



HAL
open science

Architecture et présence : entre idée, image et communication

Joseph Mecarsel

► **To cite this version:**

Joseph Mecarsel. Architecture et présence : entre idée, image et communication. Sciences de l'information et de la communication. Université de Toulon, 2014. Français. NNT : 2014TOUL0015 . tel-01654506

HAL Id: tel-01654506

<https://theses.hal.science/tel-01654506>

Submitted on 4 Dec 2017

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

ÉCOLE DOCTORALE ED 509

Laboratoire I3M

THÈSE Présentée par :

Joseph Mecarsel

Soutenue le : **03 juin 2014**

Pour obtenir le grade de Docteur en
Sciences de l'information et de la Communication

TITRE de la thèse
Architecture et Présence : entre
Idée, Image et Communication

THÈSE dirigée par :

Professeur Pierre Litzler

Architecte dplg, Professeur des universités, Directeur
de la faculté des arts et du master design, Université de
Strasbourg

Professeur Michel Durampart

Directeur du laboratoire I3M site Toulon et de
l'école doctorale (ED 509) de l'Université de Toulon

JURY :

Professeur Michel Durampart	Directeur du laboratoire I3M site Toulon et de l'école doctorale (ED 509) de l'Université de Toulon
Professeur Pierre Litzler	Architecte DPLG, Professeur des universités, Directeur de la faculté des arts et du master design, Université de Strasbourg
Professeur Françoise Bernard Rapporteur	Professeur 71 section, Directrice équipe IRSIC, Université Aix Marseille
Professeur Norbert Hilaire	Professeur à l'université de Nice Sophia-Antipolis, Département Infocom, Directeur du master "ingénierie de la création multimédia" de l'UNS. Directeur de recherches à l'Institut ACTE, Paris 1, Panthéon-Sorbonne.
Mr Dominique Wolton Rapporteur	Directeur de recherche au CNRS, directeur de la revue internationale Hermès.
Professeur Daniel Raichvarg	Professeur 71 section, Directeur du CIMEOS (EA 4177), Vice-Président Recherche de la Société Française des Sciences de l'Information et de la Communication, Université de Bourgogne.

A force de construire, je crois bien que je me suis construit moi-même

Paul Valery ¹

A ma famille, à Rita et Richard

**Qui m'ont soutenu en acceptant
généreusement de m'octroyer un temps très
long et très précieux qui leur était
initialement alloué.**

¹ Paul Valery, Eupalinos, p.28

Avant-propos,

Ce travail n'est pas le fruit exclusif de quelques années de recherche académique dans les domaines de l'architecture et de la communication, c'est la résultante d'une expérience personnelle cumulée sur des dizaines d'années dans lesquelles j'ai exercé et enseigné les deux métiers ou sciences auxquelles j'ai voué la plus grande partie de ma « Présence » dans ce monde.

C'est à ce titre que je me suis engagé sur la voie de cette étude dans l'esprit de parfaire mes connaissances d'un côté, et de les partager avec d'autres chercheurs ou étudiants d'un autre. J'ai découvert, tout au long de ce travail, que nous ne pouvons pas limiter le rapport entre l'architecture et la communication aux frontières de la problématique que je me suis posé, et à chaque étape je me retrouvais face à des données nouvelles et des champs d'action inexplorés ou encore exploitables. En fait, les variables en rapport avec l'architecture sont si vastes et différenciées, et celles liées à la communication évoluent à une vitesse telle, que la combinaison des deux nous offre une infinité d'axes et de parcours différents, impossibles à cerner dans un seul ouvrage.

Tout comme ma recherche est le fruit d'une vie d'observation, l'analyse du rapport entre l'architecture et la communication constitue un parcours illimité : Tant qu'il y aura des hommes, il y aura de l'architecture, et le monde évoluera au rythme de ces deux variables. En effet l'homme tout comme l'architecture n'est pas invariable, tous les deux ne s'inscrivent plus dans un lieu, tous les deux mutent avec le temps, leurs corps et leurs âmes se transforment selon le besoin et la fonction, leurs dimensions formes et peaux reflètent des images et inspirent des idées. Tous les deux sont des acteurs engagés dans le jeu pervers de l'iconicité et du symbolisme. Tous les deux sont tributaires du « star-system », de la « télé-réalité », de l'info instantanée, de la communication globalisée.

C'est à ce titre que l'architecture et la communication sont à mes yeux les principaux piliers du monde globalisé. Tous les deux « formatent » l'environnement de l'homme, matériel et virtuel, ils lui permettent d'être Présent « ici et maintenant » : un « ici » déterritorialisé et un « maintenant » intemporel.

Remerciements

A Pierre Litzler qui m'a encouragé à me lancer dans l'aventure d'une thèse et l'a suivie jusqu'au bout.

A Michel Durampart qui m'a ouvert la voie de la recherche en communication, et qui a permis à cette thèse d'arriver à bon port.

Sommaire

<u>Introduction</u>	P 7
<u>Chapitre 1 - Architecture & « Communication » :</u>	P. 34
1.1 Les sciences de la communication et l'Architecture	P.38
1.2 Architecture et approche sémiotique	P. 50
1.3 Architecture : Idée, Image et message	
1.3.1 Iconicité et symbolisme	P. 62
1.3.2 Architecture et projection imagière	P. 79
1.3.3 L'architecture en tant que support de communication	P. 108
1.3.4 L'Architecture submergée par une juxtaposition et superposition d'images et de messages	P. 109
1.3.5 Dialogue à travers les messages portés par des bâtiments interposés.	P. 111
1.4 Une usurpation partielle ou totale de l'architecture par la « com.»	P. 115
1.5 L'architecture en tant que symbole iconique d'une institution	P. 118
Synthèse	P. 120
<u>Chapitre 2 : L'Architecture un médiateur signifiant : entre matérialité & virtualité, spatialité & temporalité</u>	P. 128
2.1 Présence de l'architecture, entre matérialité, culture imagière, & idéalité formelle.	P. 130
2.2 Présence par l'aspect ou le contenant	P. 142
2.2.1 Approche méthodologique, un corpus objectivement subjectivé	P. 147
2.2.2. Une approche méthodologique au service du regard sur l'architecture communicante	P. 150
2.2.3. L'enveloppe ou la « peau »	P. 153
I. Superposition d'une peau novatrice à un bâtiment ancien dans le but de le métamorphoser et le remettre en scène.	P. 155

II.	La présence par une superposition d'enveloppes conceptuelles répondant au besoin d'adjonction de fonctions nouvelles.	P.161
III.	Association d'une image ancienne avec une nouvelle architecture: la présence par une idée nouvelle qui engage l'iconicité de l'ancien pour communiquer une impression d'authenticité et de continuité.	P.170
IV.	La présence par une idée nouvelle qui se base sur une association d'images confondues entre ancien et nouveau qui parodie l'ancien dans le but de communiquer un ancrage dans la continuité.	P. 180
V.	La présence par une idée nouvelle, une peau conceptuelle, communicative d'une image qui ancre le conteneur dans la contemporanéité, et reflète la fonction ou le contenu par association d'idées et de matériaux novateurs.	P. 186
VI.	Une peau unique qui raconte le contenu.	P. 204
VII.	La présence par une peau conceptuelle qui pastiche l'ancien et communique une image d'authenticité rapportée. Comme un masque qui cache la vraie identité du porteur.	P. 210
VIII.	Les peaux temporaires simulatrices ou informatives qui communiquent une image propre. Il s'agit dans ce cas de l'architecture qui parle d'elle-même.	P. 224
2.3	Juxtaposition des idées et des images : un facteur de construction et d'évolution des villes.	P. 228
	Synthèse	P. 263

Chapitre 3 : Architecture énonciatrice d'une société

plurielle en gestation

P.272

3.1	Rang, Position, Niveau, une communication d'histoires et de narrations différentes.	P.275
------------	--------------------------------------------------------------------------------------------	--------------

3.1.1. La reconstruction de Beyrouth une « mise à niveau » au détriment du mémoriel	P.282
3.1.2. « Architecturalement correct » et ségrégation sociale	P. 311
3.1.3 « Solidere » un centre-ville en marge des citoyens	P. 314
3.1.4 Architecture nouvelle, Cohabitation culturelle & culture cultivée	P. 322
3.2 La course à l'impression : l'illusion, la Simulation, le Fantastique	P. 345
3.3 Présence par le « Bigness » ou gigantisme	P. 359
3.4 Présence des villes globales par l'architecture.	P. 367
Synthèse	P. 392
<u>Conclusion Générale</u>	P. 398
<u>Bibliographie</u>	P. 419

Introduction

Mise en situation

Né dans une famille de journalistes mon enfance a baigné dans un environnement où la politique et la communication étaient notre pain quotidien, dans un pays qui vit au rythme des échanges ou dois-je dire des négociations socioculturelles permanentes sur fond de conflit politico-religieux. La voie qui m'était naturellement tracée était bien évidemment dans la lignée familiale, à la différence près que c'est par choix et non pas par devoir de filiation que je me préparais durant ma jeunesse à m'engager sur le chemin de la communication. Mais la guerre en en décidé autrement, car une fois mon bac achevé le journal familial était suspendu pour la première fois depuis sa création en 1922, et la presse Libanaise peinait sous le joug des pressions politiques et économiques. La déception était totale et la réaction de rejet légitime : comment éditer un journal satirique quand des miliciens armés font la loi, et quand mon père reçoit des téléphones anonymes disant « Attention, nous savons à quelle école vont vos enfants »?

Perdu, comme une grande partie de ma génération, j'ai opté pour l'architecture après une année sabbatique consacrée à la prospection dans le but de choisir un nouveau métier. Et c'est sur l'architecture que s'est fixé mon choix sans savoir pourquoi, alors que mes enseignants me poussaient tous vers l'ingénierie. Ce n'est qu'après des années de maturation que j'ai compris le pourquoi de mon choix : le rapport étroit entre l'architecture et la communication.

Toujours est-il que j'ai exercé l'architecture comme métier durant plus de 10 ans à Beyrouth et à Paris où je me suis exilé après l'envahissement total du territoire libanais par l'armée Syrienne. Et c'est à mon retour au pays que la passion de la communication m'a repris et je me suis attelé à la lourde tâche de restructurer le journal familial et de préparer sa réédition. J'avais

alors commencé mon cursus d'enseignement universitaire à l'école d'architecture de l'Usek. C'était en 1995, et je travaillais parallèlement dans mon métier d'architecte et sur ma passion du journalisme et communication, chemin qui m'a ramené aux bancs de l'université pour parfaire ma formation par un DES en journalisme et communication (triple diplomation IFP, UL, CFPJ) avant de réaliser mon rêve de toujours : lancer le journal politique satirique Addabbour (fait en novembre 2000).

Et c'est à partir de cette date que la passion de la communication a commencé à empiéter petit à petit sur le métier d'architecture pour devenir quelques années plus tard ma principale activité professionnelle, académique et de recherche. Professionnellement j'étais architecte et éditeur. Académiquement j'ai été successivement enseignant, puis chef de département d'architecture, ensuite fondateur et chef du département de journalisme de l'Usek. La recherche est venue plus tard et naturellement suite à des rencontres au sein de l'ISCC que j'ai intégré via la revue Hermès sur invitation de Dominique Wolton dont le livre « l'autre mondialisation » m'avait inspiré et poussé à réfléchir plus en profondeur le rapport entre la communication et les civilisations. Réflexion qui m'a bien évidemment porté graduellement à m'immerger dans le monde de l'architecture, en tant que reflet des cultures et des civilisation, dans son rapport à la communication. Et c'est suite à l'obtention d'un budget de recherche interdisciplinaire de l'ISCC grâce à une collaboration avec M. Michel Durampart (initiateur du projet) et M. Jacques Araszkieviev, soutenus par le laboratoire de communication politique du CNRS sous la direction de Mme. Isabelle Veyrat-Macon. Cette collaboration m'a ouvert la voie de la recherche en communication qui a abouti grâce à M. Michel Durampart à une collaboration avec l'université de Toulon sur plusieurs projets de recherches et de publications. J'avais alors déjà entamé une thèse doctorale à l'université de Strasbourg sous la direction de M. Pierre Litzler, qui porte sur mes interrogations autour du rapport entre l'architecture et la communication. J'ai donc suivi M. Litzler en architecture vu que mon sujet chevauche sur les deux sciences. Je reconnais que tout au

long du parcours M. Litzler me faisait régulièrement la remarque : « tu réfléchis trop en communication », mais ce n'est que plus tard que j'ai compris que tout mon cheminement de recherche et mes centres d'intérêts au niveau de la critique et l'analyse scientifiques étaient autour de la communication dans son rapport avec l'architecture et non le contraire, ce qui m'a porté en commun accord avec M. Litzler à transférer ma thèse là où elle se développait originellement. Mon choix s'est alors porté naturellement vers l'Université de Toulon et M. Durampart, pour achever ce que j'avais déjà largement entamé.

Cette thèse vient donc comme un achèvement d'un long parcours où l'architecture s'est mêlée inconsciemment avec la communication pour ne plus former, dans mon subconscient, qu'un tout indissociable ; un réceptacle d'idées d'images et de messages. Cette maturation s'est donc faite avec le temps et les expériences cumulées au sein des deux disciplines que j'ai eu la chance, voire même le bonheur, de vivre intensément dans leur fond et leur forme, et surtout dans leur triple aspect : professionnel académiques et recherche. C'est en définitive d'un témoignage expérimental qu'il s'agit, doublé d'une approche analytique et critique, qui fonde le cursus sur une vie d'observation consciente et inconsciente qui, comme le dit Anton Ehrenzweig (Ehrenzweig, 1974) « *devant des tâches complexes, l'indifférenciation de la vision inconsciente devient un instrument d'une précision rigoureuse et mène à des résultats pleinement acceptables pour la rationalité consciente* »².

Cette approche atypique basée sur l'expérimentation m'a permis d'observer les normes académiques avec un certain recul qui tient de ma personnalité et ma formation ; ce qui m'a conduit sur une longue période à constituer un ensemble de témoignages (auxquels je reviendrai) sur les bâtiments, monuments, qui compose plus qu'un corpus, un ensemble encyclopédique d'un témoignage sur l'architecture. De ce fait je revendique un travail scientifique qui s'apparente aussi à une réflexion, sur la thématique

² L'ordre caché de l'art, p.38

que je pose. De là l'émergence d'une problématique : la présence de l'architecture en tant que témoignage communicationnel.

En effet.

L'architecture a marqué le temps par sa présence, elle a accompagné les hommes se modelant suivant leurs caprices, désirs de puissance ou angoisses existentialistes. Pragmatique ou fantaisiste selon les penchants des différentes époques et visions des concepteurs, nul ne peut réfuter qu'elle a été un facteur important d'existence pour une humanité à la recherche de la sécurité et du confort. L'architecture a toujours été façonnée suivant les tendances de l'homme et les besoins d'une civilisation en perpétuelle émulation, mais elle s'est transformée avec le temps pour devenir un facteur renouvelant de cette société, au même titre que tous les arts.

Avec le phénomène de la globalisation, l'architecture est devenue un facteur prépondérant de l'accomplissement des « cités » d'aujourd'hui; omniprésente jusqu'à l'étouffement, emblématique jusqu'à la négation de l'identité propre, souvent dominatrice, elle est en perpétuel défi avec elle-même et avec le temps. Elle est devenue image voir même « miroir » porteuse d'un message polysémique et donc, par ce fait, un facteur de communication par excellence. D'où l'émergence de ce que nous appelons aujourd'hui une architecture « Landmark » qui devient l'emblème ou communique l'image d'un pays. Les tours jumelles de New York - les Twin-Towers - sont un exemple important car elles étaient conçues comme tel, Christian de Portzamparc (Portzamparc, 2005) en témoigne :

«Robertson nous a raconté la manière dont les tours avaient été voulues et choisies : le port of authority voulait entreprendre la construction des tours les plus hautes du monde pour relancer l'activité économique du sud de New York, et explicitement en faire un symbole. »³

³ Christian de Portzamparc, Voir Ecrire, p.20

Le temps a prouvés que le message porté par cette architecture emblématique, où à travers elle, pouvait inspirer la haine ou porter à la violence. Christian de Portzamparc a aussi décrit le phénomène comme suit :

« Cavernes mortelles, ces trous dans les tours... nous assistons à un retour vers quelque chose d'originale. Et cet évènement a eu lieu alors que nous étions encore dans la fascination d'une nouvelle mondialisation imaginaire ; tout le monde chantait le virtuel, racontait que l'espace ne comptait plus, sans voir que nous guettait le retour à l'archaïque sous la forme la plus violente. Les twins avaient atteint quelque chose de virtuel précisément par leur dimension hors d'échelle, hors des références humaines. »⁴

Le 11 septembre 2002, Les tours jumelles de New York ont été le déclencheur d'une guerre planétaire, mais ce ne sont pas elles qui nous ont fait nécessairement arriver là. Il est vrai que c'est par le biais de l'architecture que le «message» est transmis, mais c'est aussi partiellement par l'architecture que le conflit latent s'exprimait depuis des décennies voir même des siècles. À ce niveau, les exemples sont multiples : nombre de bâtiments qui ont été érigés le siècle passé et ceux qui l'ont précédé, étaient démesurés pour des raisons évidentes d'hégémonie ou d'expression de puissance voir même de défi. Certains de ces bâtiments ont suscité des débats houleux comme le projet « raté » de la mosquée du Vatican ou celui « accompli » de la grande mosquée du centre-ville de Beyrouth (qui a conduit à une « guerre de hauteurs » ou course à la domination entre minaret et campanile). Ces deux exemples sont, parmi tant d'autres, matières à réflexion sur une architecture qui a dépassé son rôle matériel d'abri pour devenir allégorique dans ses idées et les images quelle projette. Et dans ce sens, Selon Thierry Paquot (Paquot, 2008) l'image architecturale et urbaine de la ville de New York est profondément marquée par la tragique disparition des tours:

⁴ Ibid. p. 21

« L'EFFONDREMENT, SPECTACULAIRE ET TRAGIQUE, des Twin Towers le 11 septembre 2001 à New York, marque non seulement une date importante pour la géopolitique mondiale, la lutte contre le terrorisme et les fluctuations boursières, mais aussi pour la ville, sa reconstruction et son image architecturale et urbaine. En effet, le gratte-ciel appartient à un imaginaire et correspond à une étape de la compétition entre secteurs économiques et à des rivalités financières belliqueuses. »⁵

Un bâtiment s'écroule et le monde entier est en péril ! Voilà l'enjeu actuel de la situation. Notre condition en tant qu'architectes devient par ce fait ambiguë: nous nous transposons en acteurs dans ce jeu de puissances, et nos bâtiments érigés en vue de servir l'Homme deviennent les «instruments» des terroristes, des opportunistes, des dictateurs ou autre genre de prédateurs. Mais dans d'autres cas, les bâtiments « idées » ou « représentation » sont aussi la cible des peuples révoltés réclamant leur liberté ou leurs droits à décider de leur sort. L'Architecture est donc un élément majeur des enjeux sociopolitiques qui se transforment soudain en jeux dangereux pour l'humanité!

De l'«Architecture Image» à l'«Architecture Message» le pas à franchir n'est pas grand, et nous l'avons outrepassé depuis bien longtemps.

Architecture Image et Message (Impression) :

Le discours de l'architecture

Toutes les civilisations, ou les monarques, ont voulu marquer leurs passages sur terre par des architectures reflétant l'image symbolique de leurs cultures ou de leurs visions. Flatteuse ou dégradante l'architecture Image a bien transmis le message, et toutes les civilisations sont lisibles par les empreintes architecturales qu'elles ont laissées (malgré leur polysémie). Mais certaines de ces architectures ont été commanditées et créées dans un but purement opportuniste et factuel : l'image et le message ne ciblent pas les

⁵ Thierry Paquot, la folie des grandeurs, P.29

générations futures, mais les contemporains qu'il faut à tout prix impressionner. Le chef ou l'état, voir même le dictateur, s'impose aussi par son architecture se dotant d'une représentation virtuelle souvent falsifiée et trompeuse pour arriver à ses fins. Du moyen âge au monde moderne les exemples d'architectures « déloyales » qui ont été détournées de leur but initial, celui de refléter une image réelle, voire même idéale, sont multiples. L'architecture devient par ce fait un « moyen » de communication et parfois de répression que manipulent dans le fond et la forme des commanditaires intéressés. Cette manipulation tendancieuse des formes et des espaces dans le but d'imposer une communication à sens unique, a dénaturé l'architecture et l'a déviée de sa vocation première, celle de servir l'homme. Elle devient par ce fait, un moyen d'endoctrinement et d'asservissement, et aboutit à une rupture de confiance et de communication. Le citoyen rentre à ce moment-là dans la « spirale du silence »⁶ et attend le moment propice pour reprendre le dessus sur l'architecture représentative du régime qu'il combat. D'où les phénomènes de destructions gratuites vindicatives des monuments phares lors des révolutions populaires. La bastille est évidemment un des symboles les plus célèbres de cette phénoménologie, mais même dans les temps modernes nous pouvons observer aujourd'hui encore des réactions violentes contre des monuments étatiques ou religieux emblématiques.

Donc c'est déjà à partir de l'analyse du message transmis par les œuvres que nous allons situer cette approche de l'architecture, de sa présence en communication, présence matérielle mais aussi morale et virtuelle. Tout comme les outils médiatiques, l'architecture use des procédés multiples pour marquer le public de sa présence, de l'idée qui étonne, à l'image qui impressionne, au message qui pousse à la réflexion de par sa polysémie.

⁶ Elisabeth Noelle-Neumann

Architecture, idée et inspiration

Au-delà de l'image et du message, l'architecture par sa tridimensionnalité, son monumentalisme, la puissance de sa présence, les valeurs qu'elle convoie, et les besoins qu'elle pourvoie, est devenue un paradigme incontournable associé à différents secteurs, cultures et civilisations. Elle est au centre de l'univers de l'homme, voir même elle constitue son univers. Un univers bâti en perpétuelle mutation et à la recherche d'une inspiration porteuse d'identité. Qui réalise qui ? Cet univers réalisé par l'homme, et qui constitue son œuvre magistrale, émane de sa seule inspiration. Et comme le dit si bien Louis Kahn (Kahn, 1996) : « *L'inspiration de l'homme est le commencement de son Œuvre* », une œuvre qui est l'accomplissement d'une idée, qui devient modèle, et renvoie vers une Architectonique d'un monde. Une idée issue de la simple intuition et qui devient paradigme d'existence de philosophie et d'idéologie.

« Tout ce que nous désirons créer trouve son commencement dans la seule intuition. C'est vrai pour le savant, c'est vrai pour l'artiste. Mais s'en tenir à l'intuition loin de la pensée signifie ne rien faire »⁷

De l'inspiration, à l'idée, à la réalisation de l'œuvre, l'architecte est-il encore le maître incontesté du phénomène de création, sachant que le maître d'ouvrage intervient de plus en plus dans le processus de « production » de l'idée et de l'image en rapport avec l'œuvre ? La problématique est d'autant plus complexe que l'inspiration et la pensée ne sont plus l'exclusivité du seul maître d'œuvre et se transforment en dialogue (éventuellement déséquilibré au profit du promoteur), mais l'architecte en est-il vraiment conscient ? Dans ce cas comment réagit son inconscient et combien sa pensée régit et structure réellement sa créativité ? A qui revient en définitive le mérite de la conception ? A qui appartient l'œuvre une fois achevée ?

⁷ Louis Kahn, silence et lumières, p. 160

« L'œuvre créatrice réussit à coordonner les résultats de l'indifférenciation inconsciente et de la différenciation consciente, révélant ainsi l'ordre caché de l'inconscient (...) Une fois les conflits inconscients résolus, c'est à l'action automatique du moi de sublimer en une œuvre créatrice utile, les pulsions inconscientes qui se sont révélées »⁸

C'est la question de l'intentionnalité où se dessine déjà un regard sémiologique qui peut fournir le lien entre architecture et communication (nous y reviendrons) mais disons qu'à la façon dont Barthes l'a envisagé (les mythologies) ou que plus récemment les médiologues ont travaillé (Régis Debray *vie et mort de l'image*) nous envisageons que la présence de l'architecture nous prend à témoin. Pour en témoigner il est nécessaire d'accomplir un voyage à travers les manifestations de l'architecture (notre démarche empirique) sans doute moins orthodoxe qu'un cursus normé, qu'une méthodologie invariante. Nous plaçons donc ce mémoire sous le signe du voyage, d'un parcours, d'un cheminement à travers les images et le langage de l'architecture que nous rattachons par la sémiologie et la traduction des médiation à un rapport au monde, aux civilisations, au discours du temps, comme a pu le faire Barthes dans sa volonté de décryptage ainsi que des sémiologues (étude de la présence du cinéma au monde) ou d'autres médiologues qui ont tenté de traduire les techniques dans l'ordre du monde

L'utilité de l'œuvre dont parle Anton Ehrenzweig (1974) dépend de sa présence consciente et inconsciente au sein du « moi » qui définit en fin de parcours l'action créative, l'idée émanant en partie des pulsions de l'inconscient ne nous décharge donc pas de l'effet ou du message qu'elle porte. Si l'effet est positif, l'architecte est valorisé par son œuvre. Mais si l'effet est négatif, l'œuvre peut être néfaste pour l'Homme, et c'est là où la problématique se pose, et la responsabilité de l'architecte envers la société est engagée. Même si l'œuvre créatrice est inutile ou inappropriée, même si elle n'est pas durable, elle peut être destructive pour son environnement naturel et

⁸ Anton Ehrenzweig, 1974, *l'ordre caché de l'art*, p.38

humain. Et cette nuisance n'est souvent pas remédiable car le bâtiment une fois achevé, n'appartient plus ni au maître d'œuvre ni au maître d'ouvrage.

« L'œuvre faite, à mesure que nous l'élaborons, prend forme et consistance en dehors de nous et comme à notre détriment. Il vient un instant où elle existe seule, par elle-même. Peu à peu, elle nous impose de nous effacer et de nous accorder seulement à son être, à son architecture »⁹

L'œuvre créée prend donc son envol, elle « existe » indépendamment de son maître, elle vit sa vie au sein d'une « société d'œuvres » qui font le monde de l'homme. Un monde et un homme en perpétuelle marche et qui défient l'espace et le temps.

Présence : passé et avenir

Il est évident que l'évaluation des mutations dans le comportement, la communication, la présence physique et morale de l'architecture, se fait en concordance avec le développement socioculturel et sociopolitique, et va puiser ses sources à travers les temps. Comprendre l'architecture va de pair avec la lecture de l'évolution des peuples et des états. Mais il serait indécent de confiner cette architecture qui a accompagné l'histoire, dans le cadre étrié du passé comme un témoin passif et dépassé. C'est d'un acteur engagé qu'il s'agit, associée à la construction des mondes et des croyances qui ont édifié l'histoire. Sans la *Présence* de l'architecture et son influence le courant des civilisations aurait pris une tournure différente. L'architecture contribue à faire le monde et à le défaire, elle ne s'arrête pas aux limites du présent mais trouve son inspiration dans les méandres de l'avenir et y propulse la société. Et comme le dit Louis I. Kahn (1996) « *la première action de l'architecte est soit de retrouver le sens d'une croyance dominante, soit de trouver une nouvelle croyance qui soit en quelque sorte dans l'air* »¹⁰. Cette croyance c'est l'évolution dans le renouveau, la préparation en quelque sorte du terrain

⁹ Ibid.

¹⁰ Louis Kahn, Silence et lumières, P.101

en vue d'être toujours prêts pour l'avenir. Notre rôle est d'unir le passé le présent et l'avenir dans une continuité édifiante et non destructrice, car une rupture à ce niveau peut être fatale. Une société qui n'accompagne pas le temps dans son évolution et ses révolutions, dépérit s'efface et disparaît. Toute architecture doit donc projeter le futur sinon le temps d'être réalisée elle est déjà dépassée et obsolète donc inutile. Mais dans quelle mesure devient-elle nocive ?

L'architecture, par cette nouvelle dimension, devient un facteur inéluctable de stabilité et de continuation du monde. Un convoyeur de l'avenir non seulement un miroir du passé. D'où l'explosion du phénomène mondialisé de l'architecture emblématique ou iconique et qui devient un paradigme essentiel de présence et de mutation. Ces nouveaux « temples de la modernité » qui émergent aux quatre coins de la planète deviennent les nouveaux lieux de culte vers lesquels convergent les « fidèles » du monde entier, mais leur présence se fait elle par et en fonction du lieu ou disent-elles « merde au contexte »¹¹? Malheureusement, ces Architectures sont égocentristes, solitaires et indépendantes quoiqu'en pensent les architectes qui en tirent un orgueil nombriliste; les Œuvres tirent leur existence de leur seule *présence*, et pour reprendre l'expression de Rem Koolhaas (2011) : « *on a peine à croire que la taille d'un bâtiment puisse à elle seule incarner un programme idéologique, indépendant de la volonté de ses architectes* »¹².

Architecture extrême, symbolisme et communication.

« Toujours plus haut, toujours plus loin » la communication à travers « l'architecture extrême » verse dans la métaphore ou l'extravagance qui deviennent synonyme de modernité. En effet dans cette recherche du superlatif le risque est grand de sombrer dans l'exagération voir même le

¹¹ Rem Koolhaas, 2011, junkspace

¹² Ibid.

surréalisme. La « présence » même de l'architecture semble suffire à justifier son existence, presque indépendamment de sa fonction. Sa mission devient essentiellement d'être au-delà de l'instrument, un précepte de communication toujours plus innovateur. L'œuvre architecturale marque le lieu par sa présence, elle le poinçonne et devient « symbole ». Elle est prisée surtout comme repère, jalon dans un parcours international qui prend tellement d'ampleur qu'il devient presque un défi. C'est une nouvelle guerre de puissance et de suprématie au travers de bâtiments emblématiques, les cités-nation vont puiser leur orgueil et leur raison d'être dans l'Architecture, multipliant les « signes » extrêmes de « civilisation contemporaine ». Reste à prouver que cette architecture est durable, or en dehors de l'aspect marketing du label, la durabilité n'est souvent pas le but principal qu'ils se sont alloués et qui est d'assurer une *Présence* dans la mappemonde des villes d'aujourd'hui!

Les sciences de l'information et de la communication affirment une analyse de la représentation, des codes, des traductions, médiations qui permettent à une forme architecturale de s'installer dans l'espace. Il sera donc question d'y faire recours afin de procurer une lecture possible de ce que l'architecture veut dire. Ces sciences étant par d'ailleurs bien armées pour étudier la contextualité des formes et des apparences. Sachant qu'en architecture contemporaine, la forme se dissocie de la fonction dans son signifié et que par conséquent elle marque le lieu et l'espace public par sa présence communicative et que, comme le dit Eco : « *la qualification de « fonction » s'élargit à toutes les destinations communicatives d'un objet, puisque dans la vie collective les connotations « symbolique » de l'objet utile ne sont pas moins « utiles » que ces dénominations « fonctionnelles »*¹³.

¹³ Umberto Eco, 1968, la structure absente, p. 275

Contextualité espace et temps (histoire et lieu)

Dans le cadre tumultueux de l'architecture contemporaine où la course aux « signatures » devient un paradigme important, voir même indispensable, de présence sur la carte d'un monde qui se globalise à outrance, les exemples sont nombreux. Des métropoles asiatiques qui souffrent d'une surpopulation étouffante aux villes émergentes du désert dont l'offre dépasse outrageusement la demande, les exemples d'architecture image et message foisonnent. Quel est l'impact du lieu et de l'histoire sur ces villes globales ? Certaines de ces villes se sont engagées dans la course depuis la création du phénomène, et l'impact de l'histoire ancienne et du lieu originel n'a plus rien de réel : une nouvelle couche urbaine s'est formée effaçant les précédentes ou les reléguant au niveau du « sous-sol historique ». Tandis d'autres villes (émergeant du désert) sont sur un non-lieu, un vide immense sans histoire ni identité architecturale propre, ce qui nous ramène à une simple constatation : un foisonnement de d'objets architecturaux parachutés qui « remplissent » un espace plus ou moins vaste, comme un grand étalage d'œuvres de maîtres. C'est en quelque sorte une exposition universelle permanente.

Sans écarter cette approche dans mon observation, je me suis recentré sur une ville dont l'existence remonte aux confins de l'histoire : Beyrouth.

Terrain d'observation : Beyrouth.

L'avantage qu'offre Beyrouth comparativement aux nouvelles villes d'Asie et celles émergentes du désert arabe, c'est la dimension historique (qui remonte jusqu'à six mille ans) et qui pose la problématique de l'interface entre Identité propre et Identité globale. Beyrouth, et plus précisément son centre-ville, est aujourd'hui de nouveau sur la scène architecturale et urbanistique du monde globalisé. Trait d'union entre l'orient et l'occident elle stimule les grands architectes du monde. Moneo, Piano, Foster, Nouvel, Hadid, et tant d'autres ont accepté de relever le défi de « marquer » Beyrouth

de leur griffes, mais réussiront-ils à respecter le « génie du lieu » ou seront ils tentés, comme nous l'avons déjà vu dans des situations similaires, d'imposer leur « volontés » ou « caprices » comme si rien n'existe plus que par eux ? Selon Franco La Secla (2011):

« l'archistar ne travaille pas pour la mode car son nom est lui-même un logo, un sésame qui permet de faire main basse sur un espace de la ville, d'apposer une signature sur un musée, une boutique ou une île de Dubai comme on le ferait sur un tee-shirt. Il nous faut ici réactualiser la pensée de Debord : l'art n'est pas seulement pur spectacle, il s'est dématérialisé, réduit à un vague aperçu de l'élan créatif, de sorte qu'on n'en garde que l'atmosphère, l'allure »¹⁴.

L'architecture devient signe, icône, symbole, « *une considération phénoménologique de notre rapport architectural nous suggère que normalement nous jouissons de l'architecture comme un fait de communication même sans en exclure la fonctionnalité* »¹⁵ une fonctionnalité qui deviendrait en quelque sorte une « *fonction seconde* » du point de vue communication selon les préceptes d'Eco (Eco, 1972).

Cette tendance qui fait de l'architecture « *l'objet stimulant* » et non pas « *un stimulus préparatoire qui se substitue à l'objet stimulant* »¹⁶ décuple l'impact de sa « présence » qui devient presque hégémonique dans ses approches communicatives d'une certaine culture (ou civilisation pour reprendre les termes liés au clash du 11 septembre 2001). Cela nous ramène aux temps des absolutismes, ou des conquérants des siècles passés, qui remplaçaient la culture du lieu par la leur. A ce niveau, les dégâts éventuels encourus dans des villes nouvelles sans passé urbanistique ne sont pas énormes, mais dans des villes mémorielles comme Beyrouth l'impact est sévère, tant sur le plan historique que du point de vue socioculturel.

¹⁴ Franco la Secla, 2011, contre l'architecture, p.34

¹⁵ Umberto Eco, 1972, la structure absente, p. 262

¹⁶ Ibid. p.267

L'enjeu identitaire est d'envergure, amplifié par la recherche du « sensationnel » tant chez les décideurs pris dans le courant globalisé et à la recherche de reconnaissance, que chez les promoteurs cherchant à éblouir les clients envoutés par la prolifération des formes qui « coupent le souffle ». Les architectures par ce fait deviennent de plus en plus des « objets stimulants » qui se démarquent et marquent le lieu par leur présence trop puissante.

Problématique

En questionnant l'Architecture à travers différents exemples et périodes jusqu'à notre monde contemporain, nous obtenons beaucoup de réponses à des interrogations existentielles qui nous semblent énigmatiques. Le phénomène de communication ou d'expression par l'architecture, n'est pas indépendant de l'antagonisme qui a abouti au clash des civilisations. Par sa Présence l'architecture configure le monde de l'homme répondant à ses besoins matériels, mais aussi à ses aspirations rêves et idéaux. Elle porte en elle ses Idées reflète sa « vision » ou ses images et communique ses Messages. Elle contribue à l'enchantement par l'édification d'un monde nouveau. Mais elle peut aussi le détruire en agressant ses sens et en polluant ses esprits par les idées qu'elle reflète.

L'œuvre architecturale marque aussi le lieu par sa présence, elle le stigmatise et devient symbole ou image, repère, jalon dans un parcours international qui revêt l'aspect d'un défi, voir une nouvelle guerre de puissance au travers de bâtiments emblématiques. Cette architecture que nous appelons « Landmark » devient un paradigme essentiel de présence et de mutation. Sa mission essentielle est d'être au-delà de l'instrument, un précepte de communication toujours plus innovateur. L'Architecture, par cette nouvelle dimension, devient un facteur inéluctable de stabilité et de continuation du monde. Un convoyeur de l'avenir non seulement un miroir du passé. Mais de quel avenir s'agit-il ? Quelle est l'Image de ce nouveau monde que nous que nous créons ? Ce monde construit tient-il compte du « génie du

lieu » de son identité, de son histoire ou sommes nous en train de transformer « *notre environnement physique en une espèce de vide constipé dépourvu de sens* »¹⁷?

« *Les villes contemporaines sont-elles, comme les aéroports, des non-lieux « toutes les mêmes ?* » ce questionnement que pose Rem Koolhaas (Koolhaas, 2011) se situe au cœur de ma problématique ainsi que la remise en question de sa théorie :

« L'identité conçue comme partage du passé, est un pari perdu d'avance : non seulement il y a proportionnellement – dans le schéma stable d'expansion de la population – de moins en moins à partager, mais l'histoire connaît une demi-vie ingrate – plus on en abuse, plus elle perd son sens- si bien que son maigre pécule en devient misérable... plus l'identité est forte, plus elle emprisonne, plus elle résiste à l'expansion, à l'interprétation, au renouvellement, à la contradiction »¹⁸

L'histoire devient donc quantité négligeable dans cette course à la « griffe » qui fait le monde d'aujourd'hui « *un monde griffé d'architecture comme les toiles de Richter sont griffées de peinture : inflexible immuable définitif, présents pour toujours, engendrés par des efforts surhumains* »¹⁹. De telles théories peuvent ne pas choquer si elles sont rapportées à des villes émergentes de nulle part comme Dubaï, mais sont-elles vraies pour de villes dont l'histoire fait l'existence et le charme comme Paris, Jérusalem, ou Beyrouth ? La présence de ces villes par ce qu'elles recèlent comme trésors d'architecture est-elle tout simplement remise en question ou reléguée au second plan parce qu'elles ne sont pas griffées ou « labélisées » ? Dans quelle proportion ces signatures ou « griffes » architecturales par leur présence assurent-elles la présence de la ville sur la mappemonde globalisée ? Les architectes deviennent-ils, par ce fait, tributaires de ce mouvement de masse ou « star system », ou sont-ils convaincus de la justesse de leur acte ? Leur

¹⁷ Vittorio Gregotti, 2007, sept lettres sur l'architecture, p.7

¹⁸ Rem Koolhaas, 2011, Junkspace, p.46

¹⁹ Ibid, p. 42

principale motivation est-elle la recherche de leur Présence propre, de leur gloire, ou tout simplement l'argent ? Quel part de « mission » y a-t-il dans leur vision du métier et du monde qu'ils créent ?

L'Architecture contemporaine est en grande partie induite par la notion de Présence et des facteurs prépondérants en rapport avec ce phénomène déterminant de notre monde contemporain, à savoir : l'idée génératrice, l'image induite, et la communication engagée entre les différents acteurs impliqués aussi bien dans le processus de l'édification de l'œuvre que ceux qui la perçoivent ou la vivent. C'est la problématique liée à une nouvelle dimension de l'Architecture que je propose de traiter, qui se conjugue avec la « Quatrième dimension » mais qui va au-delà, chercher la vraie raison de survivance du monde par la présence de - et par - l'architecture. Cette dimension liée à la communication, qui est présente chez les historiens et les sociologues mérite d'être fouillée plus en profondeur par nous architectes qui occultons parfois, certains aspects majeurs relatifs à la communication par la seule présence des bâtiments créés à bon escient par notre subconscient alerte et assidu.

Etude de cas emblématique : Beyrouth ville témoignage

Beyrouth, qui renaît de ses cendres, veut participer à cette course à la Présence par l'architecture. Une nouvelle image se dessine donc pour la capitale Libanaise, oui mais laquelle ? Serait-ce l'image d'un futur en projection, ou la continuation de celle qui a toujours existé et qui a fait sa spécificité ? Quelle est la vision des autorités politiques ? Comment les architectes mandatés la conçoivent ? Quelles sont selon eux les idées génératrices de renouveau ? Comment la communication se fait autour de ces nouvelles architectures qui s'implantent à tour de bras dans la capitale ? Comment les habitants de la ville la vivent ? Quelle est la culture émergente de cette « résurrection » ?

Ce questionnement a pour objectif de cerner particulièrement les principes générateurs des projets architecturaux des villes d'aujourd'hui en fonction de l'un des critères suivants:

- L'image ou culture propre. Donc une continuation de l'existant sur base de ses critères identitaires intrinsèques : le nouveau se forge sur base des « traces » ou valeur de l'ancien (autochtone).
- L'image ou culture globalisée. Donc une conversion de l'existant : l'ancien est substitué par le nouveau qui ne tient compte que des valeurs globales.
- Une synthèse des deux que Dominique Wolton (Wolton, 2003) appelle si bien « *la culture cultivée* »²⁰. Donc une part de continuation et une part de conversion partant du principe de préservation de l'ancien à condition que le nouveau soit conçu sur base des critères identitaires globalisés.

Hypothèses

Partant des derniers paradigmes cités nous pouvons extrapoler vers l'émission des hypothèses suivantes :

- 1- Les villes nouvelles qui mutent en cités-nations assurent leur « existence » par la présence d'une architecture répondant aux critères globalisés. elles deviennent idées, images stéréotypées, « comme des aéroports : toutes les mêmes » pour reprendre la théorie de Rem Koolhaas (Koolhaas, 2011). Et toujours selon ce dernier la ville contemporaine :

²⁰ Dominique Wolton, 2003, l'autre mondialisation

« N'est rien d'autre que le reflet des besoins actuels et des moyens actuels. Elle est la ville sans histoire... elle peut produire une nouvelle identité du jour au lendemain »²¹.

L'architecture devient par ce fait un instrument majeur et principal de présence et de communication de ces villes aux sociétés plurielles. L'identification à ces villes et les valeurs qu'elles portent deviennent universelles. Ce sont les villes par excellence d'un monde globalisé où chaque habitant s'y identifie indépendamment de ses origines et de son identité. L'architecte n'est pas tenu de respecter une histoire ou un « génie du lieu » il se doit uniquement de faire un objet qui s'inscrit dans la contemporanéité jonglant avec les matériaux et technologie pour relever de nouveaux défis : ceux de communiquer et de faire communiquer à travers une Architecture qui fait parler d'elle. Dans ce jeu de « villes universelles » il n'y a plus de place pour les cultures ou les identités autochtones qui doivent obligatoirement se faire à l'idée de devoir muer en citoyens du monde, renier leur identité propre au profit d'une globalité conquérante, se fondre dans l'image d'un monde universalisé, pour assurer leur présence dans leur propre ville qui n'est plus la leur puisqu'ils ne s'y identifient plus. L'architecte, lui, impose sa griffe en marquant un lieu ne tenant compte souvent que des critères de l'architecture globale. Par ce fait il impose (en conjonction avec le maître d'ouvrage, le promoteur, et les instances sociopolitiques) ses idées, son image et sa communication, mais son architecture juxtaposée à celle de son confrère n'a pas la même présence en tant qu'objet que si elle était seule. Les idées, Images et communication par ce fait créent une polyphonie qui peut devenir assez déroutante. Comme au temps de la création du quartier de Manhattan, chacun va aller plus loin et plus haut déclassant son voisin avant même que son œuvre-défi ne soit achevée. Ceci sans compter les acrobaties burlesques et les extravagances qui nous rappellent les débuts de l'île

²¹ Rem Koolhaas, 2011, junkspace, p. 49

de Clonie qui proposait selon Koolhaas « *la possibilité d'offrir un « bain nature » aux citoyens de l'artificiel* »²². Ces villes deviennent, par cette phénoménologie de l'architecture symbole ou appel, des cités-nations ouvertes aux citoyens du monde entier. Des exemples comme Dubaï (l'île du palmier, la piste de ski etc.) et certains projets prévus à Beyrouth (l'île du cèdre), rentrent dans le cadre de cette phénoménologie de l'absurde qui n'a pour objectif que la promotion immobilière et celle d'image qui attire les « curieux » du monde entier. A ce titre Franco La Cecla (La Cecla, 2011) fustige :

*« Nous vivons une situation précoloniale interne : en bradant notre territoire aux logiques d'abstraction des flux, en le vendant comme potentiel d'image, nous l'avons réduit pour une marque qui, telle une enseigne lumineuse, se superpose aux montagnes de déchets, aux carences des services, à la pénurie des logements et aux jardins publics à l'abandon. »*²³

- 2- L'antithèse serait bien évidemment la ville qui se développe sur base des critères de l'identité et valeurs propres au lieu. L'architecture contemporaine s'inscrit dans la lignée de l'idée de continuation et des images qui s'intègrent sans créer de rupture entre le passé le présent et le futur. Le nouveau s'adapte donc à l'ancien tout en restant fidèle aux préceptes de l'architecture contemporaine tant sur le plan du fonctionnement que celui de la forme et des nouvelles technologies. L'architecture qui s'implante dans le lieu le marque de sa présence mais en prenant soin de ne pas le dénaturer. La « griffe » ne se veut pas blessure mais signature, variation sur thème, inscription dans le monde d'aujourd'hui. L'architecte dans cette optique essaye de trouver le moyen de sortir le lieu de son ancrage rigide vers le monde d'aujourd'hui. Son architecture communique par sa capacité d'être un trait d'union, une fenêtre sur le monde contemporain. Une sorte de

²² Rem Koolhaas, New York délire, p. 33

²³ Franco la Cecla, 2011, contre l'architecture, p. 177

moderne imprégné d'ancien, ou le contraire. Mais cette gymnastique ne se fait que dans le cadre « intramuros » des villes à fort caractère historique. Nous ne pouvons la généraliser et l'extrapoler vers les villes « à caractère » qui essaient de devenir des jalons émergents du monde contemporain. En d'autre terme ces villes ne peuvent pas devenir globales car trop imprégnées de culture locale. Un citoyen du monde globalisé ne peut s'y identifier, c'est le lieu du dépaysement par excellence.

3- La troisième hypothèse se dessine dans un scénario qui n'est pas nécessairement une synthèse des deux alternatives précédentes mais une juxtaposition en quelque sorte. Les villes contemporaines sont comme un « *Projet structurellement inachevé, c'est-à-dire ouvert et capable de grandir de manière critique* »²⁴. Ceci sous-entend que les villes évoluent par étapes qui s'inscrivent dans leurs temps respectifs. La ville se modernise donc au gré des époques et des tendances. L'architecture reste un instrument majeur et principal de présence et de communication de ces villes aux sociétés plurielles. une communication binaire s'installe : celle d'un lieu « authentique » et d'un jalon contemporain. Les valeurs qu'elles portent sont celles d'une « culture cultivée » basée sur le brassage entre une image propre et d'une image globalisée. Mis à part les nouvelles sphères (espaces) de croissance horizontale de ces villes où l'architecture ne tient compte que des critères contemporains, l'inscription des nouveaux bâtiments dans la « vieille ville » se fait sur base :

- D'une architecture aux idées basées sur le respect de l'image du lieu de son histoire et de sa culture, sans verser nécessairement dans le pastiche d'ancien, et surtout avec un esprit d'intégration dans l'évolution.

²⁴ Antonio Gregotti, 2007, sept lettres sur l'architecture, p. 49

- D'une architecture aux idées totalement libérées des contraintes de l'image et de l'identité du lieu. Une Architecture qui marque et se démarque, qui existe en elle-même indépendamment de son contexte, qui lui dit «*merde* » pour reprendre les termes de Koolhaas.

Ces villes, qu'elles soient des métropoles comme Paris Berlin et Londres ou des villes comme Beyrouth, ne pourront pas être des cités-globalisées où les citoyens du monde entier vont s'identifier. Elles assurent leur présence par leur double ou triple image ou identité (propre, cultivée et globalisée). Ces villes offrent au monde ce qu'elles ont de meilleur dans leur patrimoine et ce que le monde a de meilleur dans sa contemporanéité.

Communication et Architecture.

Le premier volet de ma recherche porte sur les rapports de similitude et de complémentarité, voire même de conflictualité, entre la communication et l'architecture dans ses aspects idéels et imagiers, et son impact sur le terrain.

Ceci se fait sur deux axes :

- L'axe inductif : le rapport conjectural entre la communication et l'architecture, partant des théories des sciences de la communication et celles de l'Architecture.
- L'axe déductif : qui analyse ces rapports par une série d'observation sur le terrain ciblant des architectures spécifiques répondant aux critères de la contemporanéité ou celles de la communication.

Le but est de montrer combien l'architecture et la communication sont complémentaires et à quel point elles se ressemblent. La communication au service de l'Architecture a permis à celle-ci de devenir un facteur principal d'existence au sein de la globalisation, et en parallèle l'architecture par sa

monumentalité a offert à la communication (publicitaire) un support de choix qui va parfois jusqu'à empiéter sur son identité.

Présence & Architecture

Le second volet porte sur la notion de présence de - et par - l'architecture. Cette notion étant liée à différents aspects théoriques et pratiques partant de l'existence matérielle mesurable à celle virtuelle et même imaginaire ancrée dans la mémoire collective, ou encore la personnalité et l'impact sur l'environnement naturel et construit, il est difficile de la fixer dans un cadre très précis et inamovible. L'objectif de cette recherche est de comprendre en premier le rapport entre la Présence «ici & maintenant» dans ses rapports matériels et virtuels ou même psychiques, et l'Architecture dans ses aspects idéels et imagiers. Sachant que toute présence dans le monde d'aujourd'hui dépend intrinsèquement du facteur communication : nous nous voyons projetés dans son monde de façon systématique.

Le reflet de cette problématique à double volets, vue à travers la ville renaissante de Beyrouth est un cas typique du rapport conflictuel entre le lieu et le temps ; entre une architecture qui s'écarte de sa mission en tant que témoin du temps de l'histoire et de la mémoire, face à l'inscription dans le contexte de la mondialisation dans laquelle nous nous attacherons à dévoiler des perspectives identitaires.

Beyrouth se retrouve donc face à trois reflexes :

- Celui d'une ville « jalon » par une architecture mondialisée qui reflète les images d'un monde unificateur, d'où le risque de se retrouver dans des stéréotypes de formes et de textures (ou peaux) universalisées.
- Et celle d'une ville « témoin » par une architecture localisée et identitaire qui se réfugie et s'isole dans un conservatisme aux messages incompréhensibles à l'échelle du monde contemporain.

- Et enfin celle d'une ville « mixte » par une architecture qui oscille entre les deux tendances mais en danger de relégation de la mémoire ou dans la mémoire.

Il s'agit là de comprendre la relation de cause à effet entre la présence voulue par l'architecte et celle obtenue par relation directe à travers l'impact de l'objet architectural ou la communication qu'il induit.

Terrain d'observation :

Il est difficile de circonscrire l'architecture d'aujourd'hui dans un lieu ou un temps. La communication mondialisée et l'information en temps réel ont fait que l'objet architectural se désolidarise du lieu pour devenir universel. C'est essentiellement pour ces raisons que le terrain d'observation ne peut se limiter géographiquement à un espace bien précis.

Néanmoins, tout en prenant des exemples choisis d'architectures du monde globalisé, j'ai essayé systématiquement de revenir en finalité sur une série de lieux se trouvant au Liban et plus précisément à Beyrouth dans le but de montrer que mes hypothèses ne couvrent pas seulement les métropoles globalisées, mais aussi celles qui aspirent à suivre le chemin de la globalisation sans perdre totalement leur identité. Une identité ancrée dans la mémoire du temps et qui complexifie la problématique architecturale qui doit combiner entre une modernité souvent outrancière et dominatrice, une mémoire qui empêche, selon certains architectes, l'évolution ou l'émancipation du lieu et de l'objet.

Nous revenons donc par ce fait au questionnement universel propre à l'architecture et aux sciences de la communication : comment combiner la culture propre d'un lieu ou d'un peuple avec la culture globale du monde contemporain. Questionnement à la base des graves conflits dits « de civilisations » que nous vivons à l'échelle planétaire et qui relance la question des identités et des angoisses existentialistes.

L'architecture, qui est au cœur de ce débat, joue un rôle important, voire même primordial par le fait même qu'elle est le réceptacle de la vie des individus et des sociétés et qu'elle compose leur environnement vital. Elle devient par ce biais, message, image et symbole, et se transforme aussi parfois en médiateur culturel ou politique, par lequel se transmettent les messages, parfois violents comme dans le cas du tristement célèbre 11 septembre 2001 à New-York.

Chapitre 1

Architecture & « Communication » : une complémentarité naturelle

*Lorsqu'un bâtiment est considéré comme un instrument de communication, le risque est de voir l'architecture dépouillée de son autonomie au profit de processus de circulation d'informations extérieurs à elle*²⁵

Claude Massu

²⁵ Claude Massu, Chicago, p. 279

L'architecture est le premier des arts, - celui qui recèle en son sein les autres arts - mais c'est aussi une technique et une science reconnue comme telle depuis des siècles. Déjà, Vitruve (90 AC) le précise par ces termes:

*« L'architecture est une science qui embrasse une grande variété d'études et de connaissances ; elle connaît et juge de toutes les productions des autres arts. Elle est le fruit de la pratique et de la théorie. La pratique est la conception même continuée et travaillée par l'exercice, qui se réalise par l'acte donnant à la matière destinée à un ouvrage quelconque, la forme que présente un dessin. La théorie, au contraire, consiste à démontrer, à expliquer la justesse, la convenance des proportions des objets travaillés ».*²⁶

Donner une forme à un dessin par une manipulation savante qui prédit aux matériaux « leur avenir monumental »²⁷ comme le dit si bien Paul Valéry (1995) est l'une des fonctions principales de l'architecture, telle que perçue par les récepteurs et les spécialistes. Mais le produit fini, accompagnée d'une explication théorique adéquate, devient un acte scientifique à part entière qui montre le pourquoi et comment de l'agissement pensé et réfléchi par l'architecte. Même dans l'architecture dite « vernaculaire »²⁸ nous retrouvons des normes et procédés qui ne laissent pas de place à l'improvisation ou l'arbitraire, et se rabattent sur les traditions et savoirs faire locaux qui sont des sciences appliquées en quelque sorte puisqu'elles tiennent compte nécessairement des facteurs en rapport avec la physique, pour ne citer que cet aspect des « sciences du bâtiment » qui s'enseignent aujourd'hui à l'Université.

La double dimension de l'architecture de par ses deux approches théoriques et la pratiques n'est pas unique en son genre, mais sa spécificité vient de sa pluridisciplinarité qui doit prendre en compte les paradigmes liés aux sciences humaines et celles de sciences plus « dures » comme la géométrie la physique et la résistance des matériaux. Pour Vitruve, « l'architecture est

²⁶ Vitruve, 90ac., De l'architecture, Tome premier, trad. nouvelle par M. Ch.-L. Mauftras, C. L. F. Panckoucke, 1847

²⁷ Paul Valéry, Eupalinos, p. 15

²⁸ Se dit d'une architecture construite sans plans préétablis par un architecte, qui se développe par des rajouts en fonction des besoins de l'habitant.

une science qui embrasse une grande variété d'études et de connaissances », et l'architecte doit être polyvalent « *semblable au guerrier armé de toutes pièces* »²⁹ il doit avoir selon lui des connaissances dans les domaines des lettres, de l'histoire, de la philosophie, de la musique, du théâtre, de la climatologie, de la santé etc. qui rentrent dans le cadre de « l'art de bâtir » C'est essentiellement ce rapport entre cet art et pluridisciplinarité qui la rapproche des sciences de la communication, voire même la communication de masse comme le souligne Henry Raymond (Raymond, 1997) :

« L'architecture se donne sans cesse pour l'art de bâtir « en général » , art de bâtir qui lui-même n'apparaît que comme cas particulier du « bâtir de l'art », construction qui dont le système de référence est présente par la philologie comme le « langage » architectural ; pis encore, comme l'écrit de Fusco « les moyens de communication de masse sont, dans la situation culturelle actuelle, dirigés dans un sens unilatéral, c'est-à-dire tels qu'ils sont reçus sans possibilité de réponse », et il ajoute plus loin que ce qui vaut pour les mass medias vaut pour l'architecture. »³⁰.

L'architecture et la communication seraient des sciences similaires qui utilisent des « langages » propres à eux. Qui dit langage dit moyen d'expression par des systèmes de signes verbaux ou non verbaux qui remplissant une fonction de communication. Nous parlons bien de langage gestuel, ou des « *codes syntaxiques* »³¹ qui dépassent selon Umberto Eco (Eco, 1972) la communication de masse « *elle est quelque chose de plus [...] l'architecture semble se présenter comme un message persuasif et sans doute rassurant mais qui comporte, en même temps, des aspects heuristiques et inventifs* »³².

Par ce fait l'architecture dépasse le cadre du langage, par ses codes architecturaux aux valeurs symboliques, elle exprime des idées et communique un récit, à son environnement proche par le fait même de sa présence et son expressivité « *qui naît d'une dialectique entre formes signifiantes et codes*

²⁹ Vitruve, de l'architecture, tome premier, introduction.

³⁰ Henri Raymond, commuter et transmuter : la sémiologie de l'architecture, p.105

³¹ Umberto Eco, la structure absente, p. 292

³² Ibid. p. 297

d'interprétation »³³. Cette dialectique ainsi que les codes visuels bidimensionnels et tridimensionnels, et les codes lexiques, sont amplifiés dans leur polysémie par une projection internationale via les réseaux de communication audiovisuels ou électroniques. Surtout que les codes ou signes architecturaux sont en relation étroite avec les aspects socioculturels et deviennent par ce fait un paradigme de communication idéale et imagière qui dépasse le cadre évident de son signifiant pour devenir symbole aux multiples dimensions (socioculturelles, sociopolitiques, religieuses, économiques, etc.)

Une habitation par exemple ne signifie plus un lieu où l'on vit, ni même une œuvre architecturale, elle se dote de significations indépendantes de sa vocation ou de sa raison d'être initiale. Elle devient un précepte de communication d'une réussite économique, d'une ascension sociale, voire même une image de puissance politique. L'objet architectural connote « *une certaine idéologie de la fonction* » ou une « *fonction symbolique* »³⁴ comme le souligne Eco, qui n'est pas nécessairement « *moins fonctionnelle* », même si son langage est différent.

Zhang Xinmu (2009) dit à propos de ce langage architectural :

*« Construire, c'est avant tout produire, mais également investir, investir matériellement et spirituellement. L'homme a d'abord produit un objet, un édifice, puis en le nommant, il a ainsi créé un système de signes appelé « langage architectural ». Dans ce langage, les références à la situation sociale revêtent une dimension essentielle »*³⁵

Mais certains comme l'architecte Christian De (Portzamparc, 2005) réfutent le terme langage pour lui, « *L'architecture n'est pas un langage, c'est un effet de présence* »³⁶ ce qui nous renvoie à la « présence » architecturale comme précepte de communication ; et, comme nous le verrons dans les chapitres suivants, la présence de l'architecture dans un lieu donné en un temps donné transmet des idées et des images et donc par ce fait même communique

³³ Ibid. p. 279

³⁴ Ibid. 274

³⁵ Zhang Xinmu, 2009, synergies Chines, no 4, p. 206

³⁶ De Portzamparc Christian, 2005, l'architecture est d'essence mythique, in Ville, forme symbolique, pouvoir, projet, Liège, Mardaga

avec le monde extérieur. Ce n'est plus qu'une question de philologie : qu'on l'appelle moyen de communication par les signes, effets, matériaux ou détails architectoniques, ou qu'on l'appelle langage ; l'architecture « parle », elle s'exprime, et le fait tellement fort parfois qu'elle impose une façon de voir le monde d'hier, d'aujourd'hui ou même d'entrevoir le monde de demain.

N'en déplaise à Victor Hugo qui prédisait sa mort en tant que « livre » l'Architecture continue à raconter l'histoire du monde, au monde.

1.1. Les sciences de la communication et l'Architecture.

*« Les sciences de la communication sont issues, comme toutes les disciplines scientifiques, d'apports différents et elles portent la marque de leur histoire »*³⁷ cette définition résume en grande partie le rapport entre l'architecture et les sciences de la communication. En effet, l'architecture est un art et une science qui puise ses sources et ses références des autres disciplines comme la sociologie, les sciences humaines, l'informatique, la littérature, l'information, les medias, et toutes les sciences qui créent ou se basent sur le langage et les images ; ce qui, dans le monde complexe d'aujourd'hui, en fait une des sciences transversales par excellence. Et comme le souligne Bruno Olivier :

« Ces sciences s'appuient sur différents paradigmes scientifiques eux même hétérogènes. Il existe des linguistiques, des sémiotiques, des sociologies qui étudient d'autres objets que les sciences de la communication, des productions médiatiques aux processus de réception, des entreprises de medias aux organisations sociales, des supports matériels aux usages qui en sont réalisés et à la circulation des messages. [...] cette variété ne signifie pas inconsistance scientifique. Pour reprendre une métaphore spatiale, elle constitue plutôt les sciences de la communication comme un lieu à partir duquel on peut interroger la société et les groupes, les hommes et leurs

³⁷ Bruno Olivier, 2007, Les sciences de la communication, Armand Colin, 2007, p.167.

machines, les messages et leur condition de production, de circulation, de réception, et d'interprétation.»³⁸

L'interdisciplinarité qui est devenue un objectif que les autorités scientifiques - plus précisément dans le domaine de la recherche - cherchent à réaliser depuis des décennies, a permis aux sciences de la communication de trouver leur place et une reconnaissance au sein du monde scientifique et académique. L'ISCC³⁹ par exemple, est dans le cadre du CNRS français, un institut transversal qui tente de créer une transdisciplinarité ou du moins un espace commun d'échange et de mise en commun scientifique indispensable au développement, à la fois collectif et inhérent à chacune des disciplines, surtout les sciences humaines et sociales qui traitent directement des rapport de l'homme et de la société dans lesquels la communication constitue un pôle majeur d'existence et d'entendement.

Et c'est au niveau de l'interdisciplinarité tout comme dans le rapport étroit avec les sciences sociales et humaines que l'architecture et la communication se ressemblent et se rassemblent. Bernard Lamizet (Lamizet, 2011) est l'exemple d'un chercheur en information-communication qui s'est intéressé au langage de l'architecture intégrés dans le paysage urbain. Qu'il s'agisse de Bernard Miège ou d'Armand Mattelard, dans leurs ouvrages respectifs sur les théories des sciences de l'information et de la communication, une attention est apportée aux routes, voies de communication qui dessinent aussi l'espace ou le paysage urbain ainsi qu'aux constructions qui font sens dans le témoignage de l'activité humaine. L'architecte Renzo Piano⁴⁰ soulève cet aspect du métier avec ses collègues en disant que l'architecture est un art de frontières : elle se meut entre les limites des autres disciplines et traverse parfois les lignes de démarcation pour aller puiser des paradigmes au sein même de leurs savoirs⁴¹. En effet, à considérer l'architecture comme une science, alors tout comme la communication c'est une science transversale qui

³⁸ *Ibid*, p. 167,168.

³⁹ ISCC : Institut des sciences de la communication du CNRS

⁴⁰ Architecte contemporain considéré comme l'un des ténors de l'architecture contemporaine, le centre Beaubourg à Paris est l'une de ses nombreuses réalisations.

⁴¹ Propos recueillis lors d'un entretien avec Antoine Chaiya, architecte associé à Piano, le 16/11/2012

va puiser les variables au sein des autres disciplines auxquelles elle est confrontée, car elle développe des projets en rapport avec les paradigmes (ou variables) de toutes ces disciplines. Pour concevoir un hôpital l'architecte doit puiser ses références dans le fonctionnement du médical; pour concevoir un palais de justice c'est aux paradigmes du juridique qu'il doit faire appel ; pour une université, c'est dans les fonctions académiques, etc. Mais ce n'est pas pour autant que l'architecte doit suivre à la lettre les programmes ou fonctionnements établis par les spécialistes des différentes sciences, il doit s'imprégner de leurs principes et fonctionnements puis concevoir le projet selon les besoins et dans le respect des lois et des techniques propres à l'architecture. L'architecte Louis Kahn (1996) souligne à ce propos :

*« Il faut savoir faire la distinction entre la science et la technique. Les règles d'esthétiques font aussi partie du savoir professionnel. En tant que professionnel on est obligé de traduire le programme du client en un programme d'espaces pour l'institution que le bâtiment doit servir. Qu'on l'appelle ordre spatial ou royaume spatial de cette activité humaine, c'est de la responsabilité professionnelle ».*⁴²

La responsabilité professionnelle de l'architecte est de ramener tous les paramètres dans le champ architectural et de les traiter selon son savoir et ses techniques pour aboutir à un programme architecturalement viable, que Kahn appelle « *programme d'espaces* » et « *règles d'esthétique* ». C'est dans le brassage des différents paradigmes rapportés des différentes sources ou domaines scientifiques que le projet se crée, et le rôle de l'architecte est de maîtriser ce phénomène sous ses aspects théoriques et pratiques pour aboutir à une architecture qui respecte les règles de l'art. Et c'est par la communication qui s'établit entre l'architecte et les maîtres d'ouvrages que le projet se crée dans un va et vient continu depuis sa conception idéale jusqu'à son aboutissement matériel. L'art combiné entre les paradigmes l'architecture et les sciences relevant de la vocation ou thématique du projet permettent au projet de répondre aux besoins réels et donc d'être présent dans le sens « d'efficace » et

⁴² Louis Kahn, *silence et lumières*,

de répondre aux besoins de fonctionnalité et de spatialité, mais aussi des besoins d'image et de caractère propres au projet et au lieu dans lequel il s'implante ; sans oublier le rapport inévitable avec l'image de l'architecture globalisée. Lors d'une intervention dans un colloque autour de la méthodologie de la recherche⁴³ ou les organisateurs m'ont confié la tâche de développer cet aspect pluridisciplinaire de l'architecture et son influence sur la recherche scientifique, j'ai classé les paradigmes en trois catégories :

- a- Les paradigmes propres à l'Architecture qui sont des normes en rapport avec les règles de l'art dans son fond et ses formes.
- b- Les paradigmes adoptés des autres disciplines et utilisés selon les critères et normes des sciences auxquelles ils appartiennent initialement. Comme la géométrie, l'ergonomie, la sociologie, la psychologie et les facteurs en rapport avec les fonctions ou la mission du projet.
- c- les paradigmes adaptés qui sont puisés au sein des autres disciplines mais réorientés selon les préceptes de l'Architecture. Comme à titre d'exemple les couleurs, l'acoustique, les rapports sociaux, la psychologie, qui sont traduits en préceptes architecturaux par une application adéquate liée à la conception des espaces et volumes architecturaux. Il s'agit aussi de manipulation judicieuse de la lumière des couleurs des textures des dimensions et autre éléments architectoniques sur base des théories liées aux différentes disciplines.

C'est dans ces diverses formes d'application des paradigmes que la recherche ainsi que l'architecture évoluent en s'enrichissant des nouvelles connaissances liées aux sciences ou métiers. Elle se réfère surtout à des paradigmes adoptés aux sciences humaines et sociales, vu que le but final est de bâtir un environnement propice au développement de l'homme et de la société ; mais elle va aussi puiser ses références dans le cadre de la communication. En

⁴³ Usek, faculté des sciences humaines, automne 2000

effet, dans une approche comparative entre la définition de Bruno Olivier citée en début de chapitre nous pouvons relever beaucoup de points communs entre l'architecture et la communication sur base de paradigmes adaptés :

- Si l'on parle de langage comme précepte de communication, nous allons inmanquablement être propulsés dans l'univers de l'homme depuis sa naissance jusqu'à ses derniers jours. Or, le « langage architectural » est un des moyens de communication exploités judicieusement par l'homme depuis la nuit des temps pour mieux vivre mais aussi pour s'exprimer, même si ce n'est pas de linguistique ni de littérature qu'il s'agit. Les écrivains tout comme les architectes ont tenté chacun à leur manière d'expliquer ce « vocabulaire » de l'architecture. Pierre Litzler (Litzler, 2005) explique que Le Corbusier considérait l'architecture comme un langage qui *« dans sa définition même, est un ensemble cohérent d'éléments et de signes nécessaires à l'expression d'une pensée, d'une émotion, d'un sentiment. »*⁴⁴ .

L'écriture par l'architecture serait donc dans ses débuts un réflexe (dans le sens d'impulsion) et non pas une convention ou un enseignement transmis. Tout comme l'enfant commence par le tâtonnement avant de se mettre debout et marcher. Pour reprendre les termes de Victor Hugo :

*« Plus tard on fit des mots. On superposa la pierre a la pierre, on accoupla les syllabes de granit, le verbe essaya quelques combinaisons. Le dolmen et le cromlech celtes, le tumulus étrusque, le galgal hébreux, sont des mots. Quelques-uns, le tumulus surtout, sont des noms propres. Quelquefois même, quand on avait beaucoup de pierre et une vaste plage, on écrivait une phrase. L'immense entassement de Karnak est déjà une formule toute entière. »*⁴⁵

Chaque pierre est un mot, et la juxtaposition ou la superposition de ces pierres devient une phrase qui en se cumulant forme une expression ou même une histoire. Une histoire qui, racontée par l'architecture se transforme en un évènement, une expression, un témoignage, celui d'une

⁴⁴ Pierre Litzler, 2005, La Poésie des Rapports, p.39

⁴⁵ Victor Hugo, Notre Dame de Paris, éditions France Loisirs, 1996, p.219

présence qui va au-delà de la technique et de l'art marquer le lieu et le monde pour des millénaires. C'est par cela que l'Architecture est communication, une communication qui remonte le temps en amont et en aval, qui dépasse le lieu pour devenir une histoire universelle. L'Histoire du monde et de l'Humanité qui commence par l'architecture-refuge, don de la nature, et se retrouve aujourd'hui dans le monde de l'artifice et du sensationnel.

Quels que soient le style ou la terminologie utilisés par les littéraires ou les architectes, c'est par le langage des images et des signes que l'expression se fait en Architecture et c'est donc par ce biais qu'elle doit être perçue, reçue, ou lue (car l'architecture ne se résume pas à construire un espace de représentation ou d'expression). Comme le langage elle est le réceptacle de l'expression humaine et a été bien avant l'écriture le moyen de se révéler et de provoquer une interaction entre les hommes mais aussi avec les divinités auxquelles ils se vouaient. Et comme le dit Pierre Litzler :

« Le langage est au cœur de toute activité humaine. C'est une façon symbolique par laquelle nous négocions avec le réel et façonnons nos représentations. Si nous admettons que les signes linguistiques ne sont pas les seuls symboles mis en œuvre dans l'activité langagière, et si nous reconnaissons dans l'outil ou l'image d'autres symptômes de cette activité (Leroi-Gourhan) alors, l'architecture semble difficilement pouvoir échapper à ce registre. »⁴⁶

- Et si l'on parle de sémiotique ou d'image c'est toujours de l'homme qu'il s'agit mais aussi de son environnement naturel ou créé par lui qui rentrent en jeu, et principalement l'architecture qui détermine cet environnement. C'est essentiellement par l'image propre qu'elle affiche ainsi que celle qu'elle reflète, que l'architecture raconte l'histoire, le présent et projette l'avenir. C'est par l'image que la communication se fait dans le cadre de l'architecture contemporaine, prendre l'aspect ou montrer une image se

⁴⁶ Pierre Litzler, dessins narratifs de l'architecture, Ed. L'Harmattan, p.11

substituée à la notion d'espace et de fonction de l'architecture qui perd par ce fait sa vocation principale qui est celles de servir l'homme et non pas seulement l'impressionner par les images qu'elle projette. C'est là où l'enveloppe ou la peau d'un bâtiment prend une telle envergure qu'elle devient elle-même architecture, ou l'Architecture.

Vittorio Gregotti (Gregotti, 2005) l'exprime par ces termes:

« L'image prend de l'importance en tant que réalité de substitution. C'est pourquoi on a essayé, au cours de ce siècle, de produire avec de plus en plus d'insistance des discours purement linguistico-visuels, sur la fabrique de l'image de l'architecture plutôt que sur l'architecture elle-même. »⁴⁷

Mais ce n'est pas uniquement de l'image indicielle ou iconique propre, et de l'impression directe sur l'observateur qu'il s'agit, l'architecture devient aussi, par sa présence et sa signification, façade ou image des pays du monde. Elle communique la contemporanéité ou même la globalisation d'un lieu par sa présence et l'image qu'elle transmet. De nombreux pays ont usé de ce stratagème qui leur a permis de revendiquer une inscription dans le monde globalisé. Abu Dhabi est l'un de ces pays-là comme le dit Joe Tabet⁴⁸:

« Il y a ici une émulation permanente, une course à la performance [...] tout cela s'inscrit néanmoins dans un développement cohérent - schéma urbain à l'appui -, guidé par une seule priorité : transmettre une bonne image des Emirats »⁴⁹

C'est par sa « bonne image » architecturale qu'un pays se positionne aujourd'hui. La course à la hauteur est une de ces performances qui a toujours existé en architecture, les hommes veulent toujours aller plus haut. Est-ce les réminiscences de la tour de Babel ? Il est difficile de mettre ce phénomène dans un contexte précis, mais il est évident que la hauteur signifie puissance dans une lecture indicielle. Puissance de l'homme ou

⁴⁷ Vittorio Gregotti, 2007, Dix-sept lettres sur l'architecture, Ed. Parenthèses Collection eupalinos, p.22

⁴⁸ Joe Tabet est architecte au cabinet WS Atkins, à qui on doit Burj-al-Arab de Dubaï.

⁴⁹ Le Point, no 2067, 26 avril 2012, p. 90-91, Fièvre hôtelière à Abu Dhabi, Marion Tours.

puissance de Dieu ? En fait, les deux à la fois car c'est l'homme qui a construit les cathédrales gothiques, les temples grecs et Romains, et les tours de Manhattan qui ont été les précurseurs de cette course à la présence contemporaine par l'image d'une architecture défiant l'espace et le temps. Mais la hauteur n'est plus uniquement celle par qui la démesure se raconte aujourd'hui, il n'y a pas que l'expression par la troisième dimension qui promeut un lieu, certaines prouesses architecturales liées à un nom d'architecte et - ou - à une institution prestigieuse, peut tout aussi bien inscrire un lieu dans la mappemonde du tourisme architectural. Bilbao est bien sûr un exemple de choix, mais elle n'est pas la seule à avoir projeté le lieu dans le temps non pas par ses valeurs propres mais par des rajouts contemporains qui plaisent. On est dans une situation marchande où l'offre et la demande priment sur la qualité de vie et le vrai confort, celui lié au corps en repos et en action (l'ergonomie) ou à l'orientation et la climatologie, etc. Tout est dématérialisé et projeté dans le mode de l'image.

« La ville se trouve dématérialisée de la même façon que le « capitalisme électronique » a dématérialisé Bangalore. Peu importe qu'elle soit au bout du gouffre, que la qualité de vie empire chaque jour, c'est son image que l'on cherche à vendre »⁵⁰

- Et si l'on parle d'identité - et de culture -, que l'ouverture globale générée par la communication et l'architecture a rendue plus difficile à définir dans l'espace et le temps, nous nous retrouvons dans le giron de l'un des principaux phénomènes qui fondent le monde contemporain : la mondialisation. En effet, c'est la communication matérielle - transports des hommes et des marchandises - grâce à la machine, ainsi que la communication verbale et imagière grâce aux techniques de transmission, qui ont permis initialement aux différents mondes de se rapprocher et donc de se retrouver, tout comme la science aujourd'hui, autour de problématiques communes dissociées ou partagées. Et c'est surtout dans

⁵⁰ Franco La Cecla, contre l'architecture, p. 176

cet échange que les races, ethnies, identités ou croyances multiples, arrivent tant bien que mal à cohabiter au sein de la mondialisation ; la communication permettant de se retrouver autour de valeurs communes qu'on appelle universelles, l'architecture offre - par les images qu'elle reflète et les idées qu'elle génère - un environnement dans lequel tous les hommes peuvent s'identifier, ou du moins définir comme le leur. Et c'est là où le débat se fait entre une architecture qui préserve l'identité et la culture propre et celle qu'on accuse de la dissoudre dans une identité globale qui l'annihile.

La communication, tout comme l'architecture, n'est pas une science abstraite, ni purement académique, elle est au cœur des défis pratiques du monde contemporain. Et en abordant les problématiques traitant d'homme et de société, de langage et d'image, d'environnement naturel et construit, de peuples et de cultures, d'espace et de temps, il faut constater que l'architecture est évidemment concernée et joue un rôle prépondérant dans la création d'un « monde contemporain ». Mais si cette architecture porte en elle un message comme on l'a soulevé précédemment, c'est surtout par ce biais que nous pouvons parler d'Architecture et de Communication voire même de « communication par l'architecture » ou de « communication de l'architecture ».

La part du message que porte l'architecture en elle va au-delà de la fonction ou de la simple représentation imagière, elle a une portée qui touche tous les domaines et toutes les sciences. Car, tout comme la communication, à sa manière :

« Elle prolonge la philosophie en relançant les grandes questions traditionnelles sur la vérité, le réel, le lien social, l'imaginaire, la possibilité de l'enseignement, de la justice, du consensus, du beau, etc., avec des concepts renouvelés (retrempés notamment dans la sémiologie et la pragmatique). »⁵¹.

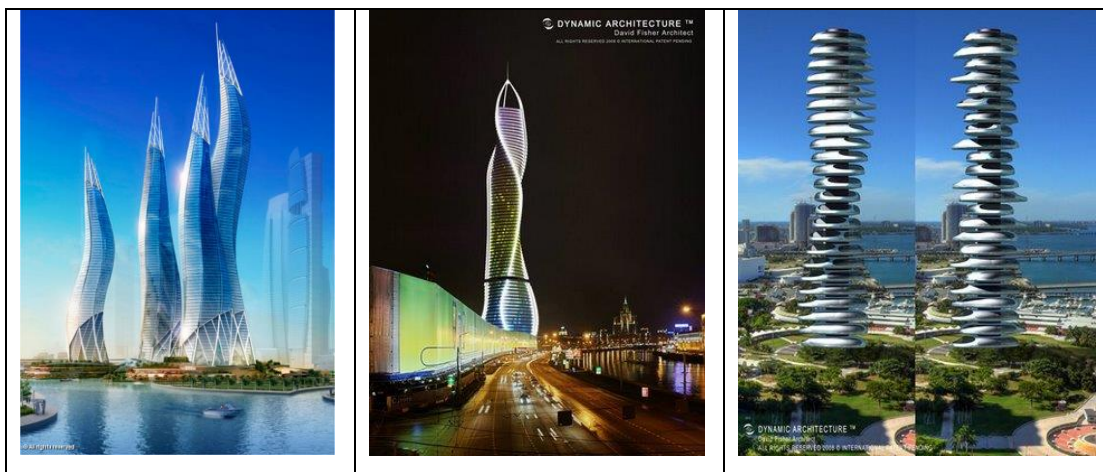
⁵¹ Daniel Bougnoux, 2001, Introduction aux sciences de la communication, La Découverte, p.7

Mais, à l'opposé de la communication, l'architecture qui se base originellement sur la pragmatique commence à se distancer quelque peu de celle-ci dans l'architecture d'aujourd'hui. Consciemment ou inconsciemment l'architecte par sa recherche de sensationnel, s'éloigne de la pragmatique même si les techniques le ramènent à celle-ci en fin de parcours. Mais la technique, c'est elle aussi qui permet tous les excès et souvent le dérapage. Il est intéressant de voir à ce niveau combien les architectes exploitent à fond les possibilités nouvelles offertes par les nouvelles techniques, technologies, et matériaux pour réaliser des œuvres souvent acrobatiques qui vont au-delà de la logique pragmatique chercher leur présence dans le cadre du fantastique proche de l'art du spectacle. Les exemples d'architectures qui sortent du cadre pragmatique pour entrer dans le cadre du spectacle sont nombreux, certaines œuvres comme la tour de Dubaï vont dans le sens du surdimensionnement ou défi de grandeur, et d'autres comme les exemples ci-après vont dans le sens de l'inédit ou de l'exploit qu'on pourrait attribuer à une sorte de déni-de-pragmatisme ou déni-de-simplicité considérés peut être comme trop communs alors que le but escompté est essentiellement d'étonner. Le courant déconstructiviste est bien sûr le précurseur de ce déni de pragmatisme par sa volonté fortuite de sortir des symboles connus dans une opération de dislocation qui cherche à perdre les repères naturels de la vision et de la pensée. Et par le fait même la représentativité l'architecture au sein du pragmatisme naturel ou évident. Peter Eisenman (Eizenman, 1992), un des architectes stars de ce courant le définit comme suit :

« La chose la plus importante pour moi tendait à montrer que les idées même de la construction représentaient un défi avec une notion statique de l'architecture, avec son système de symboles déjà archiconnu, sa fonction et sa structure [...] le projet suppose une dislocation de la vue, une dislocation de la pensée [...] la dislocation de la du sujet dans l'objet de l'architecture. »⁵²

⁵² Peter Eisenman, Architecture d'aujourd'hui, février 1992, no 279, p. 102

Ce déni du pragmatisme n'est pas fortuit, car c'est dans ses effets sur l'homme que les porteurs de nouvelles idées et images comptent pour créer la communication et donc l'appel. Le bâtiment, par le fait même qu'il devient un exploit, se veut objet de convoitise et donc de communication. On aurait pu croire que cette volonté d'étonner et de simuler l'incroyable a commencé par le courant « destructivism » ou dé-constructivisme⁵³ dont Frank Gehri est l'une des figures de proue ainsi que Zaha Hadid et qui constitue un des principaux courants « mondialistes » contemporains. Mais en fait, l'histoire de l'homme et de l'architecture - réelle ou virtuelle - est pleine d'exemples d'architectures mythiques qui ont essayé de dépasser le cadre de la pragmatique et du possible pour aller vers l'impossible. Des Dolmens, aux cathédrales en passant par les œuvres pharaoniques et celles gréco-romaines, les exemples de l'architecture qui défie la pragmatique de la gravité et des proportions ainsi que les capacités naturelles de l'homme sont nombreux. La différence est qu'avec les nouvelles techniques l'étonnement est plus spectaculaire et avec la communication il dépasse le cadre restreint du lieu pour devenir universel dans les idées et images qu'il projette.



⁵³ Mouvement artistique particulier à l'architecture qui a puise son nom dans celui du mouvement littéraire de la déconstruction dont le philosophe Jacques Derrida fut l'initiateur. Son nom se réfère aussi au mouvement du constructivisme russe des années 1920 dont il prend certaines inspirations formelles. C'est un mouvement contemporain, parallèle au postmodernisme historiciste qui s'oppose comme lui à la rationalité ordonnée de l'architecture moderne, mais sur des fondements complètement différents puisqu'il assume pleinement la rupture avec l'histoire, la société, le site, ses traditions techniques et figuratives.

Dans les images ci-haut, nous voyons clairement les effets de théâtralité d'une architecture à la recherche de sensationnel : des formes qui défient la gravité et qui semblent se mouvoir dans l'espace (ou qui se meuvent réellement par des effets mécaniques), cherchant à impressionner leur public par les formes, les textures et les effets de lumière propre ou projetée. Une architecture qui danse, qui se tord ou virevolte peut être un plaisir pour l'œil, mais répond-elle aux besoins de l'homme ? C'est la question à laquelle très peu de réponses peuvent être apportées car les avis sont contradictoires et sujet à débat permanent, mais ce qui est sûr c'est qu'elle communique des images qui reflètent le monde contemporain tel que prescrit par les adeptes de la mondialisation, qui comptent dans leurs rangs de nombreux architectes convaincus comme Rem Koolhaas et Zaha Hadid. Reste à savoir quels sont les messages transmis par cette architecture et le dialogue qu'elle établit avec ses consœurs et son environnement réel ? En fait la question qui se pose et qui constitue le principal problème est de savoir si cette architecture est faite plus dans le but de communiquer que d'habiter. Ou est-ce uniquement un jeu de théâtre et de simulacre comme le dit Joe Tabet :

« Apparemment, la capitale de l'empire d'opérette⁵⁴ a d'autres préoccupations: soigner son image. Tant pis pour le parc qu'on a dû sacrifier dans le quartier de l'Isola ; l'important était de redessiner son skyline concept un peu démodé mais toujours en vogue dans une ville qui est la première victime de ses simulacres. »⁵⁵

⁵⁴ Il s'agit des Emirats Arabes Unis

⁵⁵ Joe Tabet, p.177

1.2. Architecture et approche sémiotique

Ce rapport entre l'architecture et la communication autour du message et son interprétation, transparait clairement du point de vue technique dans l'étude du signe en sémiologie. En effet la sémiologie qui « est une science qui étudie la vie des signes au sein de la vie sociale » pour reprendre les termes de son fondateur Ferdinand Saussure, a dépassé le cadre étroit du langage pour s'intéresser à l'image génératrice de signes. Dans son approche analytique, la sémiologie cherche à analyser le passage entre nature (observation) et culture (interprétation) en considérant que le signe relie un signifiant (l'aspect matériel) et un signifié (l'aspect idéal) contenus dans tout texte ou objet. Mais la perception du signifiant dans son rapport avec le signifié n'est pas la même pour tous, c'est pour ces raisons que Peirce met en jeu une triangulation permettant d'éclaircir le rapport entre les deux facettes d'un même signe. Les trois pôles de cette triangulation sont :

- le representamen, l'objet et l'interprétant ⁵⁶

La perception ou lecture des signes pour un même objet pouvant être distincte en fonction de l'interprétant, un bâtiment peut émettre des signes différents dépendamment du lieu dans lequel il s'inscrit et de l'identité ou culture de la personne et du groupe qui le perçoit ; il devient donc inmanquablement polysémique. Dans ce même sens, Umberto Eco considère que lire une Image c'est faire preuve d'une compétence culturelle complexe, mettant en jeu certes l'image elle-même, mais aussi d'autres activités dans la société qui produisent l'image en question. Selon lui, le sens se constitue à partir de culture, de technique et de processus personnels et collectifs. On peut donc approcher un monument, un type d'architecture, un musée, comme des systèmes qui transmettent de la signification et relèvent d'une sémiotique visuelle, qui est actuellement en train de se développer en une sorte de stéréotype universel, ou de signes perceptibles par un interprétant globalisé ou imprégné d'une culture collective à grande échelle.

⁵⁶ Marty, C. et Marty R., 99 réponses sur la sémiotique, CRDP, 1992

Nous pouvons en effet constater que les signes contenus ou générés par l'architecture sont d'autant plus créateurs d'images et d'idées que la monumentalité et la tridimensionnalité de celle-ci ne permet pas une lecture englobant l'ensemble de l'objet. Cette segmentation dans la perception d'un projet d'architecture si modeste soit-il donne une multiplicité d'images et par conséquent offre une lecture riche en indices matériels, idéels et imagiers. De plus, hormis la perception par transmission d'images virtuelles qui peuvent être perçues dans leur ensemble d'un seul coup d'œil, le rapport triangulaire propre à la communication est varié et devient quadripolaire: «Objet-Séquence-Signes-Homme». Sachant que ce quatrième élément pourrait être interprété comme faisant partie des signes en rapport avec l'objet et sa perception plastique et spatiale.

La lecture change en architecture en fonction de la multiplicité des séquences dans la perception de l'objet et le mouvement qui l'accompagne. Cette séquentialité qui contient des « champs-contrechamps », « plongée-contreplongée », « zoom avant & arrière », et dont l'impression et la présence se transforment en fonction de la lumière, se rapproche plus des effets cinématographiques que de la sémiologie de l'image fixe. La lecture de l'architecture est en fait en perpétuel émulation et sa présence variable puisque l'homme la vit ou la perçoit en fonction de son mouvement : plus il s'en approche plus elle grandit, et plus elle grandit plus il la perçoit partiellement mais avec plus de détails, jusqu'au moment où il s'y introduit ; et là, la perception de la présence architecturale devient totalement différente. Elle se transforme en cheminement et découverte qui raconte une histoire différente de celle vécue jusque-là : La présence devient fonction de la qualité de l'espace et de sa fonctionnalité. Là aussi, l'étonnement voir l'émerveillement jouent un rôle important au niveau de la présence. Il est vrai qu'il ne s'agit pas théoriquement d'une propriété réservée à l'architecture ; un tableau se découvre progressivement et renvoie à de multiples images : il faut distinguer ici le locus du spectateur fixé par les composantes géométriques du tableau, l'œil du spectateur étant fixé en symétrie du point de fuite de l'image et le parcours

perceptif réel effectué par le spectateur ; on entre ici dans un champ complexe ; on pourrait de manière générale indiquer que l'architecture se caractériserait par le rejet de cette division. Ce serait cependant un peu simplificateur. L'architecture offre différents points de vue et suppose des parcours articulant point de vue/fixité et déplacement/absence de point de vue formalisé.⁵⁷

En plus de ce foisonnement de séquences et d'images, ce qui complexifie la lecture d'une architecture et la rend d'autant plus polysémique, c'est qu'elle s'adresse à des récepteurs de cultures différentes, soit par rapport directe soit par une communication globalisée qui va de plus en plus dans le sens d'une interactivité permettant les échanges en tous genres souvent en temps réel. Et par ce biais, les architectures créées participent au débat public à tous les niveaux : sociaux, politiques, économiques, culturels, écologiques, sportifs, et tous les autres secteurs qui font le monde de l'homme d'aujourd'hui ; un homme au prisme de la communication.

L'architecture porte donc en elle des signes tridimensionnels et multidimensionnels qui permettent, par leur symbolique ou leur iconicité, de communiquer des idées et des images voire même des histoires. C'est cela qui la différencie des autres arts. Dans son interprétation, Umberto Eco (Eco, 1972) soulève ce facteur concernant le code architectural :

« Naturellement le rapport entre la géométrie plane et la géométrie tridimensionnelle pourrait poser le problème d'une troisième articulation des éléments ; et des problèmes ultérieurs de codification pourraient naître de l'introduction de géométries non euclidiennes. »⁵⁸

Le message transmis par elle est complexe vu l'intensité de sa présence tridimensionnelle et spatiotemporelle, il se transforme suivant le rapport socioculturel et sociohistorique de l'homme avec l'objet et le lieu. Toujours

⁵⁷ En référence à Jean Marie Floch, Petites mythologies de l'œil et de l'esprit.

⁵⁸ Umberto Eco, La structure absente, p. 290

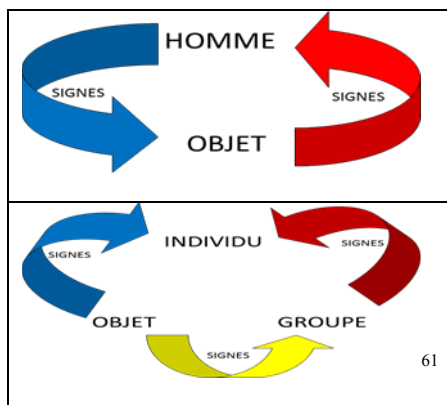
selon Eco « *l'interprétation architecturale nous apprend que le même signifiant peut connoter des choses différentes.* »⁵⁹

L'Homme dans son pluralisme, l'objet dans la polysémie de sa séquentialité et des signes qu'il émet respectivement, le lieu dans ses qualités physiques et mémorielles, et le temps qui compose avec : hier, maintenant et demain.

Mais il ne s'agit pas uniquement que d'objets et de signes dans le rapport de l'architecture et de l'homme, il y a aussi l'implication d'une action « *sur l'esprit des personnes* » ; selon Daniel Bounoux (Bounoux, 2001) :

« L'agir communicationnel ne met pas en relation le sujet et l'objet (couple technique), mais le sujet avec le sujet (couple pragmatique). C'est l'homme agissant sur (les représentations de) l'homme par le détour des signes »⁶⁰.

L'homme ou l'architecte impressionne le groupe en marquant le lieu de son objet architectural qui communique ses idées et ses images. L'influence de l'un sur l'autre (réciproquement homme-groupe & groupe-homme) complexifie la lecture des signes en augmentant leurs interprétations. Ce qui dans l'absolue constitue un enrichissement de l'architecture dans son approche communicationnelle.



Du schéma de communication classique - à savoir le « representamen » - nous passons, avec l'architecture, à un schéma plus complexe ou le groupe rentre en jeu pour définir l'impact réel et la lecture de l'objet. C'est parce qu'elle s'adresse au groupe toutes catégories confondues, par une présence

monumentale dans l'espace public qui ne peut être occultée, que l'architecture est souvent sujet de communication polémique ou en tous les cas de débat public. De plus l'architecture est un art qui recèle en son sein des espaces et des

⁵⁹ Ibid. p. 278

⁶⁰ Daniel Bounoux, introduction aux sciences de la communication, p.9

⁶¹ Schéma Joseph Moukarzel

fonctions ce qui le différencie des autres arts du point de vue lecture des signes dans leur rapport visuel et artistique avec l'objet.

L'homme en tant qu'individu ne reçoit donc pas les messages émis par le biais de l'objet architectural selon le schéma classique : Emetteur-Récepteur. Ni même selon le schéma interactif : Emetteur-Récepteur-Emetteur. La complexité du rapport entre les acteurs et les variables rend plus difficile la définition exacte de l'émetteur qui n'est plus seulement l'architecte, ni le commendataire, comme c'est le cas dans les autres arts, mais un objet propre au monde d'aujourd'hui. Très souvent nous ne nous rappelons plus - ou ne connaissons pas - l'architecte qui a fait telle ou telle œuvre. Elle devient la représentation d'un temps, d'un esprit, de l'humanité en un temps donné dans un lieu donné ou universelle. Analogiquement, la communication globalisée, de par sa polysémie et ses enjeux qui dépassent l'objet en lui-même, ne permet pas de fixer définitivement le récepteur vu que le « groupe globalisé » n'est pas encore une réalité. Nous pouvons alors parler de poly-émetteurs et poly-récepteurs, ou même de récepteur-émetteur sous forme associative. Mais c'est surtout de l'individu et son rapport avec le groupe qu'il s'agit, il est au centre de cet univers de signes et de messages, il est tout et rien à la fois comme le dit Auguste Comte qui, en définissant l'humanité, aborde ce rapport avec l'homme comme étant : « *l'ensemble des êtres humains, passés, présents et futurs. L'homme, l'individu n'est rien ou peu de choses par rapport à ce grand être* »⁶². Le rapport entre l'architecture et l'homme est ainsi faite ; comme l'humanité d'Auguste Comte, l'architecture est ce « grand être » qui construit le monde, crée l'espace de vie et définit le temps actuel « ici et maintenant », raconte le passé, et projette l'avenir de l'Homme. Mais l'individu n'est pas pour autant négligé au profit de la masse, la production des messages se fait par lui et pour lui, même si elle finit par le dépasser pour devenir universelle dans le fond et la forme ; Il n'a alors plus qu'à s'intégrer, qu'à s'adapter. L'architecture, conçue initialement pour répondre aux besoins de l'homme, est devenue aujourd'hui au-delà du contenant, un précepte de présence de par son

⁶² <http://www.augustecomte.org/spip.php?article22>

conteneur. Par sa forme et les signes qu'elle porte elle dépasse souvent son lieu pour tendre vers l'universalité, et par ce fait universalise son message. L'individu qu'elle était censé servir va devoir se projeter à travers elle dans un univers qui n'est pas nécessairement le sien. Pour ne citer que Dubaï ou Abu Dhabi aux Emirats-Arabes-Unis les autochtones se voient projetés dans un monde qui ne ressemble pas à leurs coutumes et culture intrinsèque, qu'ils ont dû changer pour suivre la mouvance et éviter de se marginaliser. Tendre vers la globalisation au dépend de sa culture propre trop limitative voilà ce à quoi s'est vu acculé l'individu dans diverses métropoles pour s'adapter à son nouvel environnement. Et c'est essentiellement par l'Architecture que se fait la mutation, sans résistance majeure sinon quelques groupes considérés par l'ensemble comme archaïques ou isolationnistes.

Malgré cet aspect dirigiste, la présence de l'individu au sein du groupe (qui le conforte dans son identité) et l'insertion du groupe au sein de la communauté internationale (dont il est partie constituante), le projette par transitivity dans le monde globalisé. En prenant la démocratie comme critère, c'est donc l'individu (qui est le plus petit ensemble au sein du groupe) qui est l'émetteur et le récepteur vu que c'est par lui et pour lui que tout se fait. Et en définitive c'est lui qui fait tourner la mécanique de communication.



L'architecte est un individu qui fait partie du groupe, et qui est commandité par la direction de celui-ci (élue par la majorité des individus) pour accomplir le projet. Mais l'œuvre une fois réalisée ne lui appartient plus, ni même au groupe, la communication la projette immédiatement sur le « marché de présence » et c'est en fonction de son adaptabilité aux critères de ce marché qu'elle devient universelle.

Ceci inverse le processus traditionnel, et l'architecte se retrouve lui-même quelque part projeté dans le monde de la globalisation qui induit les idées et les images, voire même parfois les

matériaux (surtout dans le cadre de la peau). L'architecte va chercher, au-delà du groupe et du lieu, l'insertion de son œuvre directement dans le monde de l'architecture universelle. Par ce schéma inversé, nous nous retrouvons dans une situation de communication où la globalisation fait tourner la machine entraînant dans son inertie le groupe et l'architecte, et/ou l'individu. Selon Claude Massu (Massu, 1997) : « *les différences entre les individus sont abolies au profit d'une collectivité qui communique avec soi-même de manière globale et instantanée* »⁶³

C'est d'un enjeu de présence par la communication qu'il s'agit, présence en tant qu'individu au sein d'un groupe, voire même un enjeu de présence du groupe en tant que tel au sein de la globalisation. Par le fait même que la communication de (et par) l'architecture se fait selon les critères idéels et imagiers liés à la mondialisation, et par conséquent ne tient pas compte de l'avis ou apport de l'individu, le risque d'étouffement ou du moins le ralentissement de l'inertie émanant de l'action de l'individu au sein du groupe est grand. Et cela peut aboutir dans certains cas à un isolationnisme partant de la théorie de la spirale du silence, et aboutir à un déni des valeurs globales

⁶³ Claude Massu, 1997, Chicago, p. 274

portées par l'architecture qui devient un symbole négatif. Dans le cas du 11 septembre à New-York, ce déni de symbolisme a provoqué une catastrophe à l'échelle mondiale.

« L'architecture prend sa place dans la circulation généralisée des informations ; elle tient en fait un discours du consensus. Par un travail combinatoire sur les signes, elle évoque la mémoire commune et rappelle les valeurs dominantes de la société »⁶⁴

Dans l'approche des sciences de la communication selon les préceptes de Peirce⁶⁵, il y a trois façons de faire signe, ou en d'autres termes trois façons de percevoir ces signes :

- 1- L'indice qui est associé directement à son référent matériel (index-trace, index-empreinte, index-indication.)
- 2- L'icône qui est une relation de l'image par ce qu'elle représente matériellement (ressemblance anagogie, etc.) : *« La seule façon de communiquer directement une idée est par le moyen d'une icône ; et toute méthode indirecte pour communiquer une idée doit dépendre pour son établissement de l'utilisation d'une icône »⁶⁶*. On distingue l'icône image, l'icône diagramme et l'icône métaphore.
- 3- Le symbole qui, dans son association, va au-delà du référent direct, puiser ses références dans le « non vu » ou « non-dit ». La culture, les traditions, les mythes, liés au lieu et à la mémoire collective, jouent un rôle primordial à ce niveau. (emblème, allégorie, ecthèse)

⁶⁴ Ibid.

⁶⁵ Charles Sanders Peirce (1839-1914)

⁶⁶ C.S. Peirce, 2-278, Ecrits sur le signe, p. 149.

L'architecture, toute architecture, porte en elle par son fond et sa forme les trois éléments dont parle Peirce :

- L'indiciel est évident et se manifeste par l'existence même de l'objet architectural et des éléments réels et perceptibles qu'il recèle et qui émanent de son concept. C'est donc surtout de l'aspect matériel de l'objet qu'il s'agit, sa forme, ses matériaux, couleurs, textures, détails architectoniques, mais aussi l'espace et les fonctions auxquelles le bâtiment est voué. Dans le cadre de la présence de l'architecture dans un lieu donné en un temps donné, nous pouvons parler d'indices propres, d'indices importés et d'indices projetés. Les indices propres étant ceux qui émanent de la culture du lieu, les indices importés sont ceux liés à d'autres cultures et les indices projetés sont ceux qui sont liés à la globalisation et le propulsent dans l'avenir ou la contemporanéité. Sachant que la perception de cette indicité est en fonction de la distance séparant l'homme de l'objet et de sa séquentialité.
- L'iconique est tout aussi manifeste en ce sens que l'architecture est riche en images et permet toutes sortes d'interprétations basées sur des analogies ou des représentations d'objets de plantes ou même d'êtres vivants. Il s'agit souvent aussi d'iconicité qui cherche ses sources au sein même de l'Architecture par des projets qui deviennent références ou «sources imagières» en quelque sorte. L'aspect iconique d'un bâtiment est un paradigme qui est devenu paramètre important de la conception architecturale aujourd'hui. Mais il est important de souligner à ce niveau que le mot iconique n'est pas pris dans le sens des théories de la sémiotique selon les préceptes de Peirce. L'iconicité d'un bâtiment, ou un bâtiment iconique dans le sens qu'on en fait aujourd'hui, est le fait qu'une architecture devienne un symbole et reflète à elle seul l'image d'un lieu ou même un

pays ; ce que la tour Eiffel est pour Paris par exemple. C'est en quelque sorte une inversion des paramètres et des définitions : le bâtiment iconique est celui qui va inspirer les autres et les inciter à en faire leur modèle et pas le contraire. D'où la course à l'iconicité que nous voyons aujourd'hui à travers le monde est qui fait qu'un bâtiment ne perdure pas beaucoup dans le temps en tant qu'icône vu qu'il est supplanté rapidement par un autre bâtiment qui le surpasse de par son image son idée et sa présence et toute la communication qui se fait autour. « Burj –el-arab » par exemple a été pendant un certain temps l'icône de Dubaï jusqu'à ce que l'« Ile du palmier » le supplante, avant que celle-ci ne décline avec l'avènement de la « tour Khalifa ». Cette dernière, qui est même devenue une icône mondiale de par son record en hauteur, risque d'être bientôt supplantée par la tour de Riad en Arabie Saoudite. Pour reprendre l'iconicité dans le sens inverse, c'est-à-dire le reflet imagier en rapport avec le bâtiment, nous constatons en premier lieu que le mur rideau⁶⁷ qui est à la base un facteur indiciel est devenu aussi un aspect iconique prépondérant de par l'ampleur qu'il prend au sein de l'architecture d'aujourd'hui. En effet, les bâtiments revêtent systématiquement cet habillage ou « peau » et finissent par se ressembler, de par cette apparence uniformisée de leur « être ». C'est éventuellement pour ces raisons que les architectes cherchent à se distinguer à chaque fois par une recherche idéale poussée plus dans le sens de la complexité volumétrique des bâtiments qu'ils conçoivent. C'est donc plus de formes qu'il s'agit aujourd'hui et c'est dans cet aspect de l'architecture que nous recherchons l'iconicité. Le bâtiment, provoquant, par certains rapports de présence matérielle

⁶⁷ Revêtement de façade en verre qui a été utilisé en masse dans toutes les régions du monde indépendamment de son adaptabilité au lieu et à ses facteurs culturels et climatiques. Cette peau qui peut être idéale dans les pays froids devient un cauchemar dans les pays chauds ou désertiques à cause de l'effet de serre. Le fait de stéréotyper est une erreur du point de vue architectural.

ou idéale, un retour d'image vers des sujets ou des objets existants dans le réel ou dans la mémoire collective. Il est important de noter que dans la nouvelle tendance des peaux ciblées en fonction de la vocation du bâtiment, l'indécence et l'iconicité ne sont plus en rapport avec les murs rideaux uniquement mais vont plus dans le sens d'une recherche d'identité ou de caractère propre qui les distingue des autres bâtiments.

- Le symbolique, lui, va chercher au-delà de l'image une représentation tributoire des cultures et des lieux. L'architecture est porteuse de symbolisme par excellence vu qu'elle marque le lieu de sa présence, définit l'environnement du groupe, impressionne l'homme, et finit par devenir elle-même symbole ou emblème. La tour de Babel est évidemment un exemple de choix où l'architecture devient symbole de la mégalomanie de l'homme qui veut égaler Dieu. Mais il n'y a pas que dans la virtualité que le symbolisme se développe, beaucoup de bâtiments à travers l'histoire sont les reflets de cette volonté de l'Homme de se dépasser, d'aller au-delà du possible. Victor Hugo résume l'Architecture-symbole par ces mots :

« Les traditions avaient enfanté des symboles, sous lesquelles elles disparaissaient comme le tronc de l'arbre sous le feuillage ; tous ces symboles, auxquels l'humanité avait foi, allaient croissants, se multipliant, se croisant, se compliquant de plus en plus [...] Le symbole avait besoin de s'épanouir dans l'édifice. L'architecture alors se développa avec la pensée humaine ; elle devient géante à mille têtes et à mille bras, et fixa sous une forme éternelle, visible, palpable, tout ce symbolisme flottant. »⁶⁸

L'architecture est donc le réceptacle des symboles, voire même la matérialisation de ces derniers, réels soient ils ou

⁶⁸ Victor Hugo, Notre Dame de Paris, éditions France Loisirs, 1996, p. 220

virtuels. Car la symbolique n'est pas que dans les traditions vécues, ou transmises de génération en génération. Elle est aussi dans les histoires mythiques qui habitent les mémoires collectives des peuples et des civilisations et qui les ont fait rêver à travers les siècles. Là aussi l'architecture a fait fonction de moyen de communication, et continue à l'être jusqu'à nos jours. Elle raconte toujours des histoires qui rentrent dans le cadre de la mythologie et dont la symbolique remonte aux confins de l'histoire de l'humanité. Mais l'architecture n'est pas que réceptacle de symboles, elle est aussi symbole et marque le lieu de sa présence en tant que tel. Les exemples de cette présence-symbole sont nombreux dans l'histoire de l'architecture, Victor Hugo en parle aussi:

« Selon que le symbole à exprimer était gracieux ou sombre, la Grèce couronnait ses montagnes d'un temple harmonieux à l'œil, l'Inde éventrait les siennes pour y ciseler ces difformes pagodes souterraines portées par de gigantesques rangées d'éléphants de granit »⁶⁹

A ce niveau, l'architecture contemporaine n'a pas failli à cette tendance et continue d'être un témoin, voire un symbole qui marque le lieu et transmet par sa seule présence des signes des images et liées à des histoires ou mythes nouveaux ou anciens restes vivants dans la mémoire collective de la société contemporaine. Car les mythes ne meurent pas, ils se perpétuent en se recyclant et s'adaptant au monde et à la société d'aujourd'hui se transformant souvent en « *Mythes modernes et technologiques* »⁷⁰ et comme le dit Bill Moyers « *les nouveaux mythes vont servir les anciennes histoires* »⁷¹.

⁶⁹ Ibid.

⁷⁰ Joseph Campbell, 1988, *The Power of Myth*, éditions Doubleday, p.18


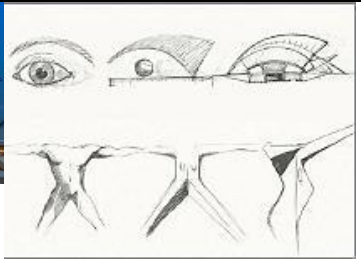


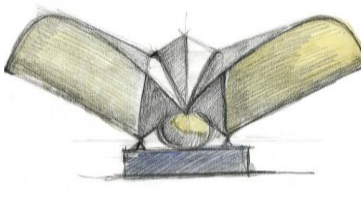






⁷¹ Ibid.



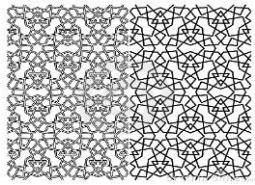


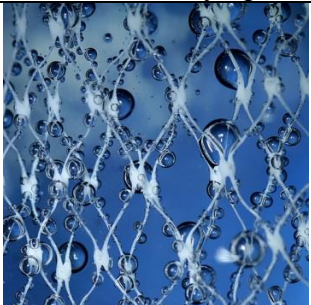
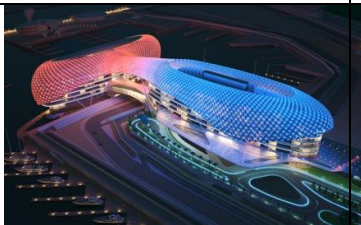




1.3. L'Architecture : Idée, Image et message




1.3.1 Iconicité et symbolisme

La présence de l'architecture dans un lieu donné dans un temps donné est perceptible dans son approche idéale et imagière à deux niveaux : le premier est de l'ordre de la grandeur qui, prit dans son sens extrême, sombre dans la démesure ou « bigness » pour reprendre les termes de Koolhaas, et le second est au niveau des détails architectoniques. Et ces deux aspects font signes chacun à sa façon, le premier appelle par sa forme et ses dimensions à une lecture globale souvent en relation avec une image qui fait référence à la fonction ou habitabilité. C'est là où le « geste » architectural joue un rôle important dans la présence par l'aspect idéal et imagier et, en cas de raté, le bâtiment se transforme en gesticulation illisible.

Nous allons par ce fait nous retrouver par exemple face à une voile gonflée par le vent comme dans le cas de « Burj-el-arab », ou un oiseau prêt à déployer ses ailes comme dans les projets de Santiago Calatrava. Les images sont une source d'inspiration des architectes pour la conception de leur projet, mais une fois l'architecture réalisée elle devient elle-même source d'inspiration d'images pour les récepteurs ; des images pas nécessairement en concordance avec leur sources originelle.

Garde de TGV – Lyon		Architecte: Santiago Calatrava
		
		
	Iconicité : l'oiseau, l'œil, le buste d'un homme.	
Le Musée du	Qatar	Architecte :Jean Nouvel
		
	Iconicité : la rose des sables	
Ciné théâtre « l'escargot d'or »	Jakarta	Architecte :Robert Vaissière
		
	Iconicité : l'escargot	Symbole : la légende de l'escargot d'or

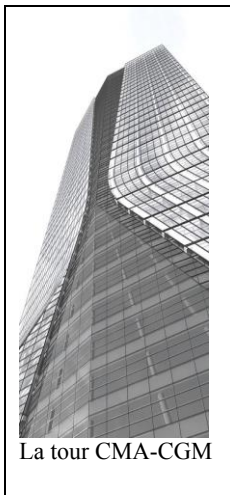
Maison des arts et de la culture.	Beyrouth	Architectes : studio letton NRJA
		
	Iconicité : la pomme de pin ou de cèdres. Symbole du Liban	Symbolique : les strates de civilisations qui remontent à 6000 ans d'histoire.
Yas Hotel	Abou-Dhabi	Architectes: Asymptote
		
		
	Iconicité : la burka, le filet de pêche, la baleine, l'huitre.	Symboles : la faune marine, la tradition ancienne de pêche aux perles.
"The light-house"	Dubai	Architecte: Shaun Killa
		
	Iconicité : un phare, un obélisque.	Symbolique du phare d'Alexandrie qui était une des merveilles du monde.

Stade de Pekin	Chine	Architectes : Herzog et Demeuron.
		
	Iconicité : nid forme de brindilles.	Symbole : chaleur confiance et sécurité.

Les sources idéelles citées précédemment, ne sont ni fixes ni définitives, elles varient selon le récepteurs qui, avec le phénomène de la communication globalisée, sont des milliards repartis sur toute la planète, et peuvent imputer à une architectures une idée ou image nouvelle ou fortuite en ce sens qu'elle n'est pas voulue par l'architecte; comme l'église de Ronchamp qui reflète selon beaucoup de « récepteurs » le bonnet d'une nonne alors que ce n'est pas du tout dans l'esprit idéal de Le Corbusier. Cette fausse image est pourtant tellement évidente qu'elle reste ancrée dans la mémoire collective. C'est là où la polysémie des formes permet des interprétations différentes suivant la culture de l'observateur mais aussi de la fonction du bâtiment. Si ce n'était pas d'une église qu'il s'agissait dans le cas de Ronchamp, le rapport de causalité et d'effet n'aurait pas produit la même image. Le lecteur est donc influencé par plusieurs facteurs :

- Sa culture ou croyance personnelle.
- Son degré de créativité ou d'imagination
- Les aspects indiciaires et iconiques de l'objet.
- La fonction du projet
- Le lieu et l'environnement
- La communication qui s'est faite autour du projet.

Le second aspect fait référence à des indices existants ou en rapporta avec la culture du lieu. L'indiciel dans un objet architectural est évidemment en rapport avec l'échelle du projet, ses dimensions, ses formes, les matériaux qui le constituent, ses couleurs, son implantation dans le lieu, son orientation, son dialogue avec l'environnement direct et avec la ville. Certains éléments architectoniques peuvent être aussi autant d'indices révélateurs d'identité architecturale ou culturelle.



Dans le cas du bâtiment de Zaha Hadid ci joint (La tour CMA-CGM à Marseille) par exemple, dans une approche descriptive ou indicielle, nous pouvons parler d'une tour en mur rideau à double peau ces peaux étant définies par un décrochement de la façade. Décrochement accentué par le rythme différencié des structures de l'alu et de la couleur du verre, dont le but visible est de créer un mouvement sous forme de deux guillemets inversés dont l'effet est accentué par le relief qui les définit. Le concept se base, selon l'architecte, sur trois paramètres « *simplicité, efficacité, modernité* »⁷². La simplicité serait en rapport avec les formes ou la volumétrie, ceci étant tout à fait relatif vu que l'appréciation se fait sur base fond d'analogie avec les acrobaties volumétriques des projets actuellement en vogue. L'efficacité dont parle Hadid est probablement dans le fonctionnement du bâtiment, les formes relativement simples pouvant mieux contrôler cet aspect. Quant-à la modernité, nous pouvons déduire qu'elle est due à l'échelle du bâtiment et plus précisément sa hauteur, mais aussi sa fluidité ainsi que le revêtement en mur rideau qui est devenu un précepte communément utilisé dans l'architecture contemporaine.

⁷² Comment traduire ses convictions entrepreneuriales dans le bâtiment qui abrite son quartier général ? Le Président-fondateur de CMA CGM, Jacques R. Saadé, a consulté les plus grandes signatures architecturales pour résoudre cette équation. La réponse tient dans l'élégance des courbes tracées par l'architecte anglo-irakienne Zaha Hadid sur le modèle des proes de navire. « Simplicité, efficacité et modernité », résume-t-elle. Trois paramètres pour offrir un panorama décomplexé et sans frontières sur l'horizon, comme un symbole du renouveau urbain dans les flux d'échanges internationaux. (<http://www.tourcmacgm.com/projet/la-tour>)

Zaha Hadid a voulu simuler par la forme du bâtiment les proues d'un navire⁷³ surtout à travers le décrochement de la façade. Mais la lecture ne va pas nécessairement se faire dans ce sens, certains y verront une voile, d'autres une robe, etc. Est-ce pour autant que l'architecture n'atteindra pas son but ? Pas vraiment car la proue a été la source d'inspiration de l'artiste qui bien évidemment n'a pas travaillé dans le sens du formalisme ou du copié-collé mais plus dans le sens d'une recherche des bases structurantes de l'objet et leur traduction en architecture. De toute manière le fait de communiquer autour est un des objets ou buts de toute architecture qui s'insère dans un lieu donné, et qui par sa présence crée l'évènement.

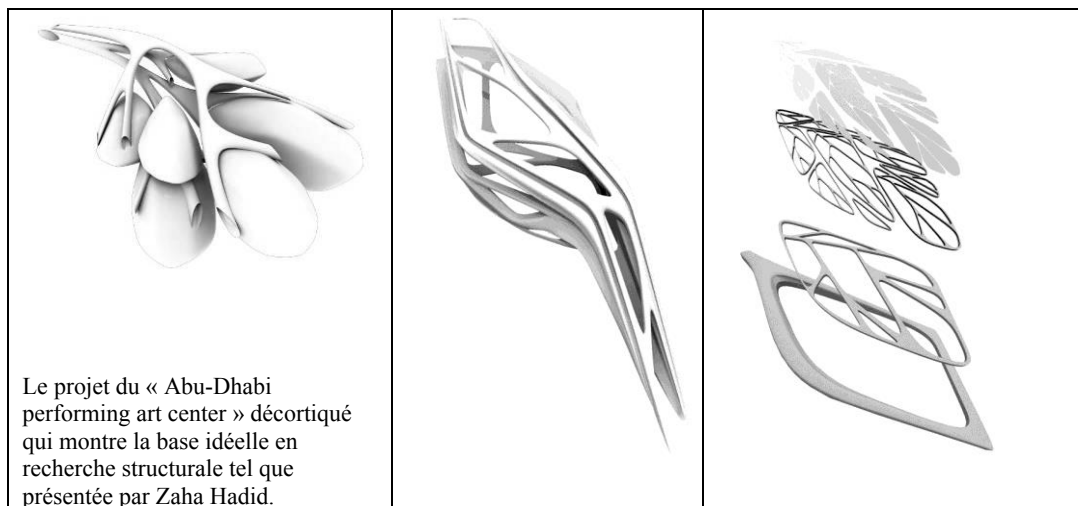


Nous pouvons aussi le constater dans le choix de certains architectes de s'inspirer des structures inhérentes aux produits végétaux ou animaux de la nature, par exemple le projet « Abu Dhabi Performing art center » de Zaha

Hadid inspiré de la composition d'une plante. Ce principe, qui combine les bases structurantes des formes végétales ou animales et les lois mathématique, puise ses sources dans ce qu'on appelle la « recherche structurale » en enseignement de l'architecture, ou le « fractal » en sciences des mathématiques ; il permet de reformuler en quelque sorte un objet à partir d'un principe mathématique issu d'une observation et analyse de l'objet d'origine.

Le rapport entre l'objet final et la source n'est pas évident d'office, d'où les interprétations variées et souvent contradictoires sur l'iconicité de cet objet qui a fait couler beaucoup d'encre. Certains y voient un mollusque, d'autres un navire, et certains ironisent en le traitant de spermatozoïde. Mais l'iconicité devient évidente dès qu'on raconte l'objet en donnant les indices de références qui ont induit sa conception. Nous pouvons remarquer ce phénomène de rapport histoire-Image en observant les photos ci-après.

⁷³ *Ibid.*

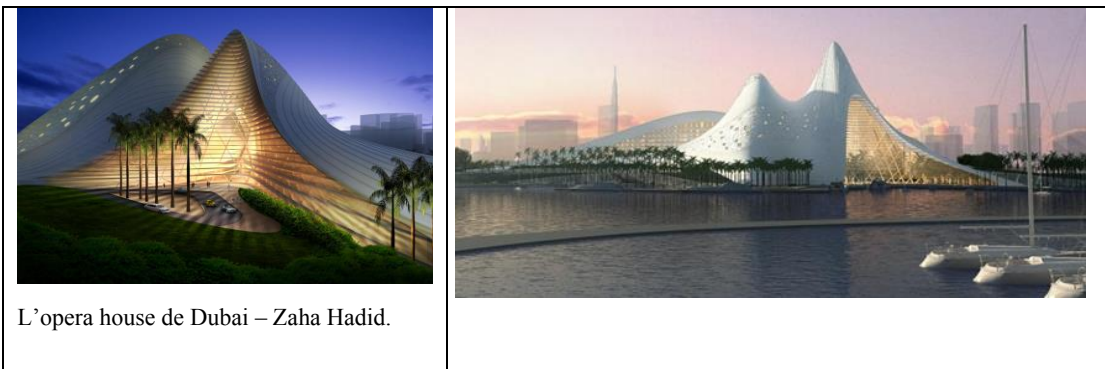


Nous pouvons facilement constater, qu'une fois avoir vu les images ci-haut, le rapport iconique avec la structure végétale et même humaine devient évident. Dans la première image à partir de la gauche on perçoit le principe de base qui définit le concept. Dans la seconde nous pouvons clairement saisir le rapport structural et imagier avec la première, ce qui nous permet de comprendre le pourquoi et le comment de la composition du bâtiment. Dans la troisième image nous pouvons clairement saisir le principe de composition de la moulure des parois vitrées inspirées de la structure des nervures d'une feuille d'arbre.

Mais le rapport iconique des bâtiments avec leurs signifiants n'étant pas clairement exprimé, ceux-ci restent polysémiques et reflètent des images différentes selon la lecture de chacun générée par sa propre culture et son positionnement par rapport à l'objet et au lieu. Comme dans tout phénomène de communication où il y a fatalement émetteurs et récepteurs - même s'ils ne sont plus totalement circonscrits aujourd'hui dans l'espace et le temps - les récepteurs vont nécessairement interpréter l'objet à leurs manières ou selon leur imaginaire propre.

Si le rapport iconique de l'objet architectural est souvent polysémique, certaines architectures ont une lecture iconique ou imagière plus évidente, même quand ils sont réalisés par les mêmes architectes. Un autre projet de Zaha Hadid par exemple, le « Dubaï opéra house » va dans un sens où l'iconicité permet facilement de percevoir la ressemblance avec une image ou plusieurs

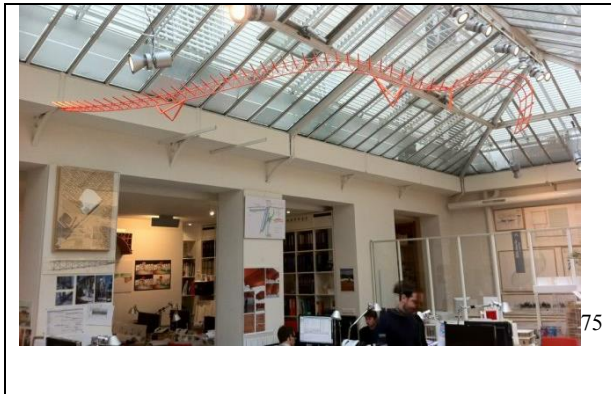
images qui se manifestent clairement quel que soit le récepteur, et ce sans aucune équivoque.



Dans la case ci-haut à gauche, nous pouvons clairement percevoir l'image des dunes du désert, et dans la case de droite de droite celle des tentes bédouines. L'iconicité de l'objet est flagrante et le message sans polysémie, d'autant plus que le lieu où le bâtiment s'implante s'y prête ainsi que le nom de l'architecte, qui le situe géographiquement. Et ce, contrairement aux deux autres projets - tour CMC & « Abu Dhabi performing art center » - cités précédemment où la lecture est plus complexe car l'image moins évidente et ne révèle pas les sources d'inspiration de l'architecte.

Un autre exemple de cette approche idéale et iconique, qui est parfois involontaire : L'ossature dans la photo ci-après n'est pas celle d'un dinosaure, mais la structure de l'aéroport d'Osaka au Japon. A voir cet objet suspendu dans l'atelier de Renzo Piano on croit en effet observer un squelette d'animal géant la tête d'un côté et la queue de l'autre. Antoine Chaiya, architecte associé à Piano raconte que lors d'une retraite stratégique du comité scientifique de l'université de Columbia à laquelle ils étaient conviés en tant qu'architectes du nouveau campus, un des grands professeurs-chercheurs de l'université a évoqué la similitude entre les sciences naturelles et l'architecture en se basant sur l'iconicité d'une maquette suspendue dans le Bureau de Renzo Piano à Paris dont la lecture montre clairement que l'ossature du bâtiment et le squelette d'un

animal (un Dinosauré selon le professeur) sont en fait assimilables⁷⁴. Ce qui constitue un indice de plus qui va dans le sens de la consolidation de la théorie concernant la mitoyenneté de l'architecture avec les autres sciences ou disciplines.



Piano, qui apparemment n'avait pas pris le squelette d'un dinosaure comme base idéale dans son approche conceptuelle, était assez intéressé par la vision du savant américain dans son rapport iconique et symbolique. Le fait que

l'architecte ne se soit pas inspiré de l'animal en question - ou d'un autre - dans sa recherche idéale et formelle renforce le principe de la polysémie de l'objet architectural et de sa poly-iconicité. En définitive, l'image portée par l'architecture dans son approche idéale ou conceptuelle, et celle rapportée par la lecture de l'observateur selon ses propres valeurs, savoirs et culture peuvent être totalement différentes et même parfois contradictoires. Phénomène que l'architecte ne peut contrôler que partiellement et dans certains aspects indiciaires et iconiques spécifiques dont il peut prévoir la lecture d'avance.

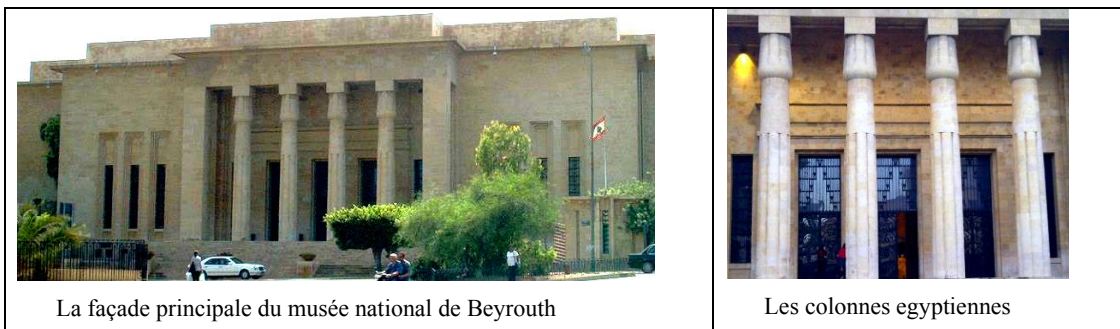
Beaucoup d'autres projets référentiels à travers le monde se basent souvent sur l'iconicité de l'image pour justifier la puissance de leur présence et son impact sur le récepteur. Ce rapport d'image entre le signifiant et le signifié va aussi dans le sens du symbolique qui est souvent utilisé en architecture pour suggérer ou impressionner dans un certain sens. De nombreuses architectures contemporaines utilisent encore par exemple - surtout aux États-Unis - les colonnades et frontons qui font référence, ou renvoient clairement aux temples gréco-romains ou même pharaoniques comme nous allons le voir dans l'exemple qui suit. Cette recherche évidente de symbolisme à travers l'indiciel

⁷⁴ Propos recueillis lors d'un entretien avec Antoine Chaiya le 16/11/2012

⁷⁵ Photo Joseph Moukarzel – Renzo Piano Building Workshop- décembre 2010

et l'iconique va, au-delà du rapport formel direct, chercher une reconnaissance ou même une histoire à travers un suggestif qui se réfère -ou provoque- une émotion liée à –ou en rapport avec- la mémoire collective.

Dans cet esprit, nous retrouvons beaucoup de projets qui utilisent cette forme métaphorique d'expression dans l'architecture moderne, postmoderne et même contemporaine. Certaines de ces formes sont justifiées de par la fonction du bâtiment comme pour le musée de Beyrouth par exemple :



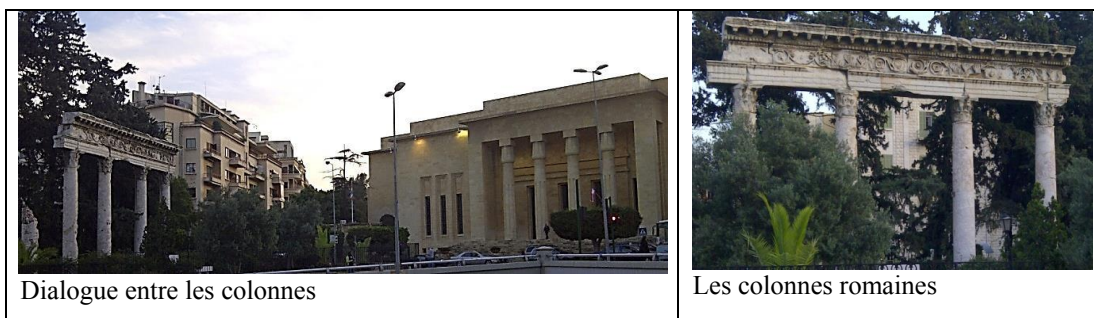
Mais il ne suffit pas de mettre une colonne sur une façade pour l'ancrer dans l'espace et le temps, il faut savoir quel style choisir qui s'associe à l'esprit du lieu. En effet chaque style a ses indices qui portent en eux des signes qui nous projettent dans un courant d'architecture lié à des lieux et des cultures différentes. Dans le cas du musée de Beyrouth par exemple on ne comprend pas le pourquoi de la forme des colonnes et capitaux, qui sont inspirés - voire copiés - des temples pharaoniques sans aucun rapport avec le patrimoine archéologique libanais. Suite à mon interrogation, un architecte, Mr. Daher Ferkh⁷⁶, qui a participé à la construction du projet, m'a informé que le sujet a soulevé un débat au sein de l'équipe d'ingénieurs et d'architectes à cause de cette iconicité liée à l'histoire égyptienne, mais le maître d'œuvre, l'architecte Antoine Nahas⁷⁷ - de culture égyptienne - a pu convaincre l'équipe en vantant l'élégance et la simplicité des colonnes qui valorisent le projet. Mais par cet

⁷⁶ Architecte Libanais

⁷⁷ <http://antoinenahas.com/biography.html> : Antoine Nahas est né au Caire en 1901, où il a fait ses études au collège des frères avant d'intégrer l'école centrale des arts et manufactures puis l'école nationale des beaux arts de Paris en tant que membre des missions scolaires égyptiennes, après quoi il s'est établi au Caire où il a exercé le métier d'architecte. Il a aussi été architecte en chef du ministère de l'éducation égyptien, et enseignant à la faculté des beaux arts du Caire.

indice iconique l'architecte a projeté le musée dans l'univers - magnifique mais inapproprié - des pharaons, sans tenir compte du rapport identitaire ou mémoriel que cela pouvait avoir avec le lieu. Le but n'étant autre que de faire un bâtiment qui impressionne et marque le lieu par une *présence* « digne » selon lui d'un musée archéologique, et qui donc le valorise.

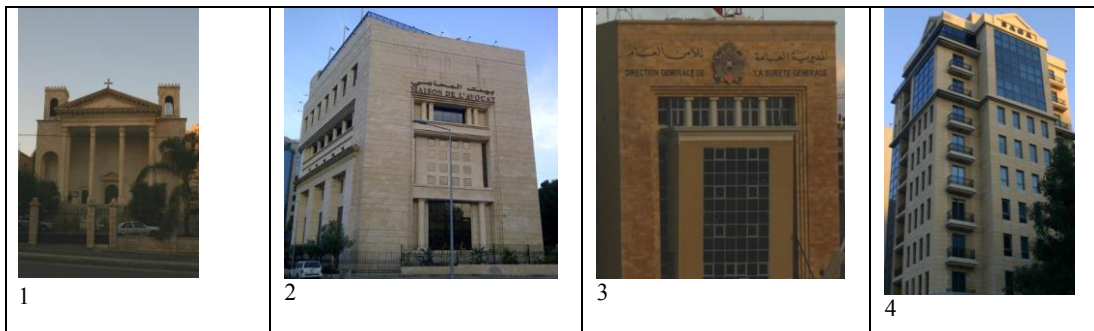
Ceci étant, la colonnade de style romain qui fait face au musée national (photos ci-après case de droite) reflète plus, du point de vue iconique, le patrimoine archéologique libanais que le bâtiment du musée est sensé symboliser. Et même si le contenu du musée recèle quelques pièces de l'époque pharaonique, il n'en reste pas moins que la symbolique projetée est hétérogène à l'objet et au lieu. La communication est donc faussée et aboutit à une sorte d'usurpation d'identité.



Dans l'image ci-haut à gauche nous pouvons clairement percevoir le face à face entre les deux colonnades, mais ce n'est pas pour autant que le dialogue s'établit. Il s'agit plus d'une situation de confrontation de styles. Le musée est surélevé et semble dominer la situation, alors que les colonnes romaines essaient d'émerger de leur cadre de verdure qui les efface presque totalement.

Le jeu - iconique - des pilastres n'est pas fortuit. Justifiées ou arbitraires, les colonnes fusionnent de toutes part et sont de toutes les époques ; tout comme les frontons d'ailleurs... les voir sur une façade d'église (photos ci-après) qui se veut le reflet du temple, n'est pas étonnant même si cela semble déplacé au XXIe siècle, mais que l'ordre des avocats de Beyrouth (photos 2) les affiche sur les façades de son nouveau siège cela nous semble pour le moins

incongru, même s'ils sont stylisés. De même concernant le bâtiment de la sureté générale de Beyrouth (photo 3).



Les frontons sont aussi de toutes les époques, pas seulement pour décorer la fenêtre, mais souvent pour couronner des immeubles dans le but de les valoriser. L'iconicité préconisée par ces signes est évidemment en rapport avec l'image du temple ou du lieu du pouvoir : une colonnade qui en impose et un fronton qui couronne le bâtiment comme un diadème comme le montre la photo ci haut à droite (photo 4).

Dans d'autres projets cette insertion dans son langage et les messages ou signes qu'elle porte en elle semble antinomique - ou du moins hétérogène - au lieu et au temps. Comme par exemple le projet du centre-ville de Beyrouth qui fait face à l'entrée principale des nouveaux souks qui affiche haut et fort une colonnade démesurée et qui se veut monumentale, voire même écrasante à l'instar des temples d'antan, alors que la fonction du bâtiment est simplement commerciale. De plus, les architectes ont tenu à accentuer l'effet majestueux en rehaussant les chapiteaux par un revêtement en chrome trop brillant fait pour qu'il ne passe pas inaperçu.



Les signes induits par ces chapiteaux vont au-delà de l'iconique puiser leur justification dans une volonté du maître d'ouvrage d'exprimer une puissance économique, ou de marquer sa *présence* par un bâtiment hors du commun, qui se distingue et s'impose. Le rapport de cet immeuble avec son environnement ou le lieu est complexe car le dialogue est rompu au coin, alors qu'il s'établit parfaitement à travers les façades sur rues par un revêtement en pierre qui, par sa texture et sa couleur ocre s'incorpore parfaitement avec les bâtiments environnants. Il y a essentiellement un effet d'étonnement volontaire, surtout quand on aborde le bâtiment du côté sud face à l'angle des deux rues. Par ce jeu, cet immeuble est incompatible avec le lieu quel que soit l'espace et le temps évoqués, il ne reflète pas un style particulier ou une époque précise, il est simplement différent de par cette insertion d'angle qui, quelque part le dénature, ou du moins fausse sa lecture. Ceci sans compter la rotonde qui couronne cet angle qui est sertie de formes ressemblant à des coquilles ou des feuilles végétales dorées. Un véritable diadème qui couronne l'angle et qui est perçu de loin, brillant de tous ses feux. Ceci est d'autant plus significatif de présence par l'iconicité et le symbolique vu la situation de ce bâtiment qui est l'un de ceux qui marquent l'entrée du centre-ville en venant du côté sud, dans la zone ou le point très prisée de « bab-Idris⁷⁹ » où d'ailleurs sont implantés les souks de Beyrouth réalisés par Moneo.

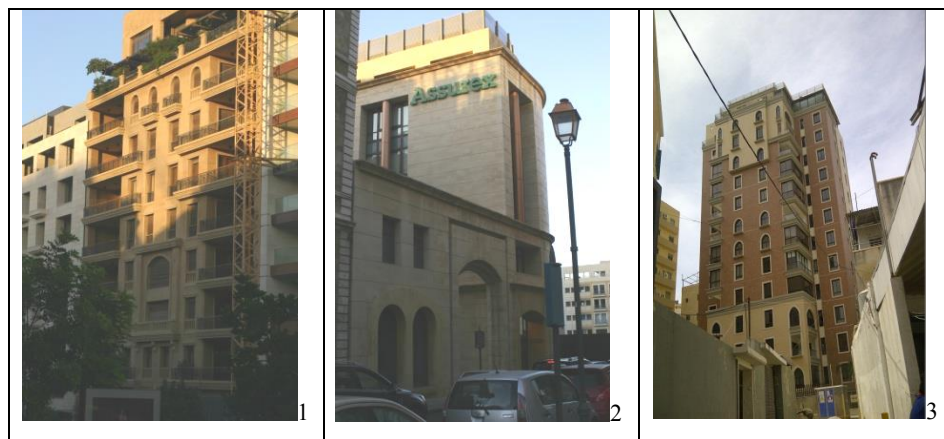
Ce qui est d'autant plus troublant et déroutant dans l'aspect polysémique de cet édifice, c'est qu'il est contemporain et qu'il fait appel à des signes qui

⁷⁸ Photos Joe Moukarzel, novembre 2012.

⁷⁹ « Bab » en arabe signifie porte. « Bab Idris » était une des portes de la ville avant la destruction des murs d'enceinte par les ottomans.

n'ont plus aucun rapport avec l'actualité sociopolitique ou socioculturelle, mais qui sont encore très présents dans la mémoire collective des peuples quels que soient leurs culture ou leur origine.

Toujours dans le cadre de la communication iconique, dont l'objectif serait la reconnaissance ou la respectabilité par une image mémorielle et identitaire, nous pouvons constater aussi le recours permanent à des signes ou indices iconiques d'un autre temps, comme l'arcade ou le portique en arc. Symboles d'un temps révolu où la forme circulaire permettait des portées plus grandes dans la construction en pierre, les arcades aujourd'hui sont devenus des signes distinctifs en rapport avec l'authenticité et le prestige. Donc, au delà de l'esthétique de la forme, l'architecte cherche à communiquer un message de présence à un certain échelon ou rang. Que ce soit en bureautique ou en habitation l'arcade ancre le projet dans le temps et offre, quand c'est utilisé discrètement une impression de durabilité comme c'est le cas concernant les bâtiments ci-après.

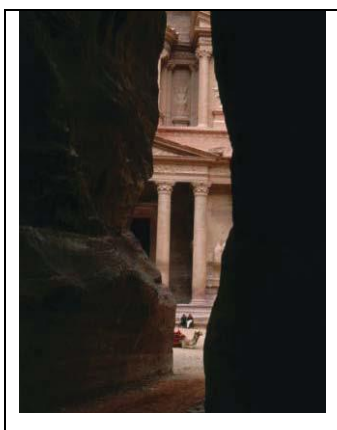


Mais parfois les architectes vont plus loin que le suggestif et confondent entre signe distinctif, allusion et supercherie. L'utilisation abusive des indices ou formes d'un autre temps sont malheureusement monnaie courante, Nous avons déjà abordé le phénomène du copié-collé dans en évoquant le projet « Saïfi village » aussi que le projet « Celine » de la rue Weygand attenant à la municipalité de Beyrouth, et celui un peu plus loin face au centre Starco.

Mais il n'y a pas que les colonnes, les chapiteaux, les frontons et les arcades qui sont utilisés dans le jeu subtil des signes et des indices qui communiquent un message projettent une image ou évoquent une histoire. Le reflet des monuments qui ont marqués l'histoire sont souvent utilisés de nos jours pour griffer un lieu « icôniquement » et symboliquement. Un de ces exemples contemporains pourrait être l'immeuble projeté par l'architecte Peter Marino qui est actuellement en cours de construction sur une parcelle en face de l'une des entrées des « souks de Beyrouth » (réalisés par Raphael Moneo). Projet que Marino cite parmi ses références.



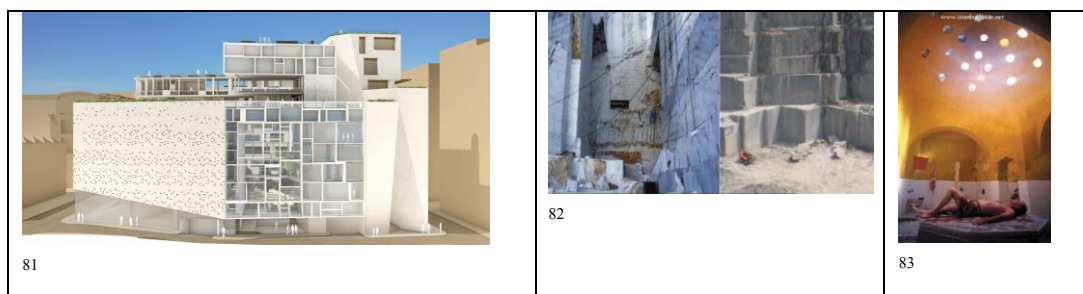
Cet immeuble qui se veut la porte des souks, voire même une des portes de la ville, a cultivé plusieurs signes et icônes issues d'images historiques locales et régionales plus ou moins anciennes dont certaines remontent jusqu'à l'époque romaine. Pour refléter l'image de la porte, Marino va jusqu'à s'inspirer de l'entrée de Petra qui est un long route étroite qui zigzague entre deux falaises pour aboutir au site qui s'ouvre comme par enchantement au bout du chemin.



Cette image qui reflète de point de vue indiciel le site, ou du moins la faille qui aboutit à Petra est clairement exprimée dans la présentation de Marino comme un atout de « vente ». Il s'avère que cet atout a plu aux responsables de Solidere qui ont ratifié le projet. La aussi la question se pose : pourquoi un indice qui se rapporte à une autre culture et un autre lieu est-il porteur ? (en plus du fait d'être en Jordanie, Petra

s'inscrit dans le désert et non pas dans une ville portuaire). Une des réponses à cette question serait que l'idée de la porte et le rappel avec Petra est porteur d'images qui attirent et font rêver. Une autre réponse serait que le but de Solidaire est de s'ouvrir vers les pays arabes ou du moins communiquer une image d'intégration ou d'appropriation des images et valeurs mémorielles importantes de toute la région. Comme si Beyrouth redevenait la capitale régionale, ou la porte de l'orient, par le fait même de refléter ses images iconiques.

Au-delà de la communication marketing, le concept développe les différentes possibilités de communication avec ou à travers un volume massif que le maître d'œuvre appelle « pénétration »⁸⁰ dans le but de justifier le nom du projet (porte ou passage). Pénétration physique dans le volume, ou pénétration visuelle par les ouvertures ou fentes ou cages d'escaliers, enfin pénétration de la lumière directe ombragée ou filtrée. Les images qu'il projette pour communiquer son idée et son concept sont multiples :



- 1- Pour la pénétration au sein de l'objet architectural, l'image de la fente est accentuée par une inclinaison des bâtiments produisant l'effet de « passage » proche de l'image de Petra dont il s'est inspiré. Les escaliers qui s'inscrivent dans le vide et permettent l'accès à la place centrale, accentuent cet effet et donnent plus de monumentalité au « passage ». dans sa présentation d projet, l'architecte se réfère aux parois (immeubles) qui bordent les rues donnant sur la place de l'étoile et les assimile à des

⁸⁰ Dans la présentation : PENETRATED, MASSIVE VOLUMES

⁸¹ Présentation phase I, diapos 4.

⁸² Présentation phase II, diapos 4

⁸³ Présentation phase II, diapos 5

carrières libanaises pour finir par projeter une image représentant l'aboutissement du passage de Petra – étonnement -. Mais le non-dit dans cette présentation et qui fausse les données, c'est que les photos des carrières ne sont pas libanaises, et Petra n'est pas un site libanais. On utilise donc des indices iconiques sans rapport avec le lieu qui est Beyrouth ou le Liban, pour justifier un concept sensé être la porte de la ville.

- 2- Pour la pénétration visuelle, les indices iconiques sont issus des différents styles d'ouvertures qu'on peut trouver à Beyrouth sur les bâtiments de différentes époques.
- 3- Quant' à la pénétration de la lumière, l'architecte, comme on le voit sur les images ci-haut et ceux précédentes, introduit dans son volume les trois types :
 - la lumière directe par des ouvertures sous différents aspects ou styles, de par la forme ou de par le recul par rapport à la façade. inspirée des fenêtres et façades de Beyrouth.
 - La lumière ombragée⁸⁴ ou zénithale passant par des brises soleils ou les matériaux translucides. l'inspiration étant la lumière des souks, des lucarnes ou des moucharabiehs.
 - La lumière filtrée⁸⁵ ou ponctuée (mur perforé laissant passer des fils de lumière) ; inspirée par celle des murs et des dômes dans les hammams arabes.

Les ouvertures sont en relation de cause et d'effet avec les fonctions de l'espace intérieur. La lumière directe et ombragée sert les espaces d'habitation en fonction des besoins en ensoleillement, et la lumière filtrée, à l'instar de celle des hammams, sert les fonctions du spa permettant d'éclairer en lumière de jour tout en gardant l'intimité de l'espace intérieur.

⁸⁴ Dans la présentation : TALL SHADED SOUKS

⁸⁵ Dans la présentation : FILTERED LIGHT

1.3.2. Architecture et projection imagière

« Communiquer c'est exister » c'est ainsi qu'on pourrait définir le monde d'aujourd'hui qui vit au rythme de la communication. Une communication qui a aidé à abolir les frontières entre les hommes, à raccourcir les distances entre les continents, à passer de l'état d'ignorance globale à la connaissance généralisée ; elle a aussi et surtout le mérite d'avoir permis l'accès à l'information instantanée qui offre la possibilité d'être présent « ici et maintenant », à des milliards de personnes dont une partie est soumise au joug des dictatures accablantes. Sachant que le « ici » est assimilable à partout et le « maintenant » à l'instantané, les plus démunis deviennent avisés et les plus opprimés ont la possibilité de voir, de savoir et de s'exprimer. C'est ainsi que les révolutions arabes ont pu s'exporter, que les femmes asservies se faire prévaloir de leurs droits, et les enfants agressés accéder à la loi. C'est aussi par la communication que l'architecture s'est internationalisée devenant un facteur majeur de présence au sein de la globalisation.

Etre partout à tout moment, tel est l'enjeu de la communication virtuelle qui permet aux hommes et aux objets d'exister indépendamment de leur présence matérielle ou physique. Une architecture n'est donc plus présente dans un seul lieu et ne s'adresse pas à une catégorie d'hommes circonscrits dans l'espace et le temps. Ceci complique bien évidemment le travail de l'architecte puisque la lecture devient de plus en plus polysémique dans cette « exposition universelle » que devient le monde de l'information auquel l'architecture ne peut échapper ni gérer. Car l'information n'est pas la communication : elle ne permet pas d'échanger avec l'autre, ou établir une relation avec lui, et donc accepter sa présence et essayer de le comprendre. L'information a la charge de transmettre et diffuser le message, le contenu, mais elle n'est qu'un simple émetteur ou transmetteur de messages qui deviennent, avec le développement des techniques et des outils, de plus en plus nombreux et polysémiques. L'architecture par ce fait se perd entre la présence dans un site bien précis et le dialogue culturel qu'elle y établit et la

communication globalisée à la culture vaste et indéterminée. Et comme le dit Dominique Wolton (2003) :

*« La diversité des cultures modifie radicalement les conditions de réception. Si les techniques sont les mêmes, les hommes d'un bout à l'autre de la planète ne sont pas intéressés par les mêmes choses... ni ne font le même usage des informations. L'abondance de l'information ne simplifie rien et complique tout ».*⁸⁶

La transmission instantanée des informations écrites ou orales, malgré l'abondance des sources, la rapidité des medias, et la diversité culturelle des émetteurs-récepteurs, offre quand même aujourd'hui un minimum d'interactivité surtout dans les supports électroniques. Mais la polysémie n'est pas gérable pour autant, dans la mesure où l'émetteur n'est pas nécessairement le maître d'œuvre et d'ouvrage et donc l'échange avec lui n'apporte pas d'éclaircissements clairs et fiables. La communication indirecte est très courante à ce niveau et empêche de réduire de façon significative la polysémie. Notamment quand il s'agit d'image, où nous nous retrouvons face à une multitude d'interprétations, et où la mise en contexte ne suffit plus pour réduire le taux très élevé de polysémie. Plus précisément dans le domaine de l'art où la compréhension et l'interprétation sont en rapport direct avec la nature et la culture du récepteur et ne peuvent être fixées dans un sens précis, même par un texte ou une légende de l'émetteur. Le rapport physique matériel et sensoriel est indispensable pour l'appréciation d'une œuvre d'art dans toute sa complexité. Entre ce que nous percevons consciemment et ce que nous ressentons inconsciemment, un dialogue s'établit instantanément entre l'œuvre et le récepteur, ce qui induit un message consciemment voulu ou inconsciemment induit par l'artiste. Comme le dit Anton Ehrenzweig :

*« L'œuvre créatrice réussit à coordonner les résultats de l'indifférenciation inconsciente et de la différenciation consciente, révélant ainsi l'ordre caché de l'inconscient »*⁸⁷.

⁸⁶ Dominique Wolton, 2003, *l'autre mondialisation*, Flammarion, p.18

⁸⁷ Anton Ehrenzweig, *l'ordre caché de l'art*, éditions TEL Gallimard, 1974. P. 38

Dans cette complexité des rapports conscients et inconscients entre une œuvre d'art, son émetteur, et le récepteur réel ou potentiel, il est difficile de toucher ou remuer les sens via une communication transitive ou « virtualisée » par les medias. Surtout dans le cadre de la tridimensionnalité de l'architecture et sa monumentalité dont l'impact sur l'homme est fonction des rapports de grandeur que nous ne pouvons percevoir par la réduction imagière quel que soit la qualité de l'image projetée et la technique utilisée (3D ou autre). De plus, La vitesse dans l'émission et la réception de l'information ne sont pas toujours des facteurs de communication fiables permettant la compréhension et l'assimilation des messages, surtout quand il s'agit d'action ou de réaction en rapport avec les sens :

« L'accélération de la production et de la transmission d'un nombre croissant d'informations ne suffit plus à créer d'avantage de communication. Elles amplifient même malentendus et contentieux. C'est en cela que l'information et la communication deviennent un des enjeux de la paix et guerre du XXIe siècle. »⁸⁸

Nous ne pouvons pas percevoir les signes et les messages que recèle une architecture, par une communication instantanée et rapide qui ne donne pas au lecteur le temps de percevoir l'objet dans ses détails, et d'imaginer son envergure. L'architecture n'est pas sculpture et c'est dans ses dimensions et sa présence physique qu'elle se différencie des autres arts. Sans un dialogue qui prend le temps de s'établir entre l'objet architectural et celui ou ceux qui le perçoivent, nous sommes dans le cas d'une communication à sens unique qui impose le message sans donner la latitude de l'échange.

Le conflit de civilisation planétaire que nous vivons actuellement serait une des résultantes de cette information à sens unique qui empêché d'établir une communication qui respecte la présence de l'autre ou tient compte de sa spécificité. Nous pouvons percevoir clairement cette rupture au niveau de l'architecture globalisée qui ne tient pas compte dans beaucoup de cas de la culture distinctive des lieux et des peuples, et va dans le sens de leur imposer

⁸⁸ Dominique Wolton, informer n'est pas communiquer, CNRS, p.19

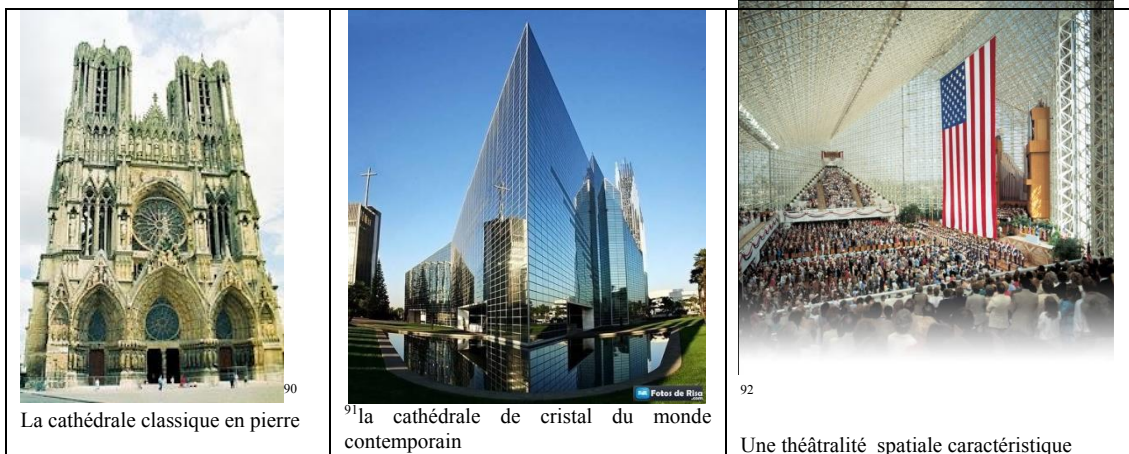
des images et des messages se rapportant à d'autres cultures. Et pourtant, cette architecture a su se développer à travers les âges passant du stade d'informative au stade de communicative. C'est surtout entre la moitié XIX^e et la moitié du XX^e siècle que ce passage est le plus marquant ; le béton et l'acier aidant, l'architecture a adopté le concept de l'ouverture vers l'autre, de la communication entre l'intérieur et l'extérieur, de l'intégration avec la nature... Mais cette altérité as-t-elle régressé à la fin du siècle passé pour reprendre le chemin de l'hégémonie ou du message unique qui se veut planétaire ?

Nous avons dépassé le temps où l'architecture était le « *grand livre de l'humanité* »⁸⁹ où les cathédrales de pierre informaient les croyants souvent illettrés en racontant par les sculptures, peintures et vitraux les histoires de la religion ; le temps où le prêtre tournait le dos aux fidèles pour célébrer le culte. Il est loin le temps des châteaux forts qui racontaient la puissance et la supériorité du chef, et refusaient tout échange ou tout rapport sauf celui de la force des armes. Il est loin le temps des palais dominants aux murs impressionnants par leurs styles et leurs matériaux des princes qui se voulaient puissants et immortels, et qui surplombaient les maisons en bois périssable des simples sujets mortels. Avec le temps et l'avènement de la démocratie, grâce aux nouveaux rapports d'égalité entre les hommes et la communication qui s'est naturellement établie entre eux, les prêtres se sont retournés vers les fidèles pour célébrer avec eux l'eucharistie, les murs et les remparts sont tombés ouvrant la voie vers l'échange direct et spontané, et les façades en pierre qui se contentaient d'informer se sont transformées en murs de verre qui reflètent leur environnement construit et humain. Avec la propagation de la démocratie, l'architecture est passée sans aucun doute - tout comme la sociopolitique - du stade de l'information à celui de la communication, mais respecte-t-elle pour autant les spécificités des lieux et des sociétés ? Dialogue-t-elle avec eux ou se suffit-elle d'une communication à sens unique qui relève de l'autocratie?

⁸⁹ Victor Hugo, Notre Dame de Paris, éditions France Loisirs, 1996, Livre 5, chapitre II, p. 221

En fait, malgré les stéréotypes (qui relèvent de l'autocratie) qui lui sont imposés, l'architecture, qui suit le courant de la mondialisation, tend vers la démocratie et la communication globale en essayant de se référer à des valeurs symboliques générales ou génériques en ce sens que ces valeurs sont assimilables par tous et partout. Elle est restée, malgré l'abolition des « frontières » hégémoniques et séparatrices, celle qui émeut, impressionne et marque le lieu et les hommes de par sa présence. L'architecture d'aujourd'hui évolue dans le sens de l'unification du monde, elle stérilise les styles et raconte la nouvelle histoire universelle: le monde contemporain qui a commencé avec la révolution industrielle et continue à se développer en fonction des - et par les - NTIC. L'architecture qui accompagne ordinairement les révolutions et évolutions sociales et techniques, a suivi la mouvance en s'inscrivant dans son temps, un temps que la communication interactive et l'information instantanée ont drastiquement raccourcis dans le fond et la forme. Le style télégraphique ne permettant plus une lecture prolongée, c'est l'impact qui compte ou « le geste » comme nous l'appelons en architecture. Quant au lieu, en raccourcissant les distances et en éliminant les différences, en le rendant accessible à tous, nous nous acheminons vers sa standardisation et son analogie.

Cette analogie se reflète dans l'architecture contemporaine dans laquelle on retrouve les défis des hommes et des sociétés. Nous y découvrons une profusion d'effets scéniques ; elle se théâtralise en vue de satisfaire et s'expose dans le but d'impressionner, d'éblouir, elle se veut présente, trop présente, même au risque de l'exagération. Elle va dans le sens idéal et imagier d'une uniformité globale et ponctuelle, basée sur le principe du dépassement, de l'émerveillement.



De la cathédrale en pierre aux frontières franches et qui communique par des représentations aux codes perceptifs clairs mais lents à décrypter qui se présentent sous formes diverse : bas-reliefs, sculptures, peinture, vitraux... ; à la cathédrale en verre dont l'espace est illimité et qui reflète le contexte environnant de l'extérieur et l'invite à participer à l'avènement intérieur, et qu'on embrasse d'un seul coup d'œil. De l'ombre à la lumière, de l'opacité à la transparence, le passage en question n'est pas seulement dû aux techniques de construction, il s'agit très clairement d'une volonté d'ouverture et de communion qui accompagne les grands changements socioculturels qui ont accompagné le monde des philosophes lumière à la globalisation. La communication générée par cette approche démocratique et libérale n'est pas fortuite, elle vit au rythme d'une société qui évolue dans le sens de l'ouverture, de la transparence, de l'abolition des frontières. Mais si les frontières sociales, politiques, culturelles, raciales et religieuses s'effacent réellement aux Etats-Unis ou en Europe, elles persistent et deviennent de plus en plus opaques dans les pays dits du Sud. Cette opacité, qui rigidifie et amplifie chez les peuples qui y vivent les angoisses identitaires et l'attachement obsessionnel aux spécificités culturelles, augmente la notion de racisme et l'intégrisme religieux. D'où le sentiment d'oppression ou même de persécution ressenti par beaucoup de peuples qui voient dans la mondialisation une nouvelle forme d'hégémonie dont le but est l'effacement de leur culture et par conséquence une volonté

⁹⁰<http://cavainc.blogspot.com/2011/02/religion-une-definition-de-la.html>

⁹¹<http://www.tryangle.fr/la-cathedrale-de-cristal>

fortuite voire même un complot qui vise à mettre fin à leur présence. Ces peuples qui se sont réfugiés dans le silence augmentant par ce fait leurs haines paranoïaques, se rebellant naturellement contre ce qu'ils considèrent comme une globalisation castratrice. L'attaque terroriste du 11 septembre est une des réactions violentes due à un des aspects majeurs de la globalisation et qui est : la communication à sens unique.

Dominique Wolton (Wolton, 2003) déplore cette communication à sens unique qui aurait abouti au désastre du 11 septembre. Pour lui, il faut rétablir l'équilibre des forces pour que le dialogue s'installe et la communication redevienne un facteur unificateur, en ce sens qu'elle favorise la diversité culturelle:

«Demain informer sera plus difficile du fait de la pluralité des points de vue, mais c'est le prix indispensable à payer pour que la diversité culturelle soit un fait. Que l'on se souvienne de la guerre du Golfe, et plus récemment de la guerre d'Afghanistan où les américains, vexés, ont été obligés d'admettre que la chaîne d'information Al-Jazira était plus performante que CNN. Pour la diversité culturelle, il est essentiel que le monopole de l'information mondiale ne soit plus tenu par les occidentaux et qu'il y ait un minimum de concurrence afin que plusieurs visions du monde puissent cohabiter »⁹³

Le monde est donc, par ses guerres d'influences via une information ciblée, en rupture de communication et c'est ce qui aurait provoqué le conflit actuel dit « des civilisations ». Mais si le principe de l'hégémonie politique - et militaire - n'est pas de notre ressort, du moins dans cette phase de la recherche, il n'en est pas de même concernant ce que nous pouvons appeler l'hégémonie culturelle américaine et plus précisément la part qui se reflète dans l'architecture, qui est un moyen de communication par excellence. L'architecture a dépassé le stade de la présence par elle-même pour devenir le symbole de présence d'une nation dans un lieu ou au sein d'une communauté

⁹³ Dominique Wolton, l'autre mondialisation, Flammarion, p.104

régionale et internationale, et par ce fait elle devint un transmetteur de messages dans les deux sens.



La destruction des tours jumelles de New York est un exemple significatif du rapport entre l'architecture et la communication. Cette violence ciblée contre des bâtiments symbolique montre en premier lieu la vélocité dans la communication des messages surtout quand ils sont transmis au cœur de l'action, et comment ces messages sont reçus différemment par chacun selon sa culture propre ou ses appartenances socioreligieuses. La scène est dramatique selon les normes de jugement de toutes les sociétés et groupes à travers le monde quel que soient leurs cultures ou croyances : des bâtiments habités sont en combustion après avoir été percutés par des avions chargés de passagers, et donc des milliers de vies innocentes sont perdues. Jusque-là, la tragédie est totale et égale pour tous, mais les données changent quand l'acte se transforme en message, la bipolarité est évidente et tragique : pour certains c'est une déclaration de guerre faite par des terroristes, pour d'autres c'est un acte héroïque ou au moins perçu comme une réplique contre les « injustices américaines » partant du précepte « œil pour œil et dent pour dent ». Dans les photos (cases du haut) nous pouvons constater la similitude des images et des titres de la presse écrite à travers les différents états des USA. Une seule et même image, deux bâtiments en flammes, et un même slogan qui parle d'attaque et de guerre. Deux tours et deux mots qui en disent long et qui sonnent le clairon de ce que le président Américain Georges Bush appellera plus tard une « croisade ». Cette réaction unanime montre que message des terroristes a été

bien reçu et que par conséquent ils ont atteint leur but, qui n'est autre que de frapper la fierté des américains au cœur même de leur ville iconique à travers des Architectures-symboles.

Dans sa lecture de ce drame Christian de Portzamparc (2005) note:

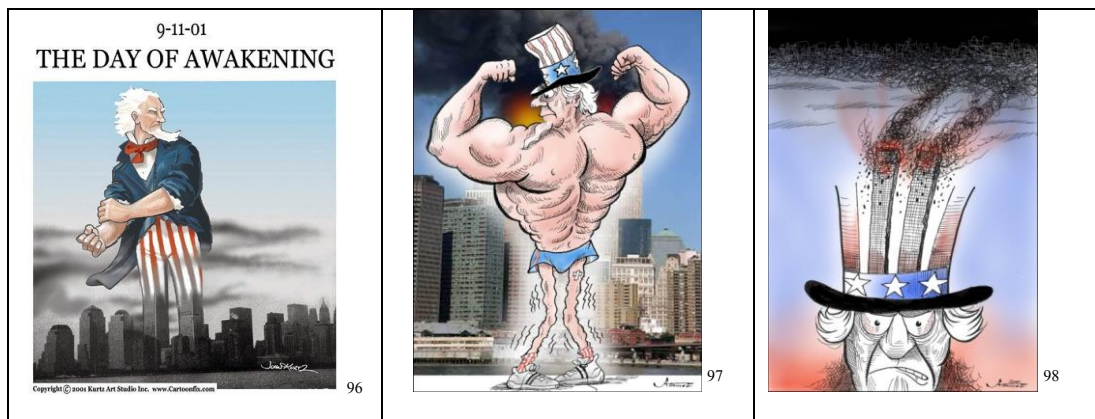
« Les Twins ont suscité un acte religieux. Cette volonté de destruction d'une forme symbolique donnée à un moment donné est branchée sur la pulsion de mort, comme si c'était Dieu lui-même qui se vengeait d'une représentation qui lui déplait. »⁹⁴

Les tours Jumelles seraient donc une représentation. Qui dit représentation dit communication, interprétation, image ou reflet, mais aussi « *présentation qui en double une autre* »⁹⁵ ce qui oscille entre la propagation et la concurrence. L'architecture n'est donc pas présente par et pour son aspect matériel uniquement mais par ce rôle qu'elle interprète ici et maintenant et qui va au-delà de l'indiciel et l'iconique chercher la légitimité de son existence « ici et maintenant » dans la représentation ou la projection du monde d'aujourd'hui. Les tours jumelles sont perçues par certains groupes d'extrémistes musulmans comme la représentation du mal. Le reflet de l'arrogance voire même de l'hégémonie américaine. Le symbole des abus, guerres, victimes, que les Etats-Unis sont accusés de provoquer. Les agresseurs considèrent que leurs violences sont une sorte de contre-message qui cible l'émetteur dont les tours sont le reflet.

Un même drame et de lectures différentes, voilà le constat de l'attaque du 11 septembre. L'architecture est le support ou le medium, et c'est à travers elle que se transmettent les images et les messages.

⁹⁴ Christian de Portzamparc, *Vore Ecrire*, Ed. Folio, p. 38

⁹⁵ Etienne Souriau, *Vocabulaire de l'esthétique*, puf, p.1222 : représentation = présentation qui en double une autre ; plus particulièrement, perception ou image qui offre l'apparence sensible d'un être dont elle est un équivalent.



Les images ci-haut reflètent ce conflit de perception ou d'interprétation du message dépendamment du lieu dans lequel on se trouve. Dans la case de gauche (38) les deux tours sont des bases solides desquelles renait le géant américain. La légende confirme cette interprétation par : « le jour du réveil » ce qui sous-entend, accompagnée du geste de la main qui retrousse ses manches (ou le *bras d'honneur*⁹⁹ face aux agresseurs), un début d'action ou de réaction à l'acte terroriste du 11 septembre. La légende accompagnée des deux tours qui sont toujours là debout, fortes et solides, peut être aussi interprétée aussi comme « le jour de la résurrection » ; le réveil est assimilable à la renaissance de l'Amérique. Mais ceci implique implicitement que l'Amérique a été gravement atteinte ou même assassinée, sinon pourquoi parler de réveil ou de résurrection ?

Dans la seconde image le géant américain, par opposition à la première est un colosse aux pieds d'argile, fragiles et incapables de supporter un buste surdimensionné. Le message transmis dans cette caricature est que les Etats-Unis d'Amérique ne sont pas invulnérables ou du moins pas aussi forts qu'ils ne prétendent. Le personnage se tient à l'emplacement même des twin-towers qui ne sont plus présentes, et c'est justement par leur absence que la faiblesse apparait. Là aussi les deux pieds du personnage représentent implicitement les deux tours et l'écroulement de celles-ci affaiblissent le géant. Même personnage, même situation mais les indices sont ironiques et les symboles

⁹⁶ Kal, 2001, obtenus de : WWW.cartooningforpeace.com

⁹⁷ Stavro 2001, archives Addabbour

⁹⁸ Ibid.

⁹⁹ Geste injurieux : « www.dictionnaire.reverso.net/francais-synonymes/bras%20d'honneur »

opposés, même rapport entre l'architecture et le fait que l'Amérique tient debout, mais les messages sont contradictoires dépendamment de ce que l'on veut induire : du côté américain il s'agit de remonter le moral et montrer la puissance invincible ou qui se régénère et s'affermir, et du côté orient la parodie d'une puissance éphémère et prétentieuse.

Dans le troisième dessin, les tours ne sont plus les pieds mais le couvre-chef de l'« oncle Sam » le symbole des États-Unis. L'architecture devient un élément intrinsèque voire même constituant du drapeau des États-Unis. Le message renvoie l'architecture par le biais de l'iconicité au symbolisme en rapport avec l'existence même des USA : Les tours qui brûlent détruisent le symbole de l'état et inquiètent le personnage (symbole du pouvoir) de voir sa tête brûler.

Indépendamment du message politique et de la lecture contradictoire de l'événement dramatique, nous pouvons déduire de la lecture rapide de ces trois images, que l'architecture est par excellence symbole de présence, d'existence et de pérennité du pouvoir et de l'état.

La réaction des dirigeants des États-Unis est corrélative aux messages transmis par ces images : violente et disproportionnée. Nous pouvons sans aucune hésitation constater que la destruction d'une construction a mis le monde entier en péril. Tel est l'enjeu de l'architecture symbole que nous vivons aujourd'hui : précepte de présence et enjeu du conflit de communication violent à l'échelle planétaire.

L'architecture n'est donc plus ce qu'elle est ; « Ceci n'est pas une architecture » mais une représentation où signifiants et signifiés sont confondus, l'objet n'est plus qu'emblème, fanion, enseigne, il est vidé de son identité et de sa fonction pour devenir idée, image. On en arrive à une confrontation troublante entre la virtualité de la représentation et la matérialité de l'architecture.

Que défendent les américains dans leur appel à la guerre ; l'architecture détruite ou l'honneur bafoué ? Dans ce cas, on en vient à nous demander si la réaction aurait été la même si les tours avaient résisté et ne s'étaient pas

écroulée ? Peut-être aurait-on alors clamé que le but des terroristes n'a pas été atteint et que la puissance américaine est inébranlable, et on aurait par ce fait évité toutes les guerres qui ont suivi. Dans ce cas tout se ramènerait à une problématique de résistance des matériaux aux chocs et au feu. Une remise en question a d'ailleurs été soulevée dans les milieux des chercheurs en urbanisme et architecture concernant la nécessité des tours et le danger réel de leur présence sur des milliers de personnes concentrées en un seul point, ainsi que les normes de sécurité nécessaires à prévoir pour prévenir de telles catastrophes ; accidentelles soient elles ou actes terroristes. Mais ce débat n'a pas fait long feu car au-delà des symboliques nationales, l'architecture dite verticale (grande hauteur) est devenue par elle-même un symbole de contemporanéité.

C'est par, ou à travers, l'architecture que la communication s'établit ou que la guerre se fait. D'ailleurs les trois objectifs potentiels inclus dans le « message » des terroristes le 11 septembre sont des bâtiments reflétant le pouvoir américain :

- le pentagone ou le pouvoir militaire.
- les tours jumelles ou le pouvoir économique.
- la maison blanche ou le pouvoir politique.

Ceux qui appellent au « jihad » islamique en réplique à ce qu'ils considèrent comme une « croisade » chrétienne, s'en prennent aux « remparts » des nouveaux conquérants ou maîtres du monde. Des remparts qui sont aussi miroirs, plus de l'ordre du symbolique que du réel ; tout comme cette architecture globalisée, elle aussi accusée d'exporter les idées et images propres au nouveau continent pour les imposer au reste du monde.

Si les européens et plus précisément les français ont pu faire face avec succès au danger de l'importation massive de la culture américaine dans la première moitié du XX^e siècle, la résistance à cette culture s'est graduellement estompée pour pratiquement disparaître à l'aube du nouveau millénaire. En fait, le monde est passé en un siècle du rêve américain à l'image américaine qui

s'est imposée partout et surtout en Architecture où l'identification est à son paroxysme. Nous vivons indéniablement une architecture à l'ère américaine et cela est essentiellement dû à la suprématie des Etats-Unis en matière de haute technologie et de communication. Toutes les inventions modernes sont au service du phénomène qu'est devenue la communication ; des satellites planétaires au téléphone portable en passant par les médias et le web, les moyens de communiquer sont de plus en plus nombreux et performants. Leur objectif, au-delà de l'information qu'ils pourvoient est celui d'accéder à la liberté, une liberté qui donne la possibilité - et donc le choix - à l'homme d'exister, d'être présent en tant qu'acteur dans le développement de la société et la construction du monde. Un monde de plus en plus unificateur et en même temps complexe, qui oscille en permanence entre le « libre échange » et le cloisonnement total, entre le déni de l'autre et le « village global ».

Mais beaucoup d'abus sont faits au nom de la liberté et de la démocratie, est-ce que le choix existe toujours dans un environnement où les idées et images doivent se soumettre aux critères et repères propres au « nouveau monde » pour être perçues comme contemporaines, et ce, indépendamment du génie du lieu ? La diversification sur base des particularités propres aux groupes et aux lieux, ne doit-elle pas être prise en compte pour ne pas déranger un équilibre et par conséquent altérer certaines images ou signes identitaires qui provoquent un refus - souvent violent - dû à une sensation de dénigrement ou d'annihilation ? Il ne s'agit pas là de paranoïa ou de divagation de peuples juges par certains décideurs de « rétrogrades », André Ravéreau (2007) parle même d'impérialisme et d'asservissement :

*« La puissance aime bien être impérialiste, donc plus les confins sont éloignés, plus la puissance a besoin de s'affirmer. C'est l'architecture expansionniste qui s'impose sans tenir compte du lieu, puisqu'elle veut l'asservir ».*¹⁰⁰

Reste à savoir si nous pouvons toujours parler d'expansionnisme et d'impérialisme au sein d'une mondialisation qui se veut unificatrice. Indépendamment des facteurs architectoniques favorisant une culture au

¹⁰⁰ André Ravéreau, Du Local à l'universel, éditions du Linteau, 2007, p. 132

dépend des autres, qui s'imposent partout - ou qui sont imposés - l'architecture globalisée tout comme la communication offrent un espace de rencontre et d'échange pluriculturalisme et déterritorialisé aux groupes de plus en plus nombreux qui circulent à travers la planète et qui sont en droit de se sentir partout chez eux, dans un temps où la question de l'altérité face au nationalisme bat son plein dans le monde et dans tous les secteurs. L'homme se normalise dans ses aspirations et ses besoins, et les partisans de l'architecture globalisée sont en droit de réclamer la reconnaissance de leurs œuvres en tant qu'éléments favorisant la normalisation du lieu dans le but d'accompagner la mutation de l'homme.

« Les groupes de la classe moyenne mondialisée partagent les mêmes goûts, les mêmes inclinaisons et circulent dans un espace d'expectatives communes. Dans ce sens, le marché, les transnationales, les medias sont des instances de légitimation culturelle. Leur autorité impose des modèles de dispositions esthétiques et de comportement. De la même manière que l'école ou l'état constituent des acteurs privilégiés dans la constitution de l'identité nationale, les agences agissant à un niveau mondial favorisent l'élaboration d'identités déterritorialisées. Comme les intellectuels elles sont des médiateurs symboliques. »¹⁰¹

L'architecture pourrait être, tout comme la communication, un médiateur symbolique qui déterritorialisé le lieu et le projette dans le monde du temps indépendamment de sa localisation, offrant un espace qui favorise l'altérité et le pluriculturalisme indispensables à l'élaboration d'un monde globalisé. « L'architecture de l'altérité » face à « l'architecture de l'isolationnisme », voilà l'enjeu que défendent les « architectes globalisateurs ».

En réalité, en - ou par - l'architecture contemporaine l'humanité s'unifie et la diversité n'est plus prise en compte, même la diversité climatique, qui pourtant devrait être principalement prise en compte. Et ceci va à l'encontre de la politique mondiale qui vante de plus en plus les qualités et les bienfaits du

¹⁰¹ Renato Ortiz, 2009, Les identités collectives à l'heure de la mondialisation, les essentiels d'Hermès, P.53

durable. L'architecture copiée sur le modèle américain ne s'adapte pas nécessairement aux pays dans lesquelles elle s'implante comme le souligne André Ravéreau (2007):

*« L'architecture du Nord, largement ouverte à la chaleur et à la lumière dont elle est privée une grande part de l'année, parce que le soleil tape mois fort et que le temps est couvert, a imposé sa manière de construire dans le monde entier comme un signe de modernité, ce qui est une aberration ».*¹⁰²

En plus du déni des valeurs climatiques, aucune différence ou spécificité n'est prise compte dans l'expression des *idées* et *images* : tout se fait selon les stéréotypes du « nouveau monde » qui, il faut le reconnaître, a été le précurseur des villes globales et de l'architecture contemporaine. Le principe unique de jugement est donc consommé, il a été adopté par les décideurs du monde entier. C'est une fatalité, un mal indispensable, un passage obligé : il faut adopter les « signes » architectoniques unifiés pour pouvoir valider l'ouvrage architectural par une sorte de labellisation qui permet de communiquer autour des valeurs actuelles et factuelles l'œuvre, et par conséquent exister dans le monde d'aujourd'hui. Et ce, même si cela se fait au détriment du lieu et des facteurs climatique y attendant, et donc au bien être de l'homme et de la société. L'architecture de l'altérité ne serait donc pas durable, mais est-elle pour autant démocratique ?

Koolhaas considère que l'architecte est une farce de l'évolution, et que l'architecture répond aux tendances du monde d'aujourd'hui qui tourne autour du plaisir et du divertissement ; et par cela elle a perdu toutes ses valeurs. A le croire, le monde et l'Architecture deviennent de plus en plus autocratiques:

« Dieu est mort, l'auteur est mort, l'histoire est morte, seul l'architecte reste debout... comme une farce ridicule de l'évolution. [...] Au troisième millénaire, le junkspace¹⁰³ prendra en charge le plaisir et la religion, la sociabilité et l'intimité, la vie publique et la vie privée. Inévitablement, la mort de Dieu (et de l'auteur) a engendré un espace

¹⁰² André Ravéreau, Du Local à l'universel, éditions du Linteau, 2007, p. 130

¹⁰³ Expression de Rem Koolhaas qui selon lui résume en quelque sorte l'architecture contemporaine.

orphelin ;le junkspace est sans auteur, et cependant étonnamment autoritaire ... »¹⁰⁴

L'architecture reste debout comme une farce ridicule de l'évolution alors que les principes se perdent dans l'artifice, un artifice qui se transforme en dictature dans son coté « mode » ou « marché de consommation » :

Au moment de sa plus grande émancipation, l'humanité est soumise aux scénarios les plus dictatoriaux. [...] le théâtre de la prédilection de la mégalomanie et de la dictature n'est plus la politique mais le divertissement. Grace au junkspace, le divertissement organise des régimes organiques d'exclusion extrême et de concentration : casino de concentration, golf de concentration, cinéma de concentration, assemblées de concentration, culture de concentration, vacances de concentration.»¹⁰⁵

Des siècles de la théocratie, aux siècles des lumières et des idéologies politiques, nous serions selon Koolhaas à l'époque du dirigisme. Un dirigisme qui asservit l'homme par l'image d'un modernisme trompeur qui utilise le divertissement comme appât, pour le cloisonner. Le fait de perdre Dieu et l'histoire (donc la mémoire) nous mènerait à un cloisonnement et une concentration isolationniste? Si nous acceptons cette thèse, par conséquent nous pouvons considérer que l'antithèse est soutenable : pour inverser la tendance il faut revenir à Dieu et à l'histoire et donc à la mémoire. Un retour qui préconise un respect des cultures propres voire même un retour aux sources, et donc une Architecture émanant du - ou propre au - lieu. Cette architecture « générique » n'est pas nécessairement en contradiction avec celle qui prône l'altérité, si elle tient compte dans sa conception des indices et signes émanant de sa culture propre ainsi que ceux de la culture globalisée. Un brassage culturel qui assume en quelque sorte le multiculturalisme du monde d'aujourd'hui. Sa mission serait alors, à l'instar de la communication, de jouer le rôle de médiateur entre les cultures et les civilisations, et en même temps celui de promoteur de la globalisation.

¹⁰⁴ Rem Koolhaas, junkspace, éditions manuels Payot, 2011, p. 107

¹⁰⁵ Ibid.

Qu'elle soit générique ou globalisée, plurielle ou cloisonnée, l'architecture, de par les valeurs identitaires ainsi que les indicateurs anthropologiques et sémiotiques qu'elle porte en elle, fait nécessairement partie du monde de la communication d'aujourd'hui qui vit, lui aussi, un dilemme similaire.

Nous ne savons pas si dans son texte Koolhaas fait référence à Victor Hugo¹⁰⁶ ou à Nietzsche qui avait dit « *Dieu est mort, c'est nous qui l'avons tué* ». André comte-Sponville interprète d'ailleurs cette expression comme étant l'impossibilité de fonder la communication sociale sur la foi : « *nous ne pouvons plus, socialement, communiquer en lui.* »¹⁰⁷ dit-il. André Malraux, lui, a prédit le retour de Dieu par son expression restée célèbre « *le XXI^e siècle sera religieux ou ne sera pas* ». Et il a eu raison car aujourd'hui, la cohésion sociale est, dans certaines régions du monde tributaire de la croyance qui devient le moteur de la communication, de l'appartenance et de l'identité. Toutes les valeurs socioculturelles et sociopolitiques reposent de plus en plus sur Dieu dans le cadre d'une guerre planétaire qui se fait sur base d'un grand titre : conflit de civilisation. Le mot « Civilisation » dans ce cas remplace « religion » dans une volonté fortuite de masquer la vraie face du conflit ; probablement parce que le monde ne veut pas accepter la renaissance de « Dieu » ou du moins « des Dieux » dans leurs aspects conflictuels religieux qui prônent un retour à des conflits et moyenâgeux. A défaut de ne plus être (les présages de fin du monde ayant raté) Le XXI^e siècle sera bien religieux (même un peu trop).

Dieu est bien ressuscité, il a effacé d'un coup les idéologies politiques et l'idéalisme citoyen qui promettaient un bonheur éphémère, les remplaçant par une vie éternelle et un paradis virtuel qu'on gagne en appliquant sur terre les préceptes religieux. Le bonheur n'est plus factuel et limité dans l'espace et le temps, il devient potentiellement perpétuel. La renaissance de Dieu fait que toutes les valeurs socioculturelles et sociopolitiques répondent de lui aujourd'hui pour un grand nombre de personnes à travers le monde. Dieu est de

¹⁰⁶ Victor Hugo, ceci tuera cela, notre dame de Paris, éditions France Loisirs, 1996

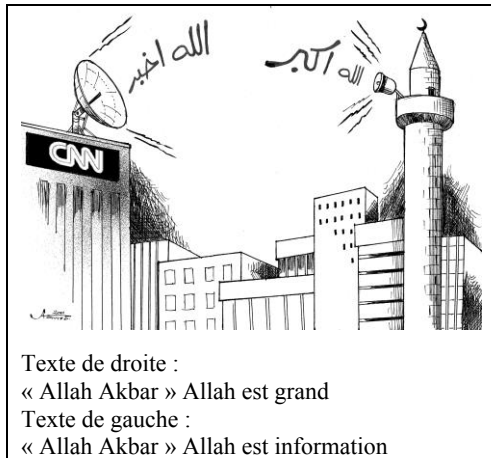
¹⁰⁷ Le Figaro Magazine, *Nietzsche le briseur d'idoles*, 16 août 2013, p.74 -75

retour pour dire à Nietzsche que le réel qu'il prônait n'est pas éternel, et pour dire à Staline que le peuple a besoin de la religion comme un opium après l'échec cuisant de toutes leurs idéologies. Et comme l'avait prévu Malraux, le XXI^e siècle commence par la phase du religieux voire même de l'extrémisme qui s'accroît dangereusement et classe les hommes sur base de leur appartenance à un Dieu, en une façon de croire en lui, et à une méthode d'exercer cette croyance. Une croyance qui se traduit en haine contre l'architecture liée à d'autres cultures faussement reliées idéalement à d'autres croyances.

L'architecture détruite le 11 septembre est le signe précurseur ou qui a mis en évidence le fait que le droit n'est plus, l'homme n'est plus, la société n'est plus, tout est Dieu, foi et obéissance chez certains groupes de plus en plus nombreux qui sombrent dans l'extrémisme. Le monde est divisé, le sol est reparti en territoires sacrés, et les hommes classés en croyants ou impies. Entre les uns et les autres le fossé se creuse, de plus en plus profond, de plus en plus haineux. La communication par ce fait devient de plus en plus difficile, de par la polysémie de ses interprétations, de par les symboles qu'elle projette selon l'appartenance religieuse de laquelle elle émane ou à laquelle elle s'adresse. La communication se scinde dans ses idées ses images et ses représentations mais surtout interprétations symboliques, Elle se sacrifie elle aussi en quelque sorte. L'architecture est en plein dans ce débat ou cette guerre de présence et de symboles.

Le problème qui se pose à ce niveau, en architecture et en communication, c'est que nous n'étions pas prêts à un tel retour en force de Dieu, surtout du côté occidental où Nietzsche et les philosophes lumière avaient gagné la guerre des religions en les annulant ou du moins les écartant du secteur politique. Mais là où l'occident - essentiellement en Europe - s'est trompé c'est qu'il a réellement écarté les dieux de son espace citoyen, mais d'une seule rive seulement. Celle du Nord de la méditerranée. Les autres rives restent ancrées dans une croyance séculaire. La géopolitique a fait que la présence « ici et maintenant » est interprétée différemment en fonction de notre

position géographique (Nord ou Sud) ou notre appartenance religieuse (chrétien ou musulman).



Cette caricature résume ce rapport conflictuel entre nord et sud, orient et occident, islam et chrétienté sur fond de communication représentée iconiquement et symboliquement par des indices architecturaux.

Nous retrouvons face à face un immeuble moderne sur lequel se trouve une antenne

parabolique voulus comme des représentations symboliques de la communication et de la culture occidentale ; et un minaret traditionnel affichant un hautparleur sur un fond de ville. Les deux pôles de la communication dépassent les autres bâtiments dans une volonté claire de montrer leur supériorité - dans le sens hégémonique - : ils s'expriment au nom de tous, le reste est aphone ou n'a pas droit à la parole. Ce qui sous-entend que les chaînes d'information sont perçues par un orient qui s'extrémise comme une agression culturelle à laquelle répondent les sources religieuses. Le texte est assez significatif à ce niveau il s'agit d'un jeu de mots qui confirme le sens de l'image en tant que confrontation entre religion et information : l'expression coranique « Allah est grand » répond à la diffusion par l'occident de « Allah est information ».

Ce qui nous intéresse aussi dans le message c'est que le conflit n'est pas entre une église et une mosquée et donc entre les religions chrétiennes et musulmanes mais, par indices architectoniques interposés, entre la communication occidentale et le monde musulman, sinon quel intérêt du croissant au-dessus du minaret ? La communication est donc considérée en quelque sorte comme étant la religion de l'occident ?

Cela va aussi dans le sens de la théorie du « Dieu renaissant » en Orient alors qu'en Occident il est « *disséminé et enseveli* »¹⁰⁸ selon Anton Ehrenzweig parlant de l'art. Il est en quelque sorte, dans l'esprit de la laïcité intellectuelle laissé aux pauvres d'esprit qui croient encore à son existence. Et pourtant le vrai enjeu est là, pour pouvoir communiquer avec l'autre il faut commencer par l'accepter et le comprendre selon sa vraie nature.

Si les signes indiciels et iconiques en relation avec la communication et l'architecture ne sont pas si antagoniques avec la présence des différents « Dieux », elles sont néanmoins interprétées comme tel par une projection symbolique liée aux facteurs sociopolitiques dominants. Tout ce qui est « à l'image » de la culture occidentale est perçu par les adeptes du retour aux califats et par conséquent les symptomatiques du jihad islamique, comme hégémonique.

Ce clivage socioculturel sur fond religieux à l'échelle mondiale, va en s'accroissant graduellement au point de contaminer les couches censées être plus modérées. Comme le montre le conflit aberrant entre campanile et Minaret au centre-ville de Beyrouth.



Dans le cadre de la reconstruction du centre-ville l'ancien premier ministre assassiné Rafic Hariri a fait construire une mosquée gigantesque, dont les quatre minarets s'élevant dans le ciel ont été perçus par les instances Chrétiennes de la ville comme étant des indices hégémoniques de par leur proportions ou hauteur extrême. Ces minarets, symbole du culte et de la communication islamique (appel des croyants et diffusion du message mystique à travers des versets coraniques chantés par les muezzins), sont pourtant assez répandus dans la ville tous comme les autres symboles appartenant aux autres religions. Mais

¹⁰⁸ Anton Ehrenzweig, *L'ordre caché de l'art*, Editions TEL Gallimard, 1974, p.263

c'est de la place principale et nationale qu'il s'agit là, et par conséquent certains y ont vu un enjeu de présence des communautés au sein de la nation.

Il s'agit d'une interprétation faite à travers ou par les signes intrinsèques à un monument religieux dont les valeurs indicelles (proportions) iconiques (lieu de culte musulman) et symbolique (présence dans le sens hégémoniques), sont porteuses, selon certaines sensibilités, de messages à portée existentialiste. Cette communication par architecture est assez significative de la portée de l'architecture et son influence sur une société dont les repères socioculturels et sociopolitiques voire même les repères identitaires ont été faussés par des préjugés ou angoisses existentialistes.

Ce qui est encore plus significatif, c'est l'action qui a suivi la lecture et l'interprétation: les autorités religieuses et civiles chrétiennes ont décidé de construire un campanile pour l'église qui se juxtapose à la mosquée, dont la hauteur dépasse les minarets. Réaction impulsive qui nous projette dans le monde hautement concurrentiel de la présence et la communication par architecture interposées. Mais est-ce un dialogue réel qui s'établit de par ces présences matérielles et symboliques interposées, ou un choc de deux cultures qui s'opposent ? La réponse est mitigée et la tendance dans le court terme et à la concurrence des présences, mais ce bras de fer entre les deux lieux de culte et la symbolique générale qui en découle, est l'expression physique de ce Dieu renaissant et des antagonismes des siècles passés qu'il ramène avec lui.

Ces faces-a-faces virtuels, entre Medias et minarets ; et matériels, entre Église et Mosquée, sont le reflet à nos yeux des conflits actuels qui vont en s'amplifiant accompagnés de mort et de destruction:

- Le conflit Orient-Occident qui a commencé bien avant le 11 septembre 2001, est dû à deux visions différentes et incompatibles de la communication et du monde. La différence réside dans les images respectives : un occident complètement acclimaté par les images du nouveau monde (intelligemment transcrit par les américains comme étant un « monde nouveau »). Et un orient otage d'hallucinations imagièrès et symboliques

porteuses ou portées par des valeurs mystiques, véhiculées par un extrémisme galopant et ravageur.

- Le conflit Orient-Orient qui revêt un cadre purement confessionnel, se fait entre les chrétiens et les musulmans mais aussi entre les différents rites musulmans à savoir sunnite-chiite. La communication est rompue à ce niveau ou du moins pleine de polysémie, on ne veut plus parler la même langue (l'arabe), ni même le langage iconique et symbolique des livres saints mais les interprétations souvent erronées qu'on en fait. Ceci mène à une cacophonie dévastatrice.

Dans ces conditions extrêmes la communication se transforme en conflits, les images en dogmatisme, et les symboles en agression. Comment se rencontrer dans de telles conditions ? Comment accepter l'autre pour pouvoir dialoguer avec lui ?

Si communiquer « *c'est d'abord avoir en commun, le monde moderne et les réseaux qui le maillent et ne cessent de renouveler nos façons d'être ensemble* »¹⁰⁹, alors l'architecture est un facteur de communication par excellence car elle est un précepte de modernité et met les jalons du comment - et où- vivre ensemble. Mais le fait de mettre la modernité à portée de tous peut être un sujet de polémique et même de rupture s'il est imposé et ne donne pas à l'individu et au groupe la liberté de choisir ou de contester. Or, par sa *présence* inéluctable l'Architecture ne donne pas le choix comme le font les médiums habituels médiatiques, électroniques, ou autres, elle impose sa modernité et arrête sa « façon de vivre ensemble ». Vue sous cet angle, l'architecture va dans le sens d'une communication unilatérale de signes culturels et identitaires et devient par ce fait controversiste, ce qui explique pourquoi elle se transforme en cible privilégiée dès qu'un problème majeur surgit. En mondialisant les

¹⁰⁹ Daniel Bounoux, 2001, introduction aux sciences de la communication, La Découverte, p. 17

signes à outrance, à pécher par trop d'ouverture on aboutit selon Wolton (2003) à une perte de repères :

« Une perte des repères « Qui peut conduire à une identité culturelle agressive - aussi bien sur le plan religieux que sur celui des lois et de comportements affirmer une identité pour se défendre contre ceux qui « envahissent », au nom des langues, du commerce de la modernité. Du Québec à l'Iran en passant par le Japon et la Chine, les exemples sont innombrables. »¹¹⁰

Cette identité culturelle agressive dont parle Wolton explique donc les comportements violents des extrémistes de tous bords, mais aussi celui belliqueux des groupes antimondialistes qui prolifèrent à travers le monde réclamant le droit d'exister tout en gardant sa nature intrinsèque et sa culture propre.

Entre la thèse d'une volonté d'hégémonie par la communication à sens unique d'une culture uniformisée sur base des valeurs américaines, qui engendre une phobie de la « colonisation » qui se manifeste par le rejet des cultures et des idées étrangères. Et l'anti thèse d'un « monde pour tous » par une communication qui rassemble en faisant fi des ségrégations raciales, géographiques et culturelles. La synthèse serait dans le brassage des cultures, par une mise en commun ou le partage des idées et des valeurs dans un espace collectif, une plateforme d'échange et de compréhension mutuelle en quelque sorte. L'architecture est par excellence une des plateformes d'échange et de partage des idées et des valeurs communes ; une reconnaissance de l'autre comme le dit si bien Louis Kahn (1996) :

« L'homme peut travailler dans la solitude mais quand on a une idée, si on est quelqu'un de bien, on ne peut s'empêcher de la dire à quelqu'un d'autre. On veut immédiatement la partager, on ne veut pas la cacher. En un sens, c'est notre nature. Si on avait volé cette idée, on serait détesté pour le restant de la vie, mais la communiquer est un besoin. On ne peut s'en empêcher. En un sens, chacun de nous est professeur, parce que nous voulons partager cette idée et

¹¹⁰ Dominique Wolton, l'autre mondialisation, p.69

*parce que partager cette idée a aussi une signification : si vous la partagez, c'est que vous en connaissez la valeur ».*¹¹¹

Le partage des valeurs par l'universalité du langage en architecture et la rapidité de la communication globalisée se fait par contamination selon Renzo Piano :

*« aujourd'hui l'universalité du langage, même si elle n'est pas déterminante, est certainement influencée par la rapidité de la communication, par les nouvelles technologies, qui mettent facilement les personnes, les cultures et les traditions en contact entre elles, donnant vie à une contamination encore jamais éprouvée par l'humanité »*¹¹²

Cette relation de cause à effet entre la communication des idées et des images par l'architecture serait un nouveau langage international qui lie les hommes à travers le globe - quelles que soient leurs cultures intrinsèques - autour d'une nouvelle esthétique qui n'est pas liée à un peuple ou à un lieu défini. C'est là la contamination dont parle piano et Kahn, une contamination positive qui guérit le monde des maux du recroquevillement et de l'isolationnisme.

La communication verbale, une valeur ajoutée à l'architecture.

Mais le langage architectural par la transmission des idées à travers des images n'est pas le seul moyen de communiquer en architecture. Il y a toujours des mots qui sont là pour exprimer l'idée génératrice du projet et pousser à sa compréhension et son acceptation par le client en premier lieu et par le grand public par la suite. Ce n'est pas par hasard que les grands architectes contemporains sont des personnes qui passent maîtres dans l'expression orale et écrite. De Kahn, à Calatrava en passant par Le Corbusier, Piano et Koolhaas, ces stars de l'architecture du XXe et XXIe siècle ont su exprimer leurs idées et en faire un projet avant même la concrétisation virtuelle de l'œuvre. Ils confirment par cela que les plus brillants dans le monde d'aujourd'hui sont surtout ceux qui communiquent le mieux par leur choix des mots qui

¹¹¹ Louis Khan, silence et lumières, p.88

¹¹² Renzo Piano, la désobéissance de l'architecte, p. 112

transmettent des idées et des images convaincantes par leur rationalisme ou leur capacité de faire rêver.

Nouvel est l'un de ceux qui savent exprimer leur architecture par des mots, ou des concepts sous forme de slogans. Selon Samir Saddi, Nouvel, qui « *a toujours été contre l'architecture répétée, parachutée* », a gagné le pari du Louvres-Abu Dhabi par un concept-slogan : « *the light rain* » (pluie de lumière) qui constitue une nouveauté alléchante pour les commanditaires en quête de sensationnel ou du moins de singulier qui les particularise. Par le toit transpercé du Louvre Abu Dhabi, l'architecte fait allusion à la magie de la lumière des rues couvertes des souks arabes qui laissent filtrer des faisceaux lumineux créant une ambiance particulière. Ce grand dôme, flottant au-dessus des volumes du musée, est omniprésent même au sein des espaces d'exposition intérieurs à travers des ouvertures zénithales vitrées, perpétuant le contact avec le visiteur sous forme de clin d'œil. La « *magie de la lumière* » est partout, le musée impressionne, expose et s'expose, voilà le nouveau paradigme que Nouvel essaye de développer. Cette couverture libre de 187 m de diamètre reposant sur quatre piliers au sein d'un climat désertique a en plus, l'avantage (selon Nouvel) de créer un microclimat s'adaptant parfaitement aux besoins du projet et aux spécificités du lieu. Reste à savoir si elle offrira la protection nécessaire et suffisante pour la promenade et l'exposition, en dehors des pavillons climatisés, dans un environnement affichant plus de cinquante degrés à l'ombre huit mois par an.

Loin de chercher à tout mettre sur le compte de la communication, nous constatons que Nouvel a su impressionner les dirigeants des Emirats Arabes Unis par la « *magie de sa communication* » orale et dessinée, Car son message et le concept architectural énoncés sous forme d'image-slogan sont d'une polysémie déroutante. Nous ne saurons qu'à l'achèvement de l'ouvrage, si cette lumière sera aussi magique que l'architecte la voulait, ou si elle se limitera à un effet de ciel étoilé en plein jour. Mais le gros avantage est que les maîtres d'ouvrages y ont retrouvé leur compte en tirant profit de ce jeu de mots par une communication-marketing qui drainera les curieux à la recherche de nouvelles

« impressions ». Dans ce contexte, le musée, même sous l'enseigne prestigieuse du Louvre, attirera d'abord par son architecture en concordance avec le courant actuel, le reste viendra en second lieu. Nous avons d'ailleurs entendu des discours-fleuves sur le bâtiment et presque rien sur les œuvres qui vont y être exposées. Est-ce par souci d'éviter la controverse franco-française, ou est-ce un autre indice vérifiant notre hypothèse?

Outre le savoir-faire qu'ils offrent dans leur prestation, les grands architectes vont donc permettre par leur intervention d'augmenter le potentiel de communication autour des réalisations. D'où la course aux « griffes » que se mènent les villes du monde en pleine concurrence autour de qui réalisera les plus impressionnants ouvrages architecturaux. Le choix se fait sur base des références de ces architectes en matière de projets similaires réalisés à travers le monde et qui ont fait date en matière de communication. La sélection de Jean Nouvel pour concevoir le Louvre Abu Dhabi par exemple, a été faite sans concours. Cela est peut-être dû au fait que l'identité du projet est française, ou parce qu'il a réalisé le musée National du Qatar, ou à cause du musée Branly, ou le tout à la fois. En tous les cas, il est certain que la notoriété de l'architecte l'a mis en avant, ainsi que la communication faite autour de ses précédentes réalisations qui montrent ses capacités d'innover et de faire discourir sur ses œuvres. A ce niveau, Zaha Hadid souligne les avantages de la médiatisation qui lui ont permis de se faire connaître et de convaincre les clients de ses capacités :

« Les ambitions et les défis des clients ont changés, ils veulent autre chose. Ils entendent parler de vous dans les journaux, et ne disent plus c'est impossible (parlant des idées ou concepts) »¹¹³.

C'est les architectes dont on entend le plus parler qui intéressent les maîtres d'ouvrage. Dans cette recherche de notoriété les architectes et les clients se rencontrent autour de la communication : le maître d'œuvre pour

¹¹³ En ligne sur < <http://www.youtube.com/watch?v=ktSL93Qz6V0&feature=related> > consulté le 22 juillet 2011

avoir fait, et le maître d'ouvrage pour avoir fait faire, ou devons-nous dire laissé faire. Là aussi c'est la marque qui fait le brillant, les idoles et les mythes, même si parfois il y a un manque de signification et de consistance comme le dit Koolhaas (2011) :

« Les fresques représentaient autrefois les idoles ; les modules du junkspace sont dimensionnés pour afficher des marques ; les mythes peuvent être partagés, les marques gèrent l'aura du gré des sondages qualitatifs. Les marques, dans le junkspace, remplissent le même rôle que le trou noir dans l'univers : des substances dans lesquelles la signification disparaît... les surfaces les plus éclatantes de l'histoire de l'humanité reflètent le genre humain sous son aspect le plus relâché. »¹¹⁴

N'est-ce pas là le même rapport que nous retrouvons dans la confusion entre la communication et le marketing appelé à tort « la com. » ?

L'Architecture comme les autres disciplines, a besoin du marketing pour se faire connaître ou exister sur le « marché de présence ». C'est par le biais d'un langage lié à cette technique que l'architecture a pu contaminer l'humanité pour reprendre l'expression de Piano. Car il ne suffit pas de transmettre des images pour se faire accepter de tous, il faut convaincre que ces images sont les plus adéquates, voire même indispensables. Les peuples qui constituent les nations et les cultures sont si fortement influencés par la communication de masse que tous les intervenants dans les domaines publics ou privés sont obligés de passer par là pour transmettre leur messages et donc exister. L'architecture est obligée de passer par ce moyen pour « vendre » ses nouvelles formes et éviter autant que possible la controverse et le rejet. Gregotti (2007) explique comment ce phénomène a pu générer un nouveau langage architectural :

« Au demeurant, tout au long du XX^e siècle, on a continuellement fait appel avec plus d'insistance qu'à d'autres époques, à des formes qui étaient les produits d'une culture différente de celle qui, en quelque sorte, était la culture « haute ». [...] puis ce fut au tour d'une middle class liées aux sciences anthropologiques particulièrement influencée par la grande distribution de masse et par la

¹¹⁴ Rem Koolhaas, junkspace, éditions Manuel Payot, 2011, p.87

publicité, de produire des formes, qui une fois amalgamées aux interprétations professionnelles du moderne, ont produit un langage, hybride et riche. »¹¹⁵

Les formes du monde contemporain seraient la résultante, selon Vittorio Gregotti, d'une ruée vers la distribution de masse et la publicité. Qui dit publicité dit *image*, promotion, produit, enseigne... Dans sa recherche de formes nouvelles l'architecture cherche selon lui, à se « vendre » ou à se promouvoir comme on le ferait pour un produit. Mais ne devient-elle pas elle-même produit de marque comme nous l'avons vu précédemment ? D'où les termes critiques de « *production de formes* », des formes jugées « *hybrides et riches* » : hybrides car elles sont constituées d'images disparates et hétérogènes, et riches par le brassage des idées et des images multiculturelles qui les constituent.

Mais est-ce-que les architectures que nous voyons répondent à ces critères ou sommes-nous là sujets à une contamination d'un ordre différent : celle de nous convaincre par le biais de la publicité que ce que nous voyons sont réellement des formes issues du brassage des cultures alors qu'elles sont le reflet d'une culture hégémonique ? La Cecla (2011) dit en prenant l'exemple de Palerme et de Naples: « *la ville réelle n'est pas celle que vous croyez, mais celle que vous montre la communication médiatique.* »¹¹⁶. Vivre dans l'illusion est donc le danger que nous encourons selon Cecla, qui accuse les décideurs de supercherie ou de vouloir transformer l'architecture et les villes en produits marchands :

« Palerme a été transformée en produit marchand [...] et en objet de construction architecturale virtuelle. Le message est simple : la ville réelle n'est pas celle que vous voyez, mais celle que vous montre la communication médiatique. La ville se trouve ainsi dématérialisée, de la même façon que le « capitalisme électronique » a dématérialisé Bangalore. Peu importe qu'elle soit au bord du gouffre, que la qualité de vie empire chaque jour, c'est son image qu'on cherche à vendre ». »¹¹⁷

¹¹⁵ Gregotti, Dix-sept lettres sur l'architecture, p. 22

¹¹⁶ Franco La Cecla – P. 175

¹¹⁷ Franco La Cecla, Contre l'Architecture, Ed. Folio, p.83

La communication devient donc synonyme de supercherie par le fait même qu'elle fait la promotion d'une architecture trompeuse et dématérialisée, qui vend des images virtuelles sans tenir compte de l'homme et de sa qualité de vie. Cecla parle même de dissolution des villes qui sont virtuellement des paradis et matériellement des lieux où « *la puanteur des ordures prend à la gorge* »¹¹⁸.

Les architectes sont aussi accusés de jouer le jeu de la marque, du prestige, ou de la signature qui griffe les villes et les lance dans l'univers de la mode. Et par cette autorité dangereuse ils se prennent pour des dieux qui évoluent dans leur sphère, et font le monde d'aujourd'hui.

« Les architectes jouissent toujours d'un certain poids en l'absence de véritables modèles alternatifs, et, forts de cette autorité, ils peuvent causer de nombreux dégâts par ignorance ou incompétence, surtout parce qu'ils sont persuadés qu'une ville a absolument besoin d'une signature prestigieuse qui la lance dans l'univers de la mode. »¹¹⁹ [...] mais les architectes au pouvoir sont peut-être pires que les philosophes, car ils finissent toujours par se perdre dans leur Empyrée »¹²⁰

La Cecla est sévère dans son pronostic, mais il n'est pas le seul à penser ainsi. Thierry Paquot accuse les architectes-stars de mégalomanie et leurs fans de courtisans et de « *cohorte de flatteurs* »¹²¹. Mais ce star-system n'aurait jamais pu se faire sans une communication appropriée qui dans son exagération, dans un but évident de promouvoir, a généré un phénomène global qui a créé une mode et des vedettes-étoiles incontournables pour les villes qui cherchent à se faire une présence dans le nouveau monde de l'architecture globalisée ou « *trendy* ».

¹¹⁸ Ibid : *En Architecture tout est désormais question de communication, de medias et, pour parachever l'entreprise, il ne reste qu'à persuader les habitants que les campagnes d'image sont plus bénéfiques que l'amélioration concrète des services publics et de l'environnement. [...] Palerme Naples et Milan offrent des exemples de dissolution physique de la ville –au profit d'un simulacre vendable- plus aboutit que Bangalore. L'Italie, comme lieu du capitalisme de l'image, utilise l'informatique non pas, pour entrer en connexion avec le monde, mais pour réduire la réalité à un ersatz médiatique. Mike Davis y verrait des « paradis du mal » ; or, pour ceux qui regardent les villes à travers des lunettes 3D, se sont de vrais paradis, et peu importe si la puanteur des ordures prend à la gorge »*

¹¹⁹ Ibid, p.83

¹²⁰ Ibid., p.145

¹²¹ Thierry Paquot, *la folie des hauteurs*, p. 25

1.3.3 L'architecture en tant que support de communication.

Mais le rapport entre la communication marketing et l'architecture n'est pas à sens unique. En effet, ce n'est pas toujours le marketing au service de l'architecture qui prévaut, mais celle-ci par sa présence lui sert aussi de support, surtout dans le cadre urbain et les grandes artères qui relient les villes où les bâtiments s'effacent souvent au profit d'une communication puissante qui ne se rapporte pas à leur être.

Quand l'architecture, de par l'importance de sa présence physique, joue le rôle de support publicitaire, elle revêt une peau ou un habit qui ne répond pas à sa nature initiale prévue pour abriter une fonction et communiquer une image s'y rapportant. Le phénomène de cette peau communicante ou informative, prend des ampleurs de plus en plus grandes et des aspects différents dépendamment de son concept idéal et des matériaux ou techniques utilisées ; à savoir les enseignes lumineuses, les écrans digitaux et les banderoles tendues ou affiches collées. Nous pouvons aborder ce phénomène sous deux aspects : les peaux informatives qui communiquent une image propre dont l'objectif est que l'architecture parle d'elle-même, et celles qui communiquent une image projetée ou médiatique qui cache le vrai visage de l'architecture derrière une image qui lui est étrangère. Les deux alternatives des peaux communicantes sont très exploitées au Liban dont les principaux axes routiers sont balisés de panneaux publicitaires qui vont parfois jusqu'à recouvrir des bâtiments entiers par une sorte d'enveloppe souple sensée être provisoire mais qui s'inscrit dans la durabilité même si les images imprimées et les idées qu'ils étayent changent régulièrement, en fonction de la demande en message publicitaire.

Notons que ces publicités s'insèrent sur des axes routiers très fréquentés, et que donc la perception est limitée à des angles de vision bien précis qui ne permettent pas aux conducteurs et leurs passagers d'apprécier une image ou de lire un message trop distant de l'axe de la route. C'est pour ces raisons principalement que les affiches sont disproportionnées, voire même gigantesques pour pouvoir être perçues et lues à partir d'une distance qui rentre

dans l'encadrement du champ de vision des automobilistes. De même concernant les enseignes lumineuses et les écrans digitalisés qui attirent l'attention par leur lumière mais aussi leur mouvement, vu que « *l'attention se porte vers des objets mobiles d'une manière plus accusée que celle des objets stables* »¹²².

Nous pouvons parler de : peaux communicantes temporaires qui transmettent une image projetée ou médiatique qui cache le vrai visage de l'architecture derrière une allégorie qui lui est étrangère. Dans ce cas il s'agit d'une architecture-support ou outil de communication.

1.3.4. L'Architecture submergée par une juxtaposition et superposition d'images et de messages

L'architecture, par sa présence massive, peut devenir un support ou outil de communication privilégié pour les faiseurs d'image que sont les publicistes. Cet outil est très fréquemment utilisé par les sociétés de publicité au Liban, où l'affichage ordinaire (2D) est très courant sous forme de panneaux publicitaires et de banderoles qui couvrent partiellement ou totalement certains bâtiments situés sur des axes routiers de grande affluence. Mais il y a aussi les panneaux digitaux qui se collent aux façades, ou se juxtaposent au volume, et clignotent de tous leurs feux pour communiquer des images et des messages écrits.



Le Times Square à New York est bien sur une référence dans ce domaine mais aussi de nombreux quartiers des métropoles globales, surtout en extrême orient comme Tokyo ou Hong-Kong. Las Vegas, elle, a été la ville de tous feux et peut être considérée comme une des premières écoles de communication urbaine à ce niveau, surtout dans

¹²² Robert Venturi / Denise Scott Brown / Steven Izenour, l'enseignement de Las Vegas, p. 87

¹²³ <http://quitealright.blogspot.com/2009/07/times-square.html>

le cadre du symbolisme dont elle use pour communiquer une image différente de celle des villes ordinaires. Venturi parle de ses enseignes comme suit :

« Elles établissent des connexions verbales et symbolique à travers l'espace et communiquent en quelque secondes, et de très loin, une somme de significations complexes à travers une multiplicité d'associations. Le symbole domine l'espace. L'architecture ne suffit plus. Parce que les relations spatiales sont établies avec les symboles plutôt que par les formes, l'architecture dans le paysage devient symbole dans l'espace plutôt que forme dans l'espace. »¹²⁴

La présence même de l'architecture dans sa volumétrie et sa spatialité est mise en cause, elle se perd dans cette profusion de signes qui par leur puissance et leur symbolisme occupent tout l'espace et marquent le paysage ;



voire même dans beaucoup de cas ils constituent le paysage « *le signe graphique dans l'espace est devenu l'architecture du paysage* »¹²⁶. Comme nous pouvons le voir sur la photo ci-haut le signe graphique l'emporte sur le signe architectural. Les revêtements communicatifs ou publicitaires deviennent le paysage et envahissent l'espace par leur présence imaginaire puissante ainsi que les idées et messages qu'elle charrie.

Cette insertion publicitaire abusive se fait de plusieurs façons:

- A l'échelle de la ville les signes et symboles envahissent les façades et les toits en se juxtaposant et se superposant dans une effervescence et une contamination exponentielle. Plus il y en a plus il s'en génère, et le remplacement des images et des messages devient de plus en plus rapide car « *la rapidité du vieillissement d'une enseigne est plus proche de celle d'une automobile que celle d'un bâtiment* » la raison

¹²⁴ Ibid. p27

¹²⁵ Autoroute « Beyrouth- Jounié » au niveau de « Dbayeh », Photo Joseph Moukarzel, janvier 2014

¹²⁶ Ibid. p.23

est la « concurrence environnante »¹²⁷ une concurrence qui devient elle aussi une contamination.

- A l'échelle des banlieues ou des axes routiers, c'est la grandeur qui l'emporte doublée d'une séquentialité ou rythme de plus en plus accéléré. Au lieu de se superposer ou de se juxtaposer sur une même surface, elles le font par couches successives raccordées par la perspective et la mobilité. Plus on avance et plus elles grandissent avant de s'effacer pour laisser la place à d'autres dans un défilement de signes, d'indices et de messages. C'est en fait une succession de messages rapides et brefs qui se déroulent et composent le paysage. L'homme est sollicité en permanence par cette rythmique, ou harcèlement publicitaire, dans lequel l'architecture joue un rôle prédominant.

1.3.5. Dialogue à travers les messages portés par des bâtiments interposés.

D'autres cas de communication usant des mêmes procédés (d'affichage sur façade) mais dans un but de protester ou de commémorer un événement ou



la mémoire d'une personne, sont nombreux au Liban. Ci-joint par exemple les détracteurs de Solidere utilisent eux aussi l'architecture comme support de communication, dont l'exemple le plus significatif est la banderole en vinyle suspendue à la façade d'un autre bâtiment symbole de la ville - celui de la jetset à l'âge d'or de Beyrouth - l'hôtel

Saint Georges¹²⁹ sur laquelle ils affichent grand et fort le slogan : « Stop Solidere ». Comme nous pouvons le voir sur la photo, l'hôtel « Saint Georges »

¹²⁷ Ibid. p.34

¹²⁸ Photo Joseph Moukarzel - juin 2010

¹²⁹ Gebrane Yacoub, dictionnaire de l'architecture au Liban, P. 45 : implanté à Minet El Hosn et réalisé par Antoine Tabet, Jacques Poirrier, André Lotte, et Georges Bordes, cet équipement hôtelier est une œuvre pionnière de la modernité rationnelle au Liban. Elle reflète un sens acquis des proportions et

est toujours présent dans le panorama du front de mer de Beyrouth. Quoique fortement endommagé par la guerre de 1975-1990, il garde encore les signes d'un prestigieux passé et une belle image dans la mémoire collective des libanais. C'est donc un support de choix pour une communication publique sur fond mémoriel ou patrimonial.¹³⁰

Sur un autre plan, le rapport idéal de la communication porte plus loin que le simple message, cet édifice dont la présence et l'image raconte un passé glorieux, s'oppose (pour des raisons politiques) à la société Solidaire qui projette d'insérer Beyrouth dans le monde globalisé à travers des projets contemporains. Ce rapport reflète drôlement l'image du conflit actuel (mais aussi celui qui a accompagné l'architecture tout le long de son histoire) qui oppose les édifices anciens et imprégnés d'histoire à ceux qui réfléchissent l'esprit du présent et qui s'inscrivent - et la ville à travers eux - dans une contemporanéité globalisée.

Mais le fait de se confronter par architectures interposées, est aussi un autre moyen d'exploitation de la présence de l'architecture - présence physique et imagière par ce qu'elle porte en elle comme signes identitaires & mémoriels, ainsi que les valeurs et images collectives - à des fins de valorisation ou de dépréciation d'une image (dans ce cas celle de Solidere). Ce n'est donc plus une architecture-support pour une promotion publicitaire ou autre comme on en voit souvent, mais une guerre de communication par l'architecture ; et ce qu'elle porte en elle comme valeur ajoutée de par sa présence, idée, et image.

des modénatures nées d'une connaissance parfaite de l'architecture classique et des enseignements qu'Antoine Tabet a reçus auprès d'Auguste Perret. Il s'agit du premier bâtiment au Liban à faire usage d'une structure à grande portée. Endroit Mythique à plus d'un titre, il est devenu le symbole de l'âge d'or du Liban.

¹³⁰ Cette communication est le reflet d'un conflit qui a éclaté entre les anciens propriétaires des bienfonds du centre-ville et la société Solidere qui les expropriait par la force d'un décret officiel qui lui permet de s'approprier tous les biens situés dans son périmètre d'action. L'hôtel saint Georges, qui est à la limite de la jurisprudence de Solidere, fut longtemps convoité par la société immobilière qui a essayé de mettre la main dessus. Mais le très fortuné propriétaire s'est accroché à son bien menant une campagne contre la société foncière et son principal actionnaire, le premier ministre Rafic Hariri, les accusant d'usurpation de biens et d'abus de pouvoir. Ce conflit est toujours d'actualité aujourd'hui.

Cette guerre d'idées, d'images et de communication, entre le Saint-Georges et Solidere est issue du conflit entre les opposants au projet et la société de développement du centre-ville. Conflit qui a alimenté la scène sociopolitique pendant plusieurs années, et qui ressurgit encore quand les opposants politiques au courant du groupe Hariri énumèrent les points de litige autour de ce qu'ils considèrent comme une injustice, un abus de pouvoir, voire même une escroquerie. Indépendamment des facteurs socio-politiques de ce conflit, et hormis quelques associations patrimoniales, personne ne critique plus les projets communiqués par Solidere sous forme d'images virtuelles sur des panneaux ou des enceintes de chantiers, et qui montrent des bâtiments du style contemporains de grande hauteur (qui émergent un peu partout au centre-ville et surtout sur le front de mer), comme si c'était une chose tout à fait normale. Cela indique clairement que les libanais toutes classes et niveaux culturels confondus, se sont imprégnés de l'esprit idéal et imagier des villes contemporaines.



Dans le cadre de l'architecture qui se transforme en support d'affichage mémoriel, l'immeuble du quotidien An-Nahar du centre-ville

est un exemple typique car il affiche de façon presque permanente l'image de son directeur le député Gibran Tueni qui a été assassiné dans un attentat à la voiture piégée. Par cet affichage géant sur la façade du bâtiment donnant sur la place des martyrs les responsables de la publication cherchent à honorer la mémoire de leur ancien patron et à exprimer leur fidélité.

L'architecture est dans ce cas un support qui communique un double message : le premier est lié au bâtiment lui-même vu qu'il recelait les bureaux du leader dont on commémore la mémoire. Le second est un message à

envergure nationale détaché de la fonction de l'édifice et vise à rappeler l'image du personnage et ses idées ou idéologies politiques.



131

Dans un contexte totalement différent même si le principe d'affichage est similaire, l'architecture peut se transformer en espace de propagande électorale dans le but de promouvoir un parti politique ou des candidats aux élections. Dans l'image attenante, ce quartier populaire de Tripoli

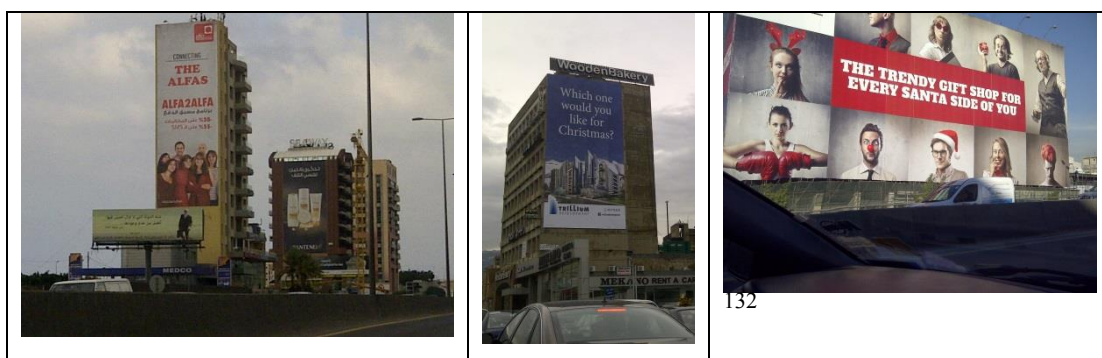
est envahi par les photos électorales qui obstruent les ouvertures et animent les façades ternes et délabrées par des têtes géantes colorées qui s'insèrent dans le tissu urbain et s'accrochent sur les volumes par dizaines comme des décorations sur un sapin de Noël. L'aspect désordonné de l'accrochage est similaire - et peut-être issu - de la structure chaotique de l'urbanisme de ce quartier qui s'est construit suivant les préceptes du vernaculaire : un développement arbitraire qui s'est fait dans le temps et en fonction des besoins en espaces de vie des habitants de chaque immeuble.

Hors contexte électoral, ce quartier est assez triste et désuet de par ses façades non entretenues et ses fenêtres percées arbitrairement selon les besoins et les moyens. Sa présence est donc rebutante de par son aspect sale et sa communication polysémique pour ne pas dire cacophonique. Indépendamment des messages qu'elles portent, l'insertion des affiches vient aiguayer la composition et lui donner un certain sens de lecture.

¹³¹ Photo Mac Jabbour, juin 2009

1.4. Une usurpation partielle ou totale de l'architecture par la « com »

L'affichage publicitaire ciblé qui emprunte à l'architecture une partie de sa peau pour y insérer son image et son message, peut dépasser le cadre de l'insertion pour devenir une invasion dévastatrice. En effet les affiches ou banderoles dépassent souvent les limites des proportions logiques et font que le bâtiment s'efface derrière leur présence. Dans ce cas, nous sommes à même de nous demander quelle valeur de la façade du bâtiment dans la conception originelle, et si l'architecte avait prévu cette présence imaginaire dans son idée de base (en faisant des murs aveugles par exemple qui favorisent ce genre de rapport), ou est-ce une intrusion qui va au-delà du concept architectural chercher sa légitimité dans l'investissement ou le bénéfice que rapporte une surface vide et donc considérée comme inutile.



L'architecture support ou la peau communicative et informative est un phénomène urbain récent qui s'amplifie de plus en plus avec les nouvelles techniques d'impression sur des supports relativement durables et résistants aux intempéries, de même concernant les écrans digitaux de plus en plus performants dans leur aspect et résolution graphique. Certaines de ces peaux ne couvrent pas l'ensemble de la façade laissant l'architecture apparaitre en support ou fond comme nous pouvons clairement le constater sur les deux photos de gauche (ci-haut), alors que d'autres s'étalent sur toute la surface de la façade l'effaçant au profit d'une communication autour d'un produit n'ayant aucun rapport idéal ou imagier avec l'Architecture. Dans le premier cas nous ne

¹³² Photos Joseph Moukarzel, décembre 2012

pouvons pas parler de peau car l’affichage couvre partiellement le bâtiment, c’est une opération d’insertion ou de collage qui transforme l’image de l’architecture sans l’effacer. Alors que dans le deuxième cas la façade s’efface complètement derrière un masque qui l’occulte et change complètement sa fonction et même sa raison d’être, architecturalement parlant. En effet si dans les deux premières photos les façades qui sont partiellement envahies par la publicité sont des murs aveugles, dans le second cas (photo de droite) la façade initiale donne sur une large avenue très fréquentée (d’où l’intérêt de l’affichage). Il faut croire que dans ce cas bien précis l’architecture n’est plus « viable », car étouffée par la peau, et devient un simple support publicitaire.

Au-delà de l’insertion partielle de produits publicitaires, certains bâtiments sont totalement effacés par une enveloppe communicative.



Dans les deux photos de gauche nous pouvons voir un bâtiment qui se situe sur l’axe de la sortie nord de Beyrouth, et se retrouve enveloppé d’une peau imprimée. Cet édifice est assez impressionnant de par la tridimensionnalité de l’approche architectonique : le bâtiment entier est recouvert par l’image publicitaire qui ne laisse transparaître aucune surface bâtie, comme si l’édifice n’existait pas et que l’enveloppe était totalement indépendante. Cette publicité géante n’aurait pas pu exister sans le support architectural, mais en même temps elle le vide totalement de sa présence idéale et imagière. Cette peau sensée être provisoire et qui dure depuis plusieurs années, devient elle-même bâtiment. Un bâtiment qui se métamorphose

¹³³ Photo Joseph Moukarzel, octobre 2012

¹³⁴ Ibid. décembre 2012

¹³⁵ Ibid.

régulièrement par les images qu'il affiche et qui changent périodiquement en fonction des besoins - ou clients- publicitaires. Sur les deux exemples ci-haut nous avons à gauche une promotion pour un complexe immobilier, et à droite une publicité pour une marque de whisky, le thème n'est donc pas lié à l'architecture dont il est totalement indépendant.

Le bâtiment dans la photo de droite se situe à cent mètres du premier et affiche aussi une image publicitaire qui ne l'enveloppe pas totalement : la façade donnant sur l'axe principal est totalement recouverte alors que les façades latérales Jugées inutiles le sont partiellement. Même si le bâtiment n'est pas entièrement recouvert il n'en est pas moins inexistant dans l'espace et le temps. On a même l'impression que c'est le bâtiment qui dépasse le gabarit de la pub et pas le contraire. Ce qui renforce l'idée de la peau qui devient bâtiment. Le principe de la communication géante qui pend l'architecture dans sa tridimensionnalité est le même que dans le projet adjacent, sachant que les bâtiments-support sont des friches industrielles qui n'ont pas pu se recycler pour des raisons financières.

Dans le sens de la communication pure, nous constatons que dans certains cas, les messages portés par la « peau » -ou revêtement-communicative sont d'ordre général et touchent des produits commerciaux répondant aux besoins du marché de consommation, alors que dans d'autres cas c'est de la promotion architecturale qu'il s'agit. Il est intéressant de voir dans certains cas une architecture qui affiche une autre architecture sur sa propre peau: l'architecture qui s'efface au profit de la communication autour d'une autre architecture. Et en inversant les rôles, l'architecture affichée qui se promeut comme un produit commercial.

1.5. L'architecture en tant que symbole iconique d'une institution



Dans la communication autour d'un pays, d'un organisme ou d'une institution, l'architecture joue parfois un rôle prépondérant par son image et son verbe à tel point qu'elle se confond avec elle pour ne plus faire qu'un ensemble indivisible. Ce phénomène est différent de l'approche représentative de l'architecture via les projets dits « iconiques » dont l'image devient symbole d'un pays comme c'est le cas par exemple la tour Eiffel, ou d'une institution comme « La Sorbonne » par exemple où la forme architecturale devient le logo ou l'image représentative de la « marque ». C'est une autre fonction de l'architecture, celle de représenter par l'image plus que ne peuvent faire les mots car elle « *exerce une influence et possède une puissance qui excède de loin l'information objective dont elle est porteuse* »¹³⁶.

L'association d'images entre l'architecture en tant que conteneur et son contenu est un phénomène très courant et remonte à des siècles, mais il s'est amplifié avec l'avènement de la communication globalisée pour atteindre dans certains cas des envergures différentes : à savoir une fusion identitaire.

Partant du principe qu'une identité n'est « *ni un phénomène biologique, ni un phénomène naturel. Elle est construite* »¹³⁷, et que parallèlement l'architecture devient un facteur de présence important qui exprime à la fois l'authenticité et l'insertion dans le monde de la globalisation, et que la modernité n'est pas seulement la recherche du nouveau, mais elle est aussi définie par la « *capacité d'associer le passé et le futur* »¹³⁸. Tout cela fait de l'architecture un moyen privilégié de communiquer une image qui peut devenir identité.

Les exemples liés à ce phénomène sont variés mais les plus saillants sont ceux qui se rapportent à l'architecture du pouvoir. Le plus évident de ses

¹³⁶ Marc Augé, 1992, Non-Lieux, seuil, p.45

¹³⁷ Bruno Ollivier, les identités collectives à l'heure de la mondialisation, les essentiels d'Hermès, p.8

¹³⁸ Jesus Martin-Barbero, les identités collectives à l'heure de la mondialisation, les essentiels d'Hermès, p.99

exemples est bien évidemment la « maison blanche » qui est devenue synonyme de la présidence américaine voire même son alter ego. Un bâtiment qui remplace, par l'image et le verbe, une personnalité morale, c'est l'aboutissement extrême de l'architecture en tant que moyen de communication. Mais cela va plus loin que la simple transmission de message pour devenir symbole d'authenticité de continuité et de présence dans un lieu donné dans un temps donné. Temps présent mais aussi passé qui charrie avec lui une histoire d'un lieu et d'un peuple. Même les détails ou un espace bien précis de cette architecture devient un précepte de présence, un miroir du pouvoir, une représentation de l'homme qui y réside et qui est porteur d'une mission. En fait, les personnes changent de niveau ou de titre et n'habitent plus le lieu à un moment donné, mais la représentation architecturale reste la même, par la symbolique elle continue à transmettre le message lié à l'image publique. Le « bureau ovale » par exemple, représente le président des États-Unis d'Amérique et a connu des moments forts comme des moments tendres ou même parfois croustillants. Toutes ces images cumulées font l'histoire du lieu et de ses habitants ; une histoire qui dépasse le cadre de l'homme qui y séjourne, du lieu et du temps pour devenir universelle. L'architecture, accompagnée d'histoire, devient alors un mythe.

D'autres lieux du pouvoir ont fusionné par l'idée et l'image avec leurs résidents. On parle de l'Elysée pour signifier la présidence ou même le président Français, du quai d'Orsay pour les affaires étrangères, du palais bourbon, du palais du Luxembourg, du pentagone, du Kremlin, etc. Le même phénomène existe au Liban où la présidence devient « le palais de Baabda », le « grand séraïl » le symbole du premier ministre.

Ces représentations par l'architecture ne sont pourtant pas toujours des projections imagièes. Elles ont dépassé le cadre de l'architecture pure pour devenir symbole ou mythe verbal. Il n'est pas dit que tous les gens visualisent l'image ou la forme de l'architecture quand on en parle, mais elle est là par ce qu'elle représente, et c'est là où la fusion est totale dans les deux sens :

L'architecture devient fonction, et la fonction devient architecture.

Synthèse

L'architecture est, à l'instar de la communication, une science transversale. Elle est pluridisciplinaire et s'adresse à tous les citoyens quel que soient leurs niveaux ou fonctions. En effet :

«Il est insuffisant de décrire la communication comme une activité ou un travail sur les signes, car la sémiotisation croissante des tâches permettrait d'y regrouper pêle-mêle tous les métiers qui consistent à déchiffrer un signal, ou un symptôme qu'ils développent en une chaîne technique d'opérations efficaces »¹³⁹.

Comme la communication, l'architecture regroupe pêle-mêle tous les métiers et les signes qu'ils induisent. Mais le déchiffrement des signes ou signaux n'est pas le même en architecture, car le message est doublé d'une image tridimensionnelle, et c'est surtout par ce biais que nous pouvons parler d'Architecture et de Communication voire même de « communication par l'architecture » ou de « communication de l'architecture ». Les signes contenus ou générés par l'architecture sont d'autant plus créateurs ou même multiplicateurs d'images et d'idées, que la monumentalité et la tridimensionnalité de celle-ci ne permet pas une lecture englobant l'ensemble de l'objet. Il y a donc nécessairement une segmentation dans la perception qui offre une lecture séquentielle riche en indices matériels, idéels et imagiers. Hormis la perception par transmission d'images virtuelles qui peuvent être perçues dans leur ensemble d'un seul coup d'œil, le rapport triangulaire en communication devient quadripolaire: «Objet-Séquence-Signes-Homme». Le tout en rapport direct avec l'homme et le groupe au sein de la globalisation.

Tendre vers la globalisation au dépend de sa culture propre trop limitative, voilà ce à quoi doit faire face l'individu dans les diverses métropoles pour s'adapter à son nouvel environnement. Et c'est essentiellement par l'Architecture que se fait la mutation. Cette dernière devient par ce fait un

¹³⁹ Daniel Bounoux, introduction aux sciences de la communication, La Découverte, p. 9

facteur qui communique le monde globalisé par une iconicité porteuse d'images et de messages universels.

Au-delà de son aspect iconique, l'architecture est le réceptacle des symboles, voire même la matérialisation de ces derniers, réels soient ils ou virtuels. Car la symbolique n'est pas que dans les traditions vécues, ou transmises de génération en génération. Elle est aussi dans les histoires mythiques qui habitent les mémoires collectives des peuples et des civilisations et qui les ont fait rêver à travers les siècles. Là aussi l'architecture a fait fonction de moyen de transmission et de communication, et continue à l'être jusqu'à nos jours. Elle raconte toujours des histoires qui rentrent dans le cadre de la mythologie et dont la symbolique remonte aux confins de l'histoire de l'humanité. Tout comme l'image, une architecture accompagnée d'une communication narrative - sous forme de récit ou de légende - peut devenir mythe, même si elle n'existe pas - ou plus - matériellement.

En définitive, l'image portée par l'architecture dans son approche idéale ou conceptuelle, et celle rapportée par la lecture de l'observateur selon ses propres valeurs, savoirs et culture, peuvent être totalement différentes et même parfois contradictoires. Phénomène que l'architecte ne peut contrôler que partiellement et dans certains aspects indiciels et iconiques spécifiques dont il peut prévoir la lecture d'avance. Sachant que cette recherche évidente de symbolisme à travers l'indiciel et l'iconique va au-delà du rapport formel direct et personnel, chercher une reconnaissance ou même une histoire à travers un suggestif qui se réfère - ou provoque - une émotion liée à – ou en rapport avec - la mémoire collective. C'est pour ces raisons, que si la symbolique projetée est hétérogène à l'objet et au lieu, la communication est faussée et aboutit à une sorte de rejet ou dans le cas contraire d'usurpation d'identité.

C'est la face cachée de l'architecture : entre ce que nous percevons consciemment et ce que nous ressentons inconsciemment, un dialogue s'établit instantanément entre l'œuvre et le récepteur, ce qui induit un message consciemment voulu ou inconsciemment induit par l'artiste. Dans cette complexité des rapports conscients et inconscients entre une œuvre d'art, son

émetteur, et le récepteur réel ou potentiel, il est difficile de toucher ou remuer les sens via une communication transitive ou « virtualisée » transmise par les medias. Surtout dans le cadre de la tridimensionnalité de l'architecture et sa monumentalité que nous ne pouvons percevoir par la réduction imagière quel que soit la qualité de l'image projetée et les techniques utilisées (3D ou autre). De plus, La vitesse dans l'émission et la réception de l'information ne sont pas toujours des facteurs de communication fiables permettant la compréhension et l'assimilation des messages, surtout quand il s'agit d'action ou de réaction en rapport avec les sens. Une communication instantanée et rapide ne donne pas au lecteur le temps de percevoir l'objet dans ses détails, et d'imaginer son envergure. L'architecture n'est pas sculpture et c'est dans ses dimensions et sa présence physique qu'elle se différencie des autres arts. Sans un dialogue qui prend le temps de s'établir entre l'objet architectural et celui ou ceux qui le perçoivent, nous sommes dans le cas d'une communication à sens unique qui impose le message sans donner la latitude de l'échange.

Mais, malgré ses stéréotypes idéels et imagiers (qui relèvent de l'autocratie ou de la communication à sens unique), l'architecture, qui suit le courant de la mondialisation, tend vers la démocratie en essayant de se référer à des valeurs symboliques générales ou génériques en ce sens que ces valeurs sont assimilables par tous et partout. Elle est restée, malgré l'abolition des « frontières » hégémoniques et séparatrices, celle qui émeut, impressionne et marque le lieu et les hommes de par sa présence. L'architecture d'aujourd'hui évolue dans le sens de l'unification du monde, elle stéréotype les styles et raconte la nouvelle histoire universelle: le monde contemporain qui a commencé avec la révolution industrielle et continue à se développer en fonction des - et par les - NTIC. L'architecture qui accompagne ordinairement les révolutions et évolutions sociales et techniques, a suivi la mouvance en s'inscrivant dans son temps, un temps que la communication interactive et l'information instantanée ont drastiquement raccourcis dans le fond et la forme. Le style télégraphique ne permettant plus une lecture prolongée, c'est l'impact qui compte ou « le geste » comme nous l'appelons en architecture. Quant au

lieu, en raccourcissant les distances et en éliminant les différences, en le rendant accessible à tous, nous nous acheminons vers sa standardisation et son analogie. L'architecture a dépassé le stade de la présence par elle-même pour devenir le symbole de présence d'une nation dans un lieu ou au sein d'une communauté régionale et internationale, et par ce fait elle devint un transmetteur de messages dans les deux sens.

L'architecture n'est donc pas présente par et pour son aspect matériel uniquement mais par ce rôle qu'elle interprète ici et maintenant et qui va au-delà de l'indiciel et de l'iconique chercher la légitimité de son existence « ici et maintenant » dans la représentation ou la projection du monde d'aujourd'hui. Mais elle est aussi par excellence symbole de présence, d'existence et de pérennité des pouvoirs et des états. D'où la causalité et l'effet : la destruction d'une construction a mis le monde entier en péril. Tel est l'enjeu de l'architecture symbole que nous vivons aujourd'hui : précepte de présence et enjeu du conflit de communication violent à l'échelle planétaire. L'architecture n'est donc plus ce qu'elle est, « Ceci n'est pas une architecture » mais une représentation où signifiants et signifiés sont confondus. L'objet n'est plus qu'emblème, fanion, enseigne, il est vidé de son identité et de sa fonction pour devenir idée, image. On en arrive à une confrontation troublante entre la virtualité de la représentation et la matérialité de l'architecture.

L'architecture peut donc être, tout comme la communication, un médiateur symbolique qui déterritorialise le lieu et le projette dans le monde du temps, offrant un espace qui favorise l'altérité et le pluriculturalisme indispensables à l'élaboration d'un monde globalisé tendant vers la démocratie. « L'architecture unifiée qui prône l'altérité » face à « l'architecture de l'isolationnisme », voilà l'enjeu que défendent les « architectes globalisateurs ».

Mais qu'elle soit identitaire ou globalisée, plurielle ou nationaliste, l'architecture, de par les valeurs et les indicateurs anthropologiques et sémiotiques qu'elle porte en elle, fait nécessairement partie du monde de la

communication d'aujourd'hui qui vit, lui aussi, un dilemme similaire. Si les signes indiciels et iconiques en relation avec la communication et l'architecture ne sont pas si antagoniques avec la présence des différentes cultures, elles peuvent néanmoins être interprétées comme tel par une projection symbolique liée aux facteurs sociopolitiques dominants. Tout ce qui est « à l'image » de la culture dominante est perçu par les adeptes du retour au cloisonnement, comme hégémonique. De là se fait le rapport de similitude et de complémentarité entre les deux sciences et nous pouvons parler d'architecture communicante.

Entre la volonté d'hégémonie par la communication à sens unique d'une culture uniformisée sur base des valeurs américaines, qui engendre une phobie de la « colonisation » et se manifeste par le rejet des cultures et des idées étrangères ; Et l'idéalisme d'un « monde pour tous » par une communication qui rassemble en faisant fi des ségrégations raciales, géographiques et culturelles. Et le recroquevillement dans des cultures locales qui pousse au nationalisme brutal. La synthèse serait dans le brassage des idées, dans une mise en commun ou le partage des cultures et des valeurs dans un espace collectif, une plateforme d'échange et de compréhension mutuelle en quelque sorte. Et l'architecture en est une, c'est un pont entre les cultures par le brassage d'idées et d'images associées. Elle devient par ce fait un nouveau langage international qui lie les hommes à travers le globe, quel que soient leurs cultures intrinsèque, autour d'une nouvelle esthétique qui n'est pas attachée à un peuple ou à un lieu défini.

Mais dans le rapport entre l'architecture et la communication, il n'y a pas que la communication propre de l'architecture par les idées et les images qu'elle porte en elle qui rentre en jeu. La communication peut être au service de la promotion de l'architecte et de l'architecture d'un côté, et l'architecture peut se transformer en support partiel ou total pour la publicité :

Concernant la communication au service de l'Architecture, ce sont les architectes dont on entend le plus parler qui font l'évènement et attirent les promoteurs et les politiques. Dans cette recherche de notoriété les architectes et les clients se rencontrent autour de la communication : tous les deux gagnent

par un apport de notoriété. Là aussi c'est la marque qui fait le brillant, les idoles et les mythes, même si parfois il y a un manque de signification et de consistance comme le dit Rem Koolhaas. La signature d'un « star-architect » est donc un facteur de communication important qui offre au maître d'ouvrage un avantage certain, et cela même si l'œuvre n'est pas du niveau requis.

L'Architecture comme les autres disciplines, a besoin du marketing pour se faire connaître ou exister sur le « marché de présence ». Car il ne suffit pas de transmettre des images pour se faire accepter de tous, il faut convaincre que ces images sont les plus adéquates, voire même indispensables pour être présent sur le « marché » par l'architecture contemporaine. En effet, les peuples qui constituent les nations et les cultures sont si fortement influencés par la communication de masse que tous les intervenants dans les domaines publics ou privés sont obligés de passer par là pour transmettre leur messages et donc exister. L'architecture use aussi de ce stratagème pour « vendre » ses nouvelles formes et éviter autant que possible la controverse et le rejet.

La situation peut tout aussi bien être inversée : les formes du monde contemporain seraient la résultante, selon Vittorio Gregotti, d'une ruée vers la distribution de masse et la publicité. Qui dit publicité dit *image*, promotion, produit, enseigne... Dans sa recherche de formes nouvelles l'architecture cherche à se promouvoir comme on le ferait pour un produit. Elle devient elle aussi un produit de marque une « *production de formes* » pour le marché de consommation. Dans ce cas, le danger est de nous voir sujets à être induits en erreur par le biais d'une publicité trompeuse qui nous raconte des mythes qui n'en sont pas, ou qui nous vend des contenants et des contenus inappropriés, ou qui nous fait croire que ce que nous voyons c'est réellement des formes issues du brassage des cultures, alors qu'elles sont le reflet d'une culture dominante.

Mais le rapport entre la communication marketing et l'architecture n'est pas à sens unique. L'architecture, par sa présence, sert aussi de support à la communication de masse, surtout dans le cadre urbain où les bâtiments s'effacent souvent au profit d'une communication puissante qui ne se rapporte pas à leur être. La présence même de l'architecture dans sa volumétrie et sa

spatialité est mise en cause, elle se perd dans cette profusion de signes qui par leur puissance et leur symbolisme occupent tout l'espace et marquent le paysage ; voire même dans beaucoup de cas ils constituent le paysage « *le signe graphique dans l'espace est devenu l'architecture du paysage* »¹⁴⁰. Le signe graphique l'emporte sur le signe architectural, et les revêtements communicatifs ou publicitaires deviennent le paysage et envahissent l'espace par leur présence imagière ainsi que les idées et messages qu'elle charrie.

L'affichage publicitaire ciblé qui emprunte à l'architecture une partie de sa peau pour y insérer son image et son message, peut dépasser le cadre de l'insertion pour devenir une invasion dévastatrice. En effet les affiches ou banderoles dépassent souvent les limites des proportions logiques et font que le bâtiment s'efface derrière elles. Dans ce cas, nous sommes à même de nous demander la valeur de la façade du bâtiment dans la conception originelle, et si l'architecte avait prévu cette présence imagière dans son idée de base (en faisant des murs aveugles par exemple qui favorisent ce genre de rapport, ou est-ce une intrusion qui va au-delà du concept architectural chercher sa légitimité dans l'investissement ou le bénéfice que rapporte une surface vide et donc considérée comme inutile). Cela remet en cause la présence même de l'architecture dans son fond et sa forme ainsi que sa façon et sa raison d'être, car une peau sensée être provisoire et qui dure sur plusieurs années, devient elle-même l'œuvre. Une œuvre qui se métamorphose régulièrement par les images qu'elle affiche et qui changent périodiquement en fonction des besoins - ou marchés - publicitaires. Il est intéressant de voir dans certains cas une architecture qui affiche une autre architecture comme une double peau: l'architecture qui s'efface au profit de la communication autour d'une autre architecture. Et en inversant les rôles, l'architecture affichée se promeut comme un produit commercial.

Dans un contexte totalement différent même si le principe d'affichage est similaire, l'architecture peut se transformer en espace de propagande qui

¹⁴⁰ Ventury, learning from Las Vegas, p.23

vante les prouesses d'un leader ou qui étale des photos électorale dans le but de promouvoir un parti politique ou des candidats aux élections. Elle peut aussi se transformer en support de communication de messages ciblés politiques, culturels ou économiques qui se transforment en dialogue ou confrontation par architectures interposées. C'est un autre moyen d'exploitation abusive de la présence de l'architecture - présence physique et imagière, par ce qu'elle porte en elle comme signes identitaires & mémoriels, ainsi que les valeurs et images collectives - à des fins de valorisation ou de dépréciation d'une image (dans ce cas celle d'une personne physique ou morale).

Ce n'est donc plus une architecture-support pour une promotion publicitaire ou autre comme on en voit souvent, mais une guerre de communication par l'architecture.

Chapitre 2

L'Architecture, un médiateur signifiant: Entre matérialité & virtualité, spatialité & temporalité.

*L'espace est une grille sémiotique d'interprétation de la communication
sociale* ¹⁴¹

Bernard Lamizet

¹⁴¹ Lamizet Bernard, 1997, les langages de la ville, p.39

L'architecture qui s'installe dans un lieu et le marque de sa présence ne fait pas qu'imposer son style et raconter son époque, elle devient avec le temps un médiateur culturel signifiant de par les signes qu'elle porte en elle qui communiquent des idées et des images en rapport avec le lieu et le temps. C'est par le biais des codes perceptifs originels et engendrés par l'architecture que se transmettent les messages socioculturels qui racontent les civilisations qui se sont succédées dans le lieu à travers le temps. Il s'agit donc d'un dialogue en continu qui change d'interprétation avec le changement d'époques, mais reste présent tant que l'architecture est matériellement conservée, voire même après si le bâtiment est rentré dans l'espace imagier communautaire ou global en tant que symbole ou icône. Les interprétations de ce phénomène de communication sont multiples, l'un des plus explicites dans sa terminologie serait celui de Henry Raymond (1997) qui parle de « commutateur » :

« Nous appelons commutateur (enfin nous proposons d'appeler ainsi) le vocable qui institue coté commanditaire un ensemble de relations rapports sociaux-rapports spatiaux spécifiques et qui réciproquement institue, coté architecte, des rapports homologues mais spécifiques. Lorsqu'un client va voir un architecte et lui demande de lui construire un pavillon en banlieue, le client se réfère déjà à cette structure signifiante qui fait correspondre des relations sociales, des pratiques et des espaces. Le client n'a pas besoin d'expliquer le vocable qui contient déjà le code. »¹⁴².

L'architecture se transforme avec le temps mais elle ne s'efface pas pour autant, même si certaines interventions « modernistes » la dénaturent. Le bâtiment, malgré les transformations qu'il subit, continue à raconter le temps et les « gens » et se métamorphose en un mot qui s'inscrit dans une phrase ou une phrase qui s'inscrit dans un texte qui raconte l'histoire du lieu mais aussi de l'humanité. Le récit se fait alors à différents niveaux, celui des signes propres et ceux cumulés par une juxtaposition réfléchie ou arbitraire d'édifices

¹⁴² Henry Raymond, comment commuter et transmuter la sémiologie de l'architecture, communications, 27, 1997, p. 107.

distincts aux codes perceptif parfois antonymes, ce qui pousse Bernard Lamizet (1997) à dire « *Une ville est une phrase* »¹⁴³. C'est dans cette polyphonie qui tourne parfois à la cacophonie que le monde se raconte à travers les âges et que l'homme évolue dans une logique de changement dans la continuité. Même la rupture opérée sciemment par certains architectes n'entrave pas ce principe, car l'analogie est là qui permet au récepteur de juger la pertinence des messages par analogie.

2.1 Présence de l'architecture, entre matérialité, culture imagière, & idéalité formelle.

La présence est une condition préalable pour exister tout aussi bien en Architecture qu'en communication, sachant que « être présent » est proportionnel à l'intensité de présence matérielle ou virtuelle d'un être ou d'un objet. De là nous pouvons dire que tout est présence, mais paradoxalement la présence dans le cadre de la globalisation dépend aussi et surtout de la communication qui se fait par - ou autour - de l'objet. L'Architecture d'aujourd'hui dépend donc de ces deux facteurs essentiels : la présence et la communication : une communication d'une polysémie déroutante vue les enjeux socioculturels et identitaires de l'architecture contemporaine, et une présence à multiples facettes qui ne sont pas liées essentiellement à la concrétisation matérielle de l'objet architectural.

Le Robert¹⁴⁴ définit l'étymologie du mot Présence comme suit : vient du mot latin Praesencia « désignant le fait d'être présent, d'être là et, avec une valeur caractérisante, d'être efficace, puissant... »

« Etre là », pour une architecture, dans un sens premier, c'est de toute évidence le fait d'être édifiée, exister dans le réel, le concret, le matériel.

¹⁴³ Lamizet B., 1997, les langages de la ville, p.47 : *une ville est une phrase. Ce raccourci un peu osé renvoie à l'autre logique des signifiants, selon laquelle la ville se caractérise aussi comme structure sémiotique.*

¹⁴⁴ Le Robert, 1992, dictionnaire historique de la langue Française, direction Alain Rey

Dans ce cas bien précis, on ne peut ignorer le fait qu'elle soit bien « là » dans l'espace et le temps, mais de quelle sorte de Présence s'agit-il ?

Au-delà de la simple présence physique, la façon d'être, la qualité, l'esthétique, le caractère, l'enveloppe, le contenu, l'intention et l'idée induite, ne sont-ils pas autant d'éléments qui déterminent la Présence d'une architecture au même titre qu'une existence physique ? La dimension métaphysique d'un édifice est à prendre en compte sérieusement car elle peut, à un certain stade, devenir un atout de Présence beaucoup plus important que l'existence matérielle. L'histoire de l'humanité est marquée par la Présence de multiples bâtiments qui « ont été là » et ne sont plus, mais restent ancrés dans la mémoire collective à tel point qu'ils continuent à marquer profondément en tant qu'images qui se substituent à l'objet (réel) initial:

« Ces représentations ou images, de par leur grande diffusion, se substitueront en « culture imagière autonome » en remplacement de l'œuvre en tant que suppléant à sa réalité : la représentation deviendra l'œuvre et l'œuvre, elle, s'effacera comme une réalité virtuelle inaccessible ou simplement ignorée. »¹⁴⁵.

Certaines de ces « cultures imagières autonomes » ont marqué l'espace et le temps voir même l'histoire par leur présence sans même avoir été réalisées, restant au stade d'idées, mais des idées chargées de symboles. En n'existant pas (ou plus) dans le concret, ces Images ou représentations se dissocient du lieu et du temps. Leur Présence virtuelle, dépasse alors le cadre du réel ; elle devient iconique, emblématique, voire même porteuse d'une pensée ou idée philosophique qui va au-delà de l'idée initiale génératrice du projet. Des idées ou images mythiques, aux utopies ou hétérotopies, les exemples de l'architecture symbole qui ont marqué la conscience collective sont nombreux. De la tour de Babel au temple de Salomon en passant par l'école de droit de Berythe, ces architectures « supposées » sont plus présentes que beaucoup de bâtiments existants à travers le monde, se dissociant du lieu et du

¹⁴⁵ Jean-Paul Jungmann, 1996, *L'image en architecture*, les éditions de la villette,. ISBN : 2-903539-35-9- 190 P., p.33 :

temps pour devenir universelles. Au même titre, la prison de la Bastille, comme beaucoup d'autres architectures emblématiques, a été bien détruite physiquement mais elle n'en reste pas moins présente dans la mémoire collective comme celle d'une « culture imagière autonome » qui dépasse le cadre étroit de la présence matérielle pour devenir symbolique.

Si la présence matérielle et idéale d'une architecture est définissable d'une façon ou d'une autre à différents niveaux et sous des aspects multiples, comment déterminer l'« efficacité » d'une œuvre architecturale et sa « puissance » qui sont autant de préceptes de présence selon le Robert ? Est-ce l'efficacité de la fonction, c'est-à-dire comment elle pourvoit aux besoins en spatialité du commanditaire ou de la société? Est-ce la puissance de la forme, c'est-à-dire l'effet du volume? L'image projetée? Les matériaux? Les proportions? L'impact qu'elle opère sur le public? Est-ce la loyauté ou l'authenticité du message qu'elle pourvoit? La communication qu'elle établit? Nous constatons à ce niveau une polysémie importante qui rend la définition de Présence d'autant plus difficile, surtout dans un contexte spatial et temporel bien défini et dans le cadre d'une communication globalisée qui transmet les images et messages en instantané. Etre présent, « être là », devient un acte dont la portée est universelle d'où la complexité d'ancrer ou de limiter l'objet architectural dans un lieu. Le « là » se perd en quelque sorte dans un monde qui se confond entre un ancrage « territorialement ordonné » et une idée ou image déterritorisée. Et ce, contrairement à la définition de la « présence » par le vocabulaire de l'esthétique¹⁴⁶ :

« Qualité de ce qui existe ici et maintenant; cette notion est donc une relation à un point de vue situé dans le temps et l'espace, car on n'est pas présent dans l'absolu. La présence est une condition pour pouvoir être perçu, elle commande la possibilité de recevoir une œuvre d'art ».

« Ici et maintenant », le lieu et le temps seraient donc un précepte de présence pour les œuvres d'art, et par conséquent l'Architecture. Mais comme nous l'avons soulevé précédemment, le lieu sortant de son contexte étroit et le

¹⁴⁶ Etienne Souriau, 2006, Vocabulaire de l'esthétique, p.1171

temps progressant à une vitesse vertigineuse, ils deviennent de plus en plus difficiles à cerner. Le « ici et maintenant » dans ce contexte factuel nous ramène tout simplement à cette architecture contemporaine qui reflète l'actualité et qui peut s'inscrire dans n'importe quel lieu du globe : Une architecture qui communique des idées et des images d'un « maintenant » universalisé.

La présence reste néanmoins une condition pour qu'une œuvre soit perçue, et la possibilité d'être reçue ou acceptée. L'architecture n'a donc de Présence que par la concrétisation de son « être », par son existence réelle et tangible, et donc par sa matérialisation. Avant d'être achevée l'œuvre ne peut prévaloir d'aucune présence réelle (exister ici) que dans l'esprit de ses créateurs : le maître d'œuvre, le maître d'ouvrage, les instances sociopolitiques, etc. Ceux-là, peuvent toutefois exprimer un dessein ou une intention, voir même une Idée qu'ils inscrivent dans l'espace et le temps (futur), en projetant sur un lieu donné dans un temps donné l'Image d'une œuvre énoncée au public sous une forme virtuelle. Mais cette œuvre n'étant pas réelle car non réalisée, elle n'a pas de présence dans le sens matériel du terme, elle relève donc de l'éventuel, du rêve, de l'imaginaire ou de l'utopie, dépendamment de son potentiel de représentativité, des possibilités de sa réalisation dans le proche et lointain avenir. Cela rejoint ce que Louis Kahn (1996) appelle « l'idéalité formelle », pour lui :

L'idéalité formelle a une existence mais pas de présence et le projet tend vers la présence. Mais cette existence est mentale, alors on fait le projet pour rendre les choses tangibles. Si on fait ce qu'on pourrait appeler un dessin de l'idéalité formelle, un dessin qui en quelque sorte fait apparaître la nature d'une chose : on peut le montrer.¹⁴⁷

C'est ce rapport de relativité et de continuité entre l'Idée et la réalisation de toute œuvre dans l'espace et le temps qui induit la Présence de l'objet en

¹⁴⁷ Louis I. Kahn, *silences et lumières*, p.80

tant qu'œuvre architecturale. L'une sans l'autre mènent la présence et la communication à une impasse : l'Idée sans la réalisation se restreint à un exercice mental, une œuvre inachevée, tandis que le contraire risque d'aboutir à des aberrations regrettables. En effet, La réalisation sans Idée conceptuelle génératrice d'espaces et de volumes « pensés » n'empêche pas le bâtiment d'exister dans le sens d'être présent. Mais de quelle Présence s'agit-il ?

Le bâtiment par sa présence peut marquer négativement un lieu si l'idée qui le génère n'est pas du niveau requis ou ne tient pas compte des critères ou paradigmes architecturaux élémentaires - généralistes ou particuliers liés aux problématiques du lieu et du thème - comme la climatologie, l'orientation, la géographie, les fonctions, les besoins de la société, l'image, le message... enfin tout ce qui donne au projet une âme un caractère ou même une mission. André Ravéreau établit un rapport entre les paradigmes liés au lieu et y rajoute la dimension économique qui gère le monde d'aujourd'hui :

« J'aime parler d'architecture située. D'une vallée à l'autre, on ne peut pas construire identique. C'est la condition de nos grands-parents qui ont été contraints à cette logique pour des raisons principalement économiques. Aujourd'hui on se sent obligé de faire le contraire, suivant des considérations, elles aussi économiques, seulement les contraintes de base ont changé... l'architecture du Nord a imposé sa manière de construire dans le monde entier comme un signe de modernité, ce qui est une aberration »¹⁴⁸

En prônant cette architecture « située » qui relève du lieu et du temps simultanément, Ravéreau accuse ce qu'il appelle l'architecture du Nord d'avoir imposé ses normes au monde entier. Un monde qui se construit à l'image de Manhattan (le rapport idéal et imagier avec le « nouveau continent » n'est plus à prouver) au détriment de la logique liée au lieu. Il constate aussi avec pertinence que même les critères de l'économie durable ont été inversés entre :

¹⁴⁸ André Ravéreau, du local à l'universel, p. 130-131

- Une architecture « située » qui se base sur des critères de durabilité (énergétique et économique) par une synchronisation entre les besoins de l'architecture et les valeurs du site.
- Une architecture globalisée selon les critères (modernes) du Nord qui ne se base pas sur la durabilité économique mais sur les apports de Présence et d'Image contemporaine comme facteurs de valorisation générateurs de profits. Dans ce cas nous ne pouvons dissocier le facteur économique en parlant de Présence dans un lieu donné et un temps donné. Une économie générée par la seule présence d'une architecture qui valorise le lieu, même si cette architecture ne sera pas rentable en elle-même. Bilbao est un des multiples exemples de cette présence qui va dans le sens d'un « marketing » promoteur du lieu.

Sachant que Bilbao n'est pas le premier projet architectural qui impose un temps, une image et une communication étrangère au lieu, voire même qui cherche à changer le lieu - Beaubourg l'ayant précédé de quelques décennies - le nouvel enjeu économique-architectural de la présence par l'architecture est la promotion du lieu au niveau global et donc le « marketing ». On vend le lieu en quelque sorte en l'introduisant dans le circuit des curiosités ou de l'« architecture-image » à l'échelle de la planète. Le but est clair, mais le moyen est contestable : est-ce réellement nécessaire et indispensable de la détacher totalement du lieu de point de vue idéal et imagier pour créer l'évènement? Une combinaison du lieu et du temps est bien sûr possible pour ceux qui veulent bien faire l'effort d'introduire le lieu dans le phénomène de la présence par l'émerveillement, et c'est à l'architecte de définir les paradigmes et contraintes liés à la présence de son architecture, et de projeter en fonction les idées et images conséquentes.

C'est donc en premier une volonté de l'architecte lui-même de vouloir tenir compte du lieu dans sa conception architecturale. Mais cela doit aussi s'inscrire dans le cadre d'une atmosphère généralisée, une tendance ou mode, qui stipule que c'est par le biais de l'Idée et en fonction de son adaptabilité au

temps et au lieu, que la Présence de l'architecture gagne en intensité et pousse à l'émerveillement. L'architecte Louis Kahn (1996) qui adhère à cette théorie l'exprime clairement:

« C'est une sorte de climat spirituel qui anime chacun dans la profession et suscite au plus profond de ses sentiments une joie et une volonté d'expression par le langage de l'architecture, qui ravive l'émerveillement de ce qui existe, même la plus petite chose comme un ver de terre. »¹⁴⁹

La Présence, est donc un acte circonstanciel qui permet à l'Idée de devenir une œuvre architecturale dans un lieu donné pour un temps déterminé. Certains architectes sont intransigeants à ce niveau comme Renzo Piano (2007) qui affirme par une réflexion critique envers ceux qui ne veulent tenir compte que du « maintenant » : *« Mais comment peut-on être insensible au point d'imaginer un projet qui puisse convenir aussi bien à New York qu'à Paris, par exemple »¹⁵⁰*

Thierry Paquot (2008) va plus loin et parle de spatialité et de temporalité comme deux éléments indissociables (spatiotemporalité) intrinsèques à la nature même de l'Homme et de l'architecture. Il lie l'habitabilité avec un lieu et un temps, voir même un territoire (matériel ou virtuel). Malgré l'aspect spirituel de sa réflexion (rapportée de Gaston Bachelard) il est clair que l'« ici et maintenant » sont des paradigmes incontournables de la Présence ou même de « la rêverie »¹⁵¹ en rapport étroit et vital avec l'architecture. Je cite :

« L'être humain est spatial – il est spatialisé par les lieux dans lesquels il se rend, qu'il spatialise en les investissant – et temporel. [...] Ainsi ce dernier habite toujours un lieu et un temps et déjà là, se retrouve ailleurs. Ce sont ces jeux spatiotemporels, dont les règles prennent en compte non seulement les nouvelles technologies de l'information et des télécommunications, mais aussi les diverses mobilités, qui façonnent notre « milieu urbain » et le reconfigurent sans cesse. »¹⁵²

¹⁴⁹ Louis I. Kahn, Silence et lumière, p.190

¹⁵⁰ Renzo Piano, la désobéissance de l'architecte, arléa, 2007, p. 48

¹⁵¹ Thierry Paquot, 2008, la folie des hauteurs, Bourin éditeur P 138 : *« Pas étonnant alors que sa demeure articule, en permanence, du temps et de l'espace, du passé qui alimente le présent et du territoire, réel et virtuel (d'où le rôle considérable que Bachelard attribue à la rêverie). »*

¹⁵² Ibid.

Louis Kahn lie aussi la Présence du projet à des éléments plus concrets : le temps, le lieu le budget. Seul le « savoir » qu'il ajoute à la liste des incontournables reste abstrait et pour cause : pour assurer une Présence il faut créer une œuvre qui soit une « offrande à l'esprit de l'Architecture » et ceci ne peut se faire que par le génie ou l'esprit créatif de l'architecte et donc l'Idée. Je cite :

« Le projet est un acte circonstanciel, combien d'argent on a, le site, le client, l'étendue du savoir: L'Architecture n'a pas de présence sauf comme œuvre d'architecture. C'est l'œuvre qui lui donne une présence ; c'est une offrande à l'esprit de l'architecture dans l'espoir qu'elle devienne une partie du trésor reconnu comme architecture, ce qui pourtant ne se transforme pas en présence. »¹⁵³.

C'est donc une architecture qui mérite d'être « œuvre » qui donne une présence, mais comment définir une œuvre ? Selon le vocabulaire de l'esthétique une œuvre est en même temps matérielle, issue d'une activité productrice et fruit de la pensée. Elle est donc idée action et production. Mais c'est aussi une « ipséité »¹⁵⁴ :

« L'œuvre pour être vraiment elle-même et donc une œuvre et non une juxtaposition de plusieurs œuvres, contient nécessairement un principe qui la relie avec elle-même et la délimite par rapport au reste du monde ; et c'est un principe d'organisation interne. C'est pourquoi l'œuvre a été comparée à un être vivant. »¹⁵⁵

Ce caractère est typique de l'architecture qui existe par elle-même indépendamment de sa juxtaposition avec d'autres bâtiments. Cet effet est d'ailleurs amplifié par les adeptes de l'Architecture globalisée qui prônent un détachement total de l'objet de son environnement.

Le deuxième caractère qui rapproche l'œuvre de la personne selon Souriau est l'autonomie ou l'individualité autonome:

« L'œuvre apparaît alors comme un système organique d'exigences. Exigences intérieures vis-à-vis d'elle-même [...] »

¹⁵³ Kahn– Silence et lumière – P190

¹⁵⁴ Souriau, 2006, Vocabulaire de l'esthétique, p. 1080 : *Par ce terme, la scolastique désignait l'essence propre d'un être individuel, ce qui fait qu'on est soi-même. Or l'ipséité de l'œuvre a plusieurs caractères*

¹⁵⁵ Ibid.

exigences aussi vis-à-vis de son auteur. C'est pourquoi l'œuvre en tant qu'individualité autonome en valeur a pu être considérée comme une personne. Si l'œuvre n'est pas une simple chose, l'opposition entre les deux est la même que celle qu'il y a entre une chose et une personne »¹⁵⁶.

Là aussi nous sommes dans un caractère typique de l'architecture dans son rapport avec elle-même et avec son auteur. L'individualisme doublé d'une autonomie sont les préceptes liés à l'œuvre architecturale dans sa présence et la communication qu'elle induit. Surtout dans les grands ensembles autosuffisants.

« nul doute que, dans l'œuvre d'art, ce corps physique qui lui donne la teneur chosale ne soit le « phénomène » et la « manifestation » de tout ce qui a de plus dans son être, ce que nous ne pouvons, sans commettre une faute grave de pensée et de langage, désigner autrement que comme sa personne morale (pour ne pas dire son âme) »¹⁵⁷

Dire d'une architecture que c'est est une œuvre qui a une âme n'est pas une erreur de pensée et de langage. En parler comme une personne morale aboutit nécessairement au fait qu'elle communique au même titre que toute personne morale et par conséquent emprunte ses caractéristiques.

La présence est une notion que l'on va retrouver dans les sciences de l'information et de la communication en opposition à un couplage insatisfaisant présence/virtuel, la présence est une manifestation dans l'espace et dans le temps mais elle se manifeste aussi à travers une portée symbolique. En ce sens et dans un autre cadre les technologies numériques, nomades, sont souvent commentées en SIC dans un couplage voire asymétrie entre présence et absence plutôt qu'entre virtuel et présence. Ce qui est une façon de dire que la mouvance sociale dans les réseaux sociaux numériques notamment affirme une nouvelle complexité des relations et de la présence sociale. Pour le dire vite la présence dématérialisée sur le web peut renvoyer à une absence de lien social dans le tissu social physique et synchrone (Durampart, 2013, Jacquinot Delaunay, 2001). En ce sens, la présence de l'architecture renvoie

¹⁵⁶ Ibid.

¹⁵⁷ Ibid.

dans notre analyse à une dimension critique qui nous permet de soulever l'absence de liens, de continuité, entre les formes et projets architecturaux et leur relation à l'espace, l'ancrage mémoriel, identitaire ou culturel ou de relever, à contrario, des traces maintenant un rappel de ces aspects. En ce sens, la présence de l'architecture renvoie dans notre analyse à une dimension critique qui nous permet de soulever l'absence de liens, de continuité, entre les formes et projets et leur relation à l'espace, l'ancrage mémoriel, identitaire ou culturel.

Nous retenons de cette approche théorique qu'une œuvre est constituée d'un corps et d'une âme qui font qu'elle est assimilable à un être vivant voire même une personne. Selon Souriau (2006) une œuvre est donc nécessairement vivante et se manifeste en premier par ce qu'elle comporte comme valeurs intrinsèques et non pas en fonction de ce qui se juxtapose à elle. Sa seule obligation existentialiste est celle de répondre aux exigences de son créateur et par conséquent à la vocation et au message qu'il veut lui donner. Si une architecture est œuvre comparable à une personne, nous pouvons donc parler de présence en tant que personnalité, caractère et communication matérielle et morale. Cette approche nous permet de dire que, en complément à ce que propose Souriau : une œuvre existe par elle-même en tant qu'objet indépendamment de ce qui se juxtapose à elle, mais elle ne peut matériellement se dissocier de ce qui l'entoure, surtout quand c'est de la présence d'un bâtiment massif qu'il s'agit. Elle coexiste ou cohabite donc, par juxtaposition, avec son environnement ; et un dialogue s'établit nécessairement entre eux. Reste à savoir si ce dialogue est voulu ou prévu par l'architecte.

Si une œuvre «même si elle fait partie du trésor reconnu» ne se transforme pas en présence, alors, nous revenons au précepte de qualité dans la matérialité. Pour qu'une architecture soit Présente suite à une Idée, si valeureuse soit-elle, doit nécessairement être mesurable :

« Un bâtiment doit commencer dans l'aura non mesurable et passer par le mesurable pour être accompli. La seule façon dont on peut le construire, la seule façon dont on peut l'amener à être, c'est par le mesurable. Il faut suivre les lois mais à la fin, quand le bâtiment commence à faire partie de la vie, il fait appel à des qualités non mesurable »¹⁵⁸.

Kahn (1996) rejoint donc dans son interprétation de la Présence de l'architecture les définitions des différents lexiques : Indépendamment du fait d'exister dans l'espace ou le lieu (ici) l'œuvre architecturale doit se prévaloir aussi d'exister dans le temps (maintenant) d'où la notion de contemporanéité à laquelle nous renvoie le dictionnaire de l'esthétique. Mais l'œuvre continue à vivre sa vie et à se développer en fonction du temps. Elle acquiert par cela des « qualités non mesurables » comme le dit si bien Kahn. Ces qualités, qui sont aussi non prévisibles, lui donnent une identité nouvelle, une légitimité souvent différente de celle imaginée par ses créateurs (toutes parties confondues). C'est en quelque sorte la patine du temps qui l'imprime d'une Image, bonne ou mauvaise, dépendamment de son parcours et des souvenirs ou valeurs qu'elle génère. Par ce fait, l'architecture communique différemment dépendamment de l'Image qu'elle reflète et des « étapes » de son existence (ou de son vécu et donc des valeurs acquises). Les exemples à ce niveau foisonnent : des vestiges antiques aux œuvres « classées », en passant par les projets qui sont devenus « iconiques » voir même l'Image ou la marque de leurs « nations », la Présence de l'architecture a dépassé le facteur temps et la fonction originelle de laquelle elle a puisé la légitimité de son existence, pour devenir un objet intemporel et affranchi de toute servitude. Seul le lieu reste un facteur inéluctable de la Présence, sauf si l'objet et ou devient (avec le temps) le reflet d'une culture ou d'une civilisation ou même d'un « courant » ou d'une « mode » qui dépasse le cadre restreint des frontières d'un pays. Dans ce cas, nous pouvons considérer que la Présence de l'objet architectural peut être indépendante du « lieu » et du « temps » omis le temps présent.

¹⁵⁸ Kahn, Silence et lumière, p. 51

Donc « Exister, ici et maintenant » l'expression ne constitue pas vraiment à elle seule un paradigme de Présence sachant qu'en architecture comme en art, être présent ne signifie pas seulement exister physiquement mais aussi impressionner, refléter une Idée, une Image, engager un dialogue, établir une communication. Ce sont les préceptes de tout art, ou de l'Art dans le sens large du terme, qui jalonne l'Histoire depuis le début des temps et de l'humanité.

De plus, le temps et le lieu ne sont pas toujours des facteurs qui vont dans le sens de continuer à assurer la Présence du projet comme « œuvre architecturale ». Si le bâtiment vient du passé portant les stigmates d'une époque révolue sans s'être imprégné d'une Image qui lui permet de Communiquer avec l'environnement actuel, que reste-t-il effectivement de sa Présence ? Une survivance superflue d'un temps dépassé ? Une ombre inutile dans un monde qui ne lui ressemble plus ? Une existence figée, inerte, en sursis, à la recherche d'une identité nouvelle dans un environnement auquel il ne s'identifie pas et devient donc généralement hostile ? Dans ce cadre, l'objet architectural perd la légitimité de sa Présence et par conséquent est abandonné, se dégrade, dépérit, et meurt faute de pouvoir exister « ici et maintenant ».

C'est pour ces raisons que les dictionnaires nous renvoient à la notion de contemporanéité. La vraie architecture contemporaine est celle qui marque le temps présent, « *qui est du même temps... Simultanée, synchronique... actuelle, moderne* » Selon la définition du contemporain par le Robert. La Présence de l'architecture « ici et maintenant » revêt donc un sens nouveau dès qu'il s'agit d'être du même temps ce qui nous ramène à l'ordre de l'actualité : une architecture contemporaine qui reflète l'image du monde d'aujourd'hui. L'alternative serait d'être « en même temps » (si elle est ancienne) à condition d'être en symbiose avec l'époque et la société actuelle. Cette architecture du présent porte en elle les idées, images et communication

du temps réel, moderne, dans lequel on vit (Moderne ici vient dans le sens de contemporain). Mais elle peut aussi porter en elle les idées, image, et signes du monde de demain; elle prépare le terrain et projette l'espace de vie d'une nouvelle société à venir sans pour autant verser dans l'imaginaire ou l'utopique.

La présence mesurable étant une condition arrêtée pour pouvoir être perçue, nous pouvons définitivement conclure qu'une architecture n'existe ou n'est recevable en tant qu'œuvre que lorsqu'elle est perceptible physiquement dans le fond et la forme, en tant qu'objet mesurable et fonctionnel. L'idée ou concept non mesurables, si importants soient ils ne peuvent en aucun cas prévaloir de son existence même s'ils marquent la mémoire collective de sa présence.

2.2 Présence par l'aspect ou le contenant.

Le Marabout¹⁵⁹ rapporte la présence à la notion d'«aspect». Qui dit aspect dit apparence, allure, couleurs, effets... dans un autre sens, celui de « donner l'aspect » nous allons dans le sens de : sembler, paraître, simuler ; ou dissimuler (prendre l'aspect de)...

La Présence de l'architecture est ainsi fonction de son aspect et de l'effet qu'elle produit sur son environnement humain et construit. Pour ce fait, elle se cache souvent derrière un masque, un voile, un habit, une enveloppe dont le but est de projeter une image qui répond à une volonté du maître d'œuvre d'impressionner ou de transmettre un message. Communiquer par l'aspect a toujours été un enjeu architectural important voire même primordial, mais avec l'explosion de la communication, la dimension de ce paradigme dans l'espace-temps s'amplifie exponentiellement à l'échelle planétaire à tel point

¹⁵⁹ Marabout, dictionnaire étymologique, p. 328 : *Présent, ad., XII^e ; présence, id. Empr. Du lat. Praesens, praesentia. Présent a signifié aussi au XVII^e s. « actif qui agit immédiatement » en parlant d'un remède d'après le lat. praesens class. En ce sens présence a pris le sens d'aspect au XVI^e et XVII^e s.*

qu'il semble pour certains que c'est le principal objet ou rôle de l'architecture. Là aussi on revient à la présence par architecture du sensationnel et de l'étonnement.

L'habit -ou la peau- d'un bâtiment s'inscrit totalement dans le cadre de ce phénomène de présence par l'aspect, mais il ne s'agit pas seulement de l'aspect matériel, il va sans dire que l'aspect culturel -et mémoriel- est un enjeu majeur dans cette approche. La culture basée sur la mémoire et l'identité du lieu face à la culture globalisée est un des facteurs importants de ce déballage de façades et d'images. On ne peut construire aujourd'hui à l'image de l'ancien, mais on ne devrait pas construire non plus au détriment du patrimoine architectural et son bagage culturel. Le procédé n'est pas simple mais l'enjeu est capital pour la survie des cultures locales que certains décideurs veulent absolument ignorer, comme à Dubaï par exemple où la culture et le patrimoine autochtone est totalement et volontairement effacée, au profit de l'instauration d'une ville globalisée qui a propulsé la capitale au sein des métropoles « avant-gardistes ».

Certains architectes à travers le monde ont réussi le défi de combiner ces deux facettes de la présence par l'aspect alors que d'autres préfèrent ne pas se poser la question pour éviter de sombrer dans la complexité des méthodes et procédés souvent plus proche du déballage socioculturel incompréhensible et immatériel, que de la compréhension logique et l'analyse scientifique concrète. Selon Yves Lomax (2000), ce déballage privilégie le futur au dépend de l'existant :

« Il y a beaucoup d'idées et beaucoup de procédés que je veux comprendre, desquels je veux me rapprocher, et que je voudrais déballer. Je réalise toutefois que tout acte de déballage nécessite du déballage. Les vraies explications ne sont pas celles que nous croyons comprendre. La théorie peut devenir l'espace de faire, ou de refaire de la culture, d'envisager des possibilités futures au lieu d'expliquer les circonstances existantes.»¹⁶⁰

¹⁶⁰ Yves Lomax, 2000, Writing the Image, ed. I.B. Tauris & co. Ltd., p.6

Et c'est justement cela que les architectes essaient d'éviter : cet espace de débat où le passé doit induire le futur alors qu'il est lui-même difficile à définir. Le précepte de « faire ou de refaire de la culture » à l'image du présent est tellement plus simple et moins sujette à déballage qu'elle a été adoptée par de nombreux architectes qui l'ont appliquée partout sans trop réfléchir au patrimonial. Un des moyens systématiquement utilisé en architecture moderne est la peau en mur-de-verre et plaques alu que l'on voit partout comme un précepte incontournable de l'ancrage dans le présent. A la question du pourquoi de l'insertion de ces boites en verre dans des milieux mémoriels, la réponse est toujours la même : les bâtiments nouveaux sont les miroirs dans lesquels se reflète l'architecture ancienne. Réponse facile qui ne justifie aucunement la présence –souvent agressive- de ces objets dans leur environnement.

Des villes entières ont été envahies par ces enveloppes en murs rideaux comme un raz-de-marée unificateur « par l'aspect ». L'aboutissement peut être perçu comme une insertion gratuite de ces nouveaux bâtiments, sans aucune recherche d'intégration, dans des tissus urbains en tous genres comprenant des architectures diverses qui vont de l'archéologique aux post moderniste en passant par les monuments patrimoniaux ou historiques. Mais il peut être aussi perçu comme une touche de modernité qui ancre des quartiers désuets dans le présent et les ramène à la réalité temporelle, comme c'est le cas par exemple pour le centre Pompidou ou la tour Montparnasse. Cela n'empêche pas que les avis soient partagés même pour ces cas réussis : les adeptes de la culture locale vont y voir une agression gratuite qui défigure le lieu, et les partisans du modernisme vont les trouver adéquats sur base du principe que nous ne pouvons construire aujourd'hui en copiant le passé. La thèse tout comme l'antithèse sont nécessairement correctes chacune selon son point de vue, mais il est aussi possible de construire dans l'esprit d'aujourd'hui tout en respectant le passé. Une synthèse sous forme d'évolution naturelle qui combine les deux ou les juxtapose spontanément.

N'est-ce pas ainsi que les villes se sont construites à travers les âges se remplaçant par endroits et se juxtaposant dans d'autres?

Si l'on analyse cette présence « en discussion avec l'espace » on peut dire que c'est un moyen de fixation d'un discours dans l'espace sauf qu'il renvoie à un ici et ailleurs un au-delà de ce qui est montré (architecture mondialisée et témoignage du temps). Il faut considérer à ce niveau que la recherche en sémiotique s'intéresse depuis les années 1970 à l'architecture et l'on constate une activité suivie et diversifiée dont les récents événements prouvent la vitalité :

La sémiologie a justement cherché à dépister l'intentionnalité qui préside à une réalisation, une monstration en situation traduisant un message renvoyant à un projet, une vision. L'intentionnalité (Darras 2008, Bougnoux, 2001) processus impliqué dans la diffusion et la réception d'une information, d'une image au-delà des lieux communs et des méfiances à l'égard de l'image, renvoie au problème des conditions de la réception et de l'influence des images, qu'elles soient traditionnelles ou nouvelles comportant une induction visant à agir sur les récepteurs. La réflexion sur l'image de l'architecture prendra en considération les mécanismes qui la légitiment ou la déconsidèrent quant à ses effets induits ou recherchés et leurs implications sociales, culturelles, politiques....

- Le 7^o congrès de l'Association Internationale de Sémiotique de l'Espace traitait à Dresde (6-11 octobre 1999) autant de la représentation que de l'espace lui-même. La 5^o section, centrée sur «le sens de l'espace complexe», a vu communiquer des chercheurs de Grèce (Ph. Lagopoulos), d'Espagne (Josep Muntanola Thornberg), de France (Michel Costantini, Albert Lévy, Alain Rénier, Pascal Sanson, Bernard Lamizet), du Mexique (Adrian Gimete-Welsh) et d'Argentine (Rosa Maria Ravera), d'Allemagne (Susanne Hauser), de Suisse (Dieter G. Genske), et de Suède (Göran Sonesson).

- L'Association Internationale de Sémiotique Visuelle organisait à Blois (13-15 octobre 2000) ses VI^o Journées internationales de sémiotique. Plusieurs chercheurs (Filip Hristov, Alain Rabatel, Bernard Lamizet, Eric Monin, Daniel Bérubé) ont consacré leur communication à la sémiotique de l'architecture, de la ville, de l'environnement ou plus largement de l'espace.
- L'Association Française de Sémiotique tenait son congrès Sémio 2001 à l'Université de Limoges (4-7 avril 2001) et accueillait des chercheurs très divers. Parmi ceux qui s'intéressaient à l'architecture, on notait des groupes de l'Ecole Nationale d'architecture de Tunis (Ali Djerbi, Leila Ben Dridi Hajri, Feriel Mezghani, Alain Rénier), de l'école d'architecture d'Ekaterinbourg (Alexandre Barabanov, Ekaterina Koneva, Maxime Poutchkov, Andrei Raevski), ou encore d'Istanbul (Nüket Güz).
- Un séminaire international a été organisé (23-27 mai 2001) par l'Association Internationale de Sémiotique de l'Espace et l'école doctorale de l'Ecole nationale d'Architecture et d'urbanisme de Tunis. Le 'thème «Intersémioticit  de l'espace architectural en son être, son paraître et sa fiction»' avait suscitt  des productions de chercheurs de Tunis mais aussi de Russie, de France et d'Espagne et attiré des enseignants de l' cole d'architecture de Lyon.

Ces  v nements apportent bien l'évidence d'une réflexion ancrée, à partir d'une approche sémiotique et communicationnelle, sur l'architecture insérée dans ses liens avec l'espace, les formes, la représentation. C'est avec cette inspiration que nous allons préciser notre orientation méthodologique, qui a déjà été abordée dans le chapitre pr c dent, en donnant par ailleurs une spécification de notre corpus. Celui-ci ne saurait s'établir sur des bases strictement orthodoxes et norm es dans sa structuration typologique mais

défini sur des bases ouvertes qui lui donne une cohérence du point de vue de sa relation à l'étude menée.

Le corpus de cette phase est un va et vient entre les différentes théories prônées par les « architectes-stars » du monde contemporain ainsi que ceux qui ont été à la base du modernisme, et les observations sur le terrain d'architectures durables éphémères ou virtuelles qui permettent de percevoir le rapport entre les théories prônées et la présence réelle des œuvres. Cela se fait à travers deux axes complémentaires :

- 1- L'axe inductif : les théories autour de l'architecture contemporaine. Plus précisément celles des architectes comme Rem Koolhaas qui prônent une architecture présente indépendamment du lieu, et ceux comme Renzo Piano qui prônent une architecture qui tient compte du génie du lieu. En passant par les grands maîtres de l'architecture moderne comme Louis Kahn, Walter Gropius Le Corbusier ou Frank Lloyd Wright.
- 2- L'axe déductif : sur base d'exemples choisis en fonction de leurs rapports idéels et imagiers avec les différents aspects de la présence et communication architecturale, on essaye de mesurer l'intensité des rapports et leur justesse ou s'ils répondent aux objectifs énoncés.

2.2.1. Approche méthodologique, un corpus objectivement subjectivé

Le corpus comprendra donc des répartitions typologiques d'architectures contemporaines à travers le monde et d'autres à Beyrouth qui témoignent des bâtiments globalisées et mondialisées d'un côté, et d'un autre celles inscrites dans l'histoire de la ville et dans la mémoire collective des citoyens.

- 1- Architectures Mémoires :
 - De la période ottomane :
 - La municipalité de Beyrouth
 - La mosquée Amine Assaf
 - La mosquée Al Omari

- Commissariat El Bourj (mémoire collective)
- Souk el sagha (mémoire collective)
- De la période Haussmannienne :
 - Restaurés à l'identique
 - Les immeubles de la rue Foch
 - Les immeubles de la rue Weygand
 - L'opéra de Beyrouth
 - L'UFA
 - Restaurés avec une inscription dans le présent
 - L'immeuble Hermès (boite dans la boite)
- Du XXe siècle
 - L'immeuble Rivoli (mémoire collective)
 - L'immeuble Albergo (rajout vertical)
 - L'immeuble l'armorial (récupération d'image)
 - Le city Center – l'œuf (en attente de métamorphose)
 - La maison jaune (en rénovation)
 - Immeuble Amine Maalouf (détruit)
 - La rue Gemayzé
 - La tour Murr (en attente)
 - Le musée de Beyrouth
 - Hôtel Saint Georges (icône mémorielle)
- Période contemporaine
 - Peau Communicante
 - Museum Tower
 - An-Nahar
 - Campus de l'innovation et des sports de l'USJ
 - Centre ABC
 - Immeuble des bureaux de Debbas
 - Centre « le passage »
 - Prodie d'ancien

- Saifi Village
- Immeuble Céline
- Immeuble Le Grey
- Objet, signature, image contemporaine qui s'inscrirait partout
 - Les souks de Beyrouth
 - Maison des arts et de la culture de Beyrouth
 - L'île du cèdre (démésure et fantastique)

Parmi les projets internationaux par ordre de parution : une sous classification éclairante (peau régénératrice, peau communicante, coque transparente, fantastique, communication par l'architecture) et renvoie globalement à la thématique ainsi qu'à l'iconicité et au symbolisme

- Le centre wazemmes (peau régénératrice)
- La gare de Strasbourg (coque transparente)
- La gare de Lyon (coque transparente)
- La pyramide du Louvre
- Le Reichstag de Berlin (Boite dans la boite)
- Le New York Times building (Peau communicante)
- L'immeuble du journal "le Monde" (peau communicante)
- Le centre de psychiatrie de Marseille (peau communicante)
- Hôtel Fouquets- Barié Paris (peau communicante)
- L'île du palmier Dubai (fantastique)
- L'Hotel Atlantis Dubai (fantastique)
- La tour Khalifa Dubai (fantastique)
- Vitra (communication par l'architecture)
- Iconicité et symbolisme des bâtiments : Musée du Qatar, théâtre escargot d'or, Yas Hotel, stade de Pékin, Light House Dubai, Abu-Dhabi performing art center, Opera House Dubai.

L'approche méthodologique se présente sous la forme d'une analyse consécutive d'un ensemble d'images de formes architecturales qui ont été sériés en deux grandes catégories : un ensemble de vues prélevées dans plusieurs pays et un corpus spécifiquement liée à Beyrouth. On ne peut pas parler d'une grille à priori ni d'un modèle figé. Nous avons indiqué un décryptage au service d'une démarche qui consiste à souligner ce que l'architecture montre, présente et raconte dans sa relation à l'espace, au temps, à la mémoire, à l'identité. À la façon d'une approche traductrice et nomade reprenant ainsi une forme de liberté d'approche à la façon de Roland Barthes dans ses écrits les plus personnels ou de certains médiologues.

2.2.2 Une approche méthodologique au service du regard sur l'architecture communicante

Nicolas Bancel (2003) précise que l'image a toujours posé problème pour faire sens du fait de sa capacité à interpeler la subjectivité, sa représentation n'est pas unique, elle est polysémique, Nous pensons avoir montré dans notre démarche que des invariants se signalaient dans l'architecture moderne qui renvoient à des éléments de mondialisation et de globalisation. Du point de vue d'une progression analytique, il est évident que nous commençons par focaliser sur la représentation, ce que traduit l'architecture, puis sur la monstration, ensuite l'insertion, de l'architecture dans son contexte, son espace, et enfin, sa signification (peau, enveloppe, relation au monde social). Du point de vue du corpus rassemblé dans Beyrouth nous avons cherché à intensifier le regard par une tentative de replacer la représentation et la signification dans le rapport à la mémoire, à l'histoire des lieux, (effets de mémoire, d'inscription dans une continuité plus diachronique). Nous accordons donc l'image de l'architecture avec ce qu'elle manifeste aussi du côté des intentions, autrement dit notre corpus ne peut être pris au pied de la lettre, pour ce qu'il est. Il est mis au service de la cause, nous ne nous plaçons pas du côté d'une analyse de l'image scénographique, scénotypique, mais plutôt d'une mise au service de l'image

afin de servir comme témoignage pour l'éclairage de ce que l'architecture nous raconte et nous enseigne. Il ne s'agira pas uniquement d'interroger l'image mais de commenter ce qu'elle peut attester d'une représentation de l'architecture. Ce n'est donc pas l'image en tant que telle dont il est question c'est ce dont elle témoigne comme élément d'éclairage d'un parti pris qui tend à proposer au lecteur une visualisation de ce qui est dit et interprété. Il s'agit en fait d'une contextualisation, l'image n'est pas ici analysée dans ses règles et codes de perception mais juste au service d'une illustration pour éclairer la compréhension. Elle est là pour fournir un cheminement vers ce que l'analyse lui fait dire. Nicolas Bancel a bien montré la difficulté de faire signe et sens à partir de l'image.

En premier lieu du fait d'une difficulté de constituer des corpus au-delà d'une périodisation ou de significations superficiellement récurrentes, il est donc pertinent de constituer des séries qui se présentent comme corpus maniable, qui permet la manipulation, la mise en série. Par contre, ce qui nous intéresse ici c'est une caractérisation des émetteurs qui indiquent les conditions de production des images. Nous nous attachons aux conditions de révélation des intentions, ce que nous disent, ce que veulent les architectes ; De ce point de vue , nous ne sommes pas dans une approche de type histoire de l'art mais plutôt dans le registre de ce que communique la représentation de l'architecture, les effets de récurrence possibles à partir du moment, et c'est la justification de notre empilement, où des séries constituées en nombre nous ont permis de caractériser les imaginaires de architectes à partir de notre propre sensibilité et savoir sur ce domaine.

Comme le précise H. Raymond (1997) :

« Du côté de l'architecte, la codification est transcrite dans un espace de représentation où l'architecte, de manière plus ou moins explicite, va figurer sa propre maîtrise intellectuelle : lorsque Le Corbusier transcrit les impératifs technologiques et économiques du capitalisme dans des projets d'urbanisation, il le fait à l'aide de ses instruments propres : on sait que Francastel lui en fera reproche en

le voyant pour ainsi dire « au-devant » des pires exigences du mode de production »¹⁶¹.

Ensuite, les conditions de réception un souci de croiser histoire sociale et histoire culturelle afin d'évoquer ce qui se signale au-delà d'une présence conjoncturelle.

Enfin la question de la signification qui là pour le coup n'est pas dans l'image mais dans l'éclairage qu'elle donne par sa présence dans le l'espace, le temps, la mémoire, l'identité.

Puisque notre travail nous amène à faire un démarche de traduction des représentations, nous tenons à préciser que ces représentations dans la cadre de notre recherche se situe comme la traduction d'une intention qui s'installe comme un représenté et détermine un message institué, tangible et instable comme une traduction d'une ensemble de significations (Pierce). Dans notre démarche, la représentation est une projection du réel, imparfaite, mais qui sert la matérialisation iconique de notre lecture. Ce n'est donc pas tant un représenté au sens de Pierce qu'une manifestation du réel qui sert le propos. Au sens de l'approche que l'on trouve dans l'ouvrage « *comment commuter et transmuter la sémiologie de l'architecture* »¹⁶².

Il n'était donc loin d'être illégitime que l'auteur de cette thèse présente que l'approche par les sciences de l'information et de la communication soit pertinente et résonne avec son travail, notamment dans cette réflexion sur la place de l'architecture dans l'espace. Nous allons poursuivre cette notion d'espace en cheminant vers l'espace intérieur : la peau, l'enveloppe, vont donc être traitées maintenant.

¹⁶¹ Arts et technique, p. 30-40

¹⁶² Raymond Henry, 1997, comment commuter et transmuter la sémiologie de l'architecture, communications, 27, p. 103-111.

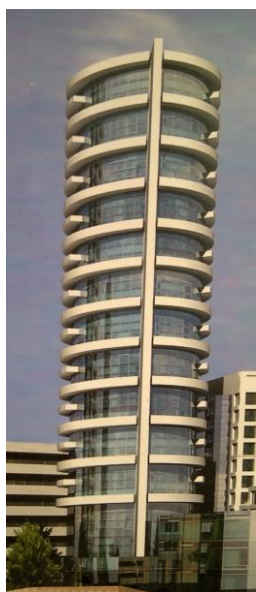
2.2.3. L'enveloppe ou la « peau »

Le principe de dissociation de l'enveloppe - ou volume - de l'espace intérieur, tel que prôné par les courants d'architecture dans la deuxième moitié du XXe siècle, a optimisé l'importance de la peau - ou revêtement - dans le facteur de présence du bâtiment au sein de son environnement. Dans ce cadre-là nous aborderons le phénomène de la peau comme un élément architectonique qui fait intrinsèquement partie du concept architectural, et donc de l'idée génératrice de l'œuvre. Un bâtiment ne se conçoit pas indépendamment de sa peau qui doit répondre aux critères idéels, imagiers et de communication recherchés par les décideurs, à savoir : les maîtres d'œuvre et d'ouvrage. Et même si l'enveloppe formée indissociablement par les volumes et les revêtements reste la principale frontière entre le corps du bâtiment et son environnement, et donc un facteur de présence primordial, la fonction n'en reste pas moins un critère important qui constitue l'âme de l'édifice. En bref, l'architecture est un tout indissociable, et ce qui est visible n'est pas nécessairement la partie la plus importante même si elle est la plus visible ; Reste à savoir si les architectes d'aujourd'hui appliquent cette théorie, car il semble qu'ils privilégient plutôt la solution de facilité qui consiste à envelopper leur bâtiment d'une peau en verre indépendamment de la nature de l'œuvre et du lieu.

En observant l'espace architectural moderne et contemporain nous constatons qu'il y a deux sortes de « Peaux » :

- 1- les « peaux » conceptuelles issues d'une recherche de particularité et de qui répondent à des critères architecturaux idéels et imagiers en rapport avec l'identité ou l'image de l'œuvre et du lieu.
- 2- les « peaux » stéréotypées qui ne tiennent pas compte du lieu, partant du fait que la priorité va à l'inscription de l'architecture dans son temps. Dans cette optique, et par souci d'image reflétant le modernisme, les architectes vont vers les typologies usuelles comme l'enveloppe en verre, ou le revêtement en alu.

En effet, nombre de bâtiments neufs ou réhabilités se cachent derrière une façade en verre (mur rideau) qui occulte ou transforme le volume initial le résumant à un noyau ou support structurel. Les matériaux de construction sont souvent sélectionnés indépendamment ou au détriment du génie du lieu



163

et de ses caractéristiques environnementales, et autres facteurs géographiques ou socioculturels. Le tout au profit d'une image globale qui ne tient pas toujours compte des facteurs climatiques ou des critères identitaires du lieu. Nous nous retrouvons alors couramment des bâtiments, comme cette tour circulaire qui s'affiche fièrement sur un projet en cours de réalisation (dans le quartier d'Achrafié à Beyrouth) qui pose des murs rideaux sur les quatre façades faisant fi des orientations et ensoleillement. Comme si tous les principes de fonctionnalité et viabilité de l'architecture n'existaient plus, et que le « ici » (lieu) ainsi que le « quoi » (fonction) s'estompent totalement devant le « maintenant » dans une nouvelle présence qui

« prend l'aspect » du monde globalisé.

Mais l'architecture ne se limite pas à la conception d'immeubles nouveaux, un créneau important se développe qui consiste à remettre en scène les anciens bâtiments en les dotant d'une nouvelle « peau » qui les métamorphose par l'aspect mais aussi par les espaces nouveaux qui sont créés. Cette nouvelle image qui se superpose à l'ancienne et renouvelle l'ensemble lui redonnant une nouvelle vie plus adaptée à la fonction et au temps.

Ci-après quelques exemples typologiques de ces peaux régénératrices :

¹⁶³ Photo Joseph Moukarzel, Janvier 2013

I. Superposition d'une peau novatrice à un bâtiment ancien dans le but de le métamorphoser et le remettre en scène.

a- La tour el Murr.

Au-delà de l'approche conceptuelle de la peau dont l'image répond à l'idée du projet tel que prônée par les décideurs, un phénomène consiste à recouvrir les anciens immeubles ou même les immeubles inachevés et abandonnés pour des périodes plus ou moins longues (pour des raisons financières, ou l'impossibilité d'achever les projets - comme pendant la guerre du Liban par exemple) d'une peau nouvelle qui permet de les remettre « sur le marché » en les actualisant par un aspect ou une image contemporaine. Comme c'est le cas concernant la tour El Murr de Beyrouth.



164

Ayant été pendant longtemps le plus haut bâtiment de la ville, cette tour s'est rendue tristement célèbre pour avoir incarné l'image d'un monument morbide par excellence, car c'est de là que les francs-tireurs sévissaient semant la mort parmi les citoyens.

Resté au stade de carcasse en béton à cause de l'avènement de la guerre du Liban en 1975, et vu sa situation stratégique dans une zone importante, la tour a été rachetée par la société Solidere en 1991 qui s'est attelée au chantier de concevoir une nouvelle image du bâtiment. Initialement, la tour était un volume orthogonal à plan rectangulaire, monolithique et complètement coulé en béton armé laissant des ouvertures carrées rythmant la façade de haut en bas. La conversion idéale et imagière projetée par Solidere est vraiment significative : l'objet se transforme et « prend l'aspect » d'une construction contemporaine

¹⁶⁴ <http://fluctuat.premiere.fr/Diaporamas/Le-nouveau-lifting-de-Beyrouth-3156522/La-tour-Murr-20-000-morts-plus-tard>

comprenant un corps ellipsoïdal et des façades en mur-de-verre. Est-ce un simple jeu de couvertures ou une évolution naturelle du projet ? la question reste entière vu que de nombreux projets se dotent d'une image nouvelle. Mais il est important à ce niveau de constater que la nouvelle peau est pratiquement dissociée de l'idée de base génératrice du projet.

Dans son Dictionnaire de l'architecture au Liban, Gebrane Yacoub (2003) décrit la tour dans son contexte initial et actuel :

« ... Le paysage urbain de Beyrouth s'en trouvera toutefois modifié à la fin des années 1960, par des constructions avoisinant les 40 mètres. Certaines exceptions peuvent être cependant relevées comme celle de la tour Murr, dont la construction a été interrompue en 1975 au stade du gros-œuvre et qui est le bâtiment le plus élevé de Beyrouth avec 35 niveaux, soit une hauteur avoisinant les 90 mètres. Dans le cadre de la reconstruction du centre-ville, un projet la concernant a été proposé. Il consiste à insérer un nouveau volume galbé sur celui existant et à recouvrir la structure par une peau en verre conférant une silhouette plus proche de celle des gratte-ciels actuels.»¹⁶⁵

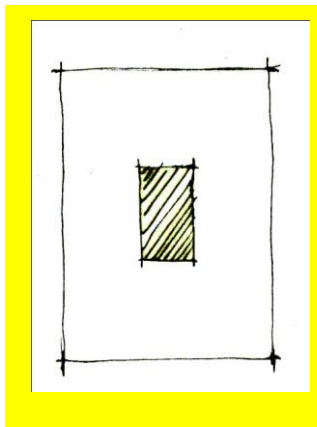
Le volume initial est donc métamorphosé, il se dote d'une image qui lui permet de s'inscrire dans le style de l'architecture contemporaine globalisée que Gebrane yakoub a appelé: gratte-ciels actuels. Pour assurer la présence de la tour Murr « ici et maintenant », indépendamment de l'aspect mémoriel tristement célèbre, Solidere qui a repris le bâtiment¹⁶⁶ après l'arrêt de la guerre, a tenu à « actualiser » son image par un rajout d'un volume ellipsoïdal qui n'a aucun rapport avec l'idée ou le concept de base qui se transforme en noyau-support sans rapport direct avec la nouvelle forme du bâtiment, comme si l'architecture de base se dotait d'un nouvel habit plus ample et plus adéquat aux idées et images contemporaines. La métamorphose est impressionnante mais elle n'est pas chose rare, bien des tours à travers le

¹⁶⁵ Gebrane Yakoub, Dictionnaire de l'architecture au Liban au XXème siècle, p. 552

¹⁶⁶ <http://www.1stlebanon.net/actualites-liban/actualite.php?idactu=224&debut=1296> Lorsque l'édifice du bâtiment est lancé un peu avant la guerre de 1975, la vitesse de construction est alors d'un étage par jour, de sorte que la structure, avec ses quelque 40 étages, est terminée fin 1975. Le promoteur est la société Libérale SAL dont les actions reviennent à 62 % au groupe Michel Murr et à 38 % à son frère Gabriel Murr. Au début, la zone Solidere ne comprenait pas la partie où se trouvait la Tour Murr, mais on a dû l'inclure dans les plans finaux du centre-ville.

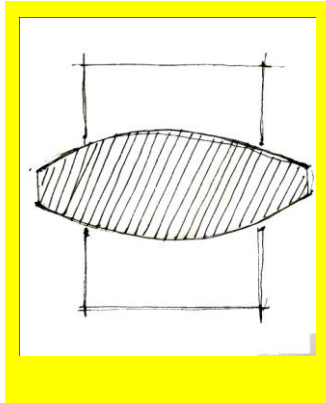
monde partent du même principe pour de raisons de structure mais aussi de facilité, d'économie de temps et d'argent. Tout cela est en l'avantage du maître d'œuvre qui obtient facilement une image intéressante, et le maître d'ouvrage qui se dote d'une architecture contemporaine correspondant à son budget.

Ci-après une analyse architecturale sous forme de cheminement de l'idée initiale à la transformation formelle et imagière de la tour Murr par le revêtement extérieur qui lui est adjoint, qui opère une métamorphose du bâtiment et change par l'aspect l'idée ou le concept de base, voire même les espaces intérieurs :



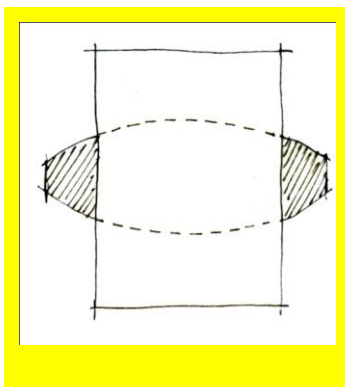
Le plan de base était rectangulaire doté d'une zone de circulation centrale à l'image des tours traditionnelles de l'époque. Cette zone centrale étant plus obscure que les zones périphériques elle est donc moins exploitable car non éclairée par une lumière naturelle et propice aux fonctions techniques ne nécessitant pas d'ouvertures vers l'extérieur.

L'idée s'inscrivait dans l'esprit du temps donc du - maintenant - qui prônait la simplicité ou le minimalisme dans l'approche volumétrique : des formes aux géométries simples, des ouvertures régulières et répondant à la loi des séries qui marquait l'art figuratif de l'époque, et probablement un revêtement simple qui s'adapte à la forme tout en articulant l'ensemble par des effets de joints. Même la technique de construction était révolutionnaire pour l'époque en ce sens que la structure en béton a été réalisée en un temps record, chaque étage ayant été coulé dans un moule structurel en acier qui permettait de réaliser plusieurs étages en même temps sans devoir attendre les semaines réglementaires correspondant au temps de durcissement du béton. D'où l'aspect monolithique de la tour et probablement sa survie aux bombardements intensifs qu'elle a subi.



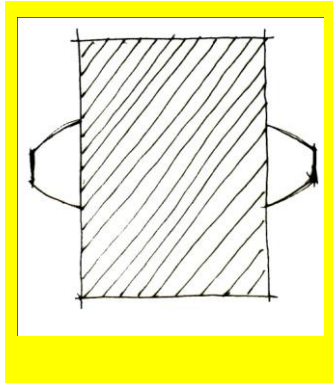
Il est évident que le premier volume qui était bien ancré dans l'esprit de l'époque - à l'image des gratte-ciels de Manhattan ou de Chicago- ne s'inscrit plus dans la contemporanéité. L'option choisie est donc évidemment de lui donner un nouvel « aspect » qui ne correspond pas à son idéalité de base ni à sa forme originelle mais l'intègre parfaitement au monde d'aujourd'hui comme s'il était fait « maintenant ». Le projet se transforme donc en un volume au cœur ellipsoïdal auquel s'accrochent deux volumes orthogonaux. Les formes libres ou courbées du corps central sont en fait une illusion puisqu'elles sont uniquement formelles et ne constituent pas un volume plein qui se développe verticalement. De plus les deux volumes orthogonaux qui s'y accrochent sont conçus selon le principe du voile de verre et d'acier qui couvrent le noyau central et ses ouvertures régulières et tramées.

La métamorphose est totale, la forme finale nous projette dans un nouvel objet sans relation idéale et imagière avec l'ancien.



Cette nouvelle « peau » rajoutée à l'ancien volume, change la lecture du bâtiment : l'ellipse s'estompe au profit du rectangle et se transforme en une sorte d'arche qui enveloppe le volume tout en le séparant en deux parties égales. La lecture du volume sous sa nouvelle forme, nous donne l'impression que les deux bouts de l'ellipse qui débordent constituent la circulation verticale.

Le noyau central devient donc une bande qui déborde pour former deux circulations verticales latérales. Le plan passe aussi d'une forme rectangulaire franche à un carré (ou un faux carré) ce qui dénature encore plus l'idée originelle du projet.



Or ce n'est pas le cas. L'aspect que le volume prend, ou l'image qu'il projette par cet habillage, ne reflète pas la réalité. Le corps du bâtiment garde son fonctionnement initial avec des embouts rajoutés dont les fonctions réelles n'ont aucun rapport avec ce qu'elles affichent. Une sorte d'appendice présent pour le seul effet ou image recherché par les nouveaux promoteurs du bâtiment.

Mais il faut avouer que cette tendance à dissocier le corps de la peau s'est estompée avec le temps même si elle ne s'est pas complètement endiguée. Les volumes ainsi que les revêtements, répondant à des concepts architecturaux de plus en plus complexes, et ne peuvent plus opter pour des solutions de facilité ou des peaux stéréotypés qui ne s'adaptent plus, ou ne réalisent plus l'objectif principal qui est de marquer le lieu par une présence dont l'aspect doit impressionner de plus en plus.

b- Le centre wazennes :

Un exemple de présence par une nouvelle image ou peau qui efface



l'ancienne - considérée comme obsolète - au profit d'une nouvelle qui la fait ressembler ou prendre l'aspect d'un bâtiment contemporain. Il s'agit de la réhabilitation d'une friche industrielle en un centre culturel pour lui redonner une nouvelle vie et éviter sa destruction. C'est « la maison folie de Wazemmes »¹⁶⁷.

¹⁶⁷ Laissez-vous conter la maison folie wazemmes, P. 3 : Aux bruits de la filature qui rythmaient la vie du quartier de Wazemmes depuis plus d'un siècle avait succédé un long silence après sa fermeture en 1993. Porteuses d'idées novatrices, les perspectives de Lille 2004 Capitale Européenne de la Culture sont venues, à point nommé, donner un second souffle à une friche industrielle que l'on pensait détruire pour désenclaver le quartier et améliorer la circulation routière.

De l'extérieur, face à la place, l'objet architectural marque sa présence par une peau « novatrice » qui « utilise les performances liées aux nouvelles technologies », ce qui contraste avec son environnement. Le but escompté de par la présence de l'objet est de créer une rupture avec son environnement construit, et l'image d'une « vision toujours renouvelée ». C'est d'ailleurs ce qu'annoncent les maîtres d'ouvrage dans leur communication autour du projet¹⁶⁸ :

« La création de la salle de spectacle et d'une nouvelle rue ont amené une rupture avec l'existant, l'ancienne filature a été partiellement détruite. Sur le plan architectural, cette partie du projet est la plus novatrice et utilise les performances liées aux nouvelles technologies. La façade sensible aux incidences du soleil et aux éclairages artificiels offre au regard une vision toujours renouvelée ».

L'architecture, par sa présence, marque le lieu d'une image nouvelle, induite par une idée qui s'inspire de la fonction initiale de l'ancien bâtiment pour légitimer son intervention « choc » : une manufacture de filage se dote d'une peau sous forme de maillage en acier inoxydable¹⁶⁹. Et comme le dit l'architecte du projet Lars Spuybroek :

« Le nouveau concept a partiellement détruit l'ancien pour le transformer en une architecture contemporaine : dans le fond (salle de spectacle) et la forme (couverture souple métallisée). »

Seul le gabarit de l'ancienne usine est respecté et se profile comme une ombre derrière un rideau. En effet « La salle de spectacle, bâtiment neuf, a été édifiée sur les traces des anciens bâtiments de la filature dans la continuité de l'édifice resté en place »¹². Et c'est cette continuité qui se profile derrière la peau souple et brillante, qui donne l'impression de continuation de présence de l'ancien bâtiment, inscrivant plus naturellement le nouveau dans son

¹⁶⁸ Ibid., P.7.

¹⁶⁹ Ibid., P.8 : La façade, constituée d'un maillage métallique en tronçons, n'aurait pas été possible il y a 15 ans, c'est un travail technique très difficile, rendu possible par de nouvelles techniques appliquées à l'aéronautique et les nouvelles capacités liées à l'informatique. Elle ne cherche pas à cacher l'existant pauvre par une riche surface ni à faire un «paquet cadeau » autour du bâtiment, d'où d'ailleurs le choix de faire un trou au centre du maillage. La structure d'origine est peinte en noir laqué et le maillage est réalisé en acier inoxydable. Un équilibre est recherché entre transparence et réflectivité. Selon l'angle du soleil, on voit soit le maillage soit l'enveloppe noire qui agit comme un miroir ».

environnement. Ceci n'atténue pas pour autant l'« image forte »¹⁷⁰ voulue par les architectes. Il s'agit surtout de proposer une architecture qui stimule des rencontres inattendues, c'est ce dont le programme a besoin»



Par contre, le cœur de l'ancienne usine garde partiellement son identité, le caractère initial est sauvegardé non sans un apport de contemporanéité qui s'invite dans le cadre sobre de la brique industrielle.

Et ce, en rappel ou prolongement de « l'image-forte » que le complexe culturel affiche au sein de son environnement urbain, dans la continuité de l'ancien¹⁷¹.

II. La présence par une superposition d'enveloppes conceptuelles répondant au besoin d'adjonction de fonctions nouvelles.

La peau n'est pas nécessairement masque ou artifice, elle constitue par son association aux façades d'un bâtiment cette frontière entre l'intérieur et l'extérieur, le vide et le plein, le privé et le public. Au-delà des volumes, c'est par la peau que l'idée de l'architecture transparaît, que l'image se fixe dans l'espace et le temps, et que la communication ou le dialogue s'établit. En bref, la peau ou l'enveloppe est un des facteurs primordiaux qui marque la présence de l'architecture dans le temps et le lieu. Le temps est révolu où la peau - ou le revêtement - étaient presque exclusivement en mur rideau. La technique aidant, les peaux commencent à s'enrichir d'idées et d'images plus

¹⁷⁰ Ibid.,- P.6 : Il évoque sa fidélité à l'esprit de cette friche au sein d'un quartier populaire, fortement marqué mais fier de son passé industriel, ainsi qu'une recherche d'image forte en résonance avec Lille Capitale Européenne de la Culture

¹⁷¹ Ibid., P.5 : Si l'usine désaffectée a conservé sa sobriété première, l'architecture de la salle de spectacle et la topographie du sol alternent courbures et trous, créant un espace souple unifié, de l'extérieur jusqu'à l'intérieur. La salle de spectacle, bâtiment neuf, a été édifiée sur les traces des anciens bâtiments de la filature dans la continuité de l'édifice resté en place.

explicites et adéquates au concept architectural du maître d'œuvre et donc à la nature du bâtiment et sa mission.

Cette tendance de peau créative ne se limite pas aux bâtiments nouvellement conçus, les exemples d'architectures qui se reconvertissent et se dotent - comme la tour Murr et les autres projets cités précédemment - d'une nouvelle Image sont nombreux. Des friches industrielles qui se transforment en lofts, aux églises qui se recyclent en dancing en passant par les théâtres qui se métamorphosent en mégastores ou les gares qui deviennent musées, les bâtiments revêtent des aspects différents dans le fond et la forme pour continuer à être présents lorsque leur fonction initiale n'est plus un besoin. L'édifice qui est amené à prendre une nouvelle vie se dote d'un nouvel « habit », d'un nouveau caractère plus adéquat à la nouvelle phase de son existence contemporaine. Nous pouvons bien sûr toujours extrapoler dans ce cas vers la notion de masque derrière lequel se cache le vrai « visage » ou l'intention initiale de l'objet, mais cette métaphore n'est pas toujours valable, car certains gardent leur aspect antérieur alors que d'autres changent d'image par un jeu de façades ou de « peau » ? Sachant que le principe de peau (ou de double peau) est couramment utilisé en architecture contemporaine, surtout dans la conception de tours où le noyau et la spatialité sont souvent, partiellement ou totalement dissociés du volume final. Elles communiquent par ce biais une Idée ou Image ciblée dans le but évident d'impressionner, et par là de renforcer la présence de l'objet dans le lieu.

Mais il n'y a pas que les tours qui se dotent d'une peau dissociée du volume, nombre de bâtiments anciens dont le volume initial ne répond plus aux besoins de la fonction, suppléent à cette carence en se dotant d'espaces supplémentaires tout en gardant leurs peaux initiales qui deviennent généralement le nouveau noyau d'un projet plus ample dépendamment de leur situation et leur valeur intrinsèque. Sachant que la présence de l'objet initial dépend de cette peau : si elle est transparente ou translucide, l'objet reste bien présent dans son environnement urbain derrière un voile et à travers un espace intérieur qui le sépare sans pour autant l'effacer ; et si la peau est opaque (par

un voile en verres miroirs) la présence de l'objet initial devient intérieure et s'efface de l'environnement urbain (vu de l'extérieur). Tout tourne en fait autour de la communication de l'objet et son impact sur son environnement, ou dialogue avec lui. Il est évident que cette articulation est dépendante dans la conception idéale de l'architecte et des maîtres d'ouvrages, de l'image de l'objet architectural lui-même et de sa valeur mémorielle et symbolique, mais c'est aussi de programme et de fonction qu'il s'agit, et de la possibilité d'évolution de l'édifice.

a- La gare de Strasbourg, un exemple significatif :

Inaugurée en 1870, détruite par la guerre et reconstruite, la gare n'était plus fonctionnelle dans le cadre du XX^e siècle au même titre que beaucoup de bâtiments publics du XIX^e. Le rythme des voyages et flux des voyageurs étant devenus trop importants la gare qui était conçue pour un nombre plus restreint ne répondait évidemment plus au besoin. Les choix qui se posent dans ce genre de situation est de :

- 1- Délocaliser l'activité et construire un nouveau bâtiment plus fonctionnel dans un autre lieu.
- 2- La seconde alternative est une superposition par négation à savoir : détruire l'ancienne gare et construire une nouvelle qui répond aux normes de fonctionnement contemporaines, ce qui est impossible dans le cas d'un bâtiment porteur d'histoire et de mémoire dont les espaces sont prévus pour une utilisation révolue ou différente.
- 3- le troisième choix serait de pallier aux lacunes de fonctionnalité par un rajout. Mais comment rajouter des espaces sans dénaturer l'ancienne gare ? Dans ce cas - comme dans beaucoup d'autres cas similaires - le rajout se fait par une addition de volumes à peau transparentes, qui permettent de créer des espaces nouveaux tout en sauvegardant la présence de l'ancien.

La décision est claire concernant la réhabilitation de la gare de Strasbourg, elle s'est faite suivant le principe du rajout d'un volume en « peau » transparente : Vue de l'extérieur, la peau qui recèle un espace



172

d'accueil desservant la gare est translucide quand le ciel est gris, et transparente quand le ciel est clair. Elle n'efface donc pas la présence de l'architecture originelle au sein de son environnement construit et devient une sorte de vitrine qui valorise le volume de l'ancienne gare,

sans toutefois mettre réellement en valeur ses détails architectoniques (reliefs, sculptures etc.). La peau en verre ne perd pas néanmoins sa présence qui donne au bâtiment une image de neuf et de modernité.

Les avantages de la « bulle » est qu'elle invite à la découverte par sa



173

transparence et sa translucidité comme nous pouvons le constater sur l'image ci-joint. En fait, seule la zone utile du bâtiment est couverte, comme par une visière d'un casque ou cockpit d'avion, et pourtant le volume entier est métamorphosé sans toutefois perdre son authenticité. Comme un tableau ou un objet

précieux que l'on préserve derrière une vitre de verre tout en lui gardant ses valeurs communicatives.

Par contre à l'intérieur du volume en verre, l'ancienne la gare est très présente car partiellement isolée de son environnement : Comme dans une scénographie muséale, l'objet est exposé au public dans toutes ses valeurs intrinsèques, on s'arrête et on l'observe quel que soient les intempéries alors qu'initialement la façade n'était qu'une frontière qu'on traverse comme un porche d'entrée sans nécessairement l'apprécier dans ses détails. Le rajout de

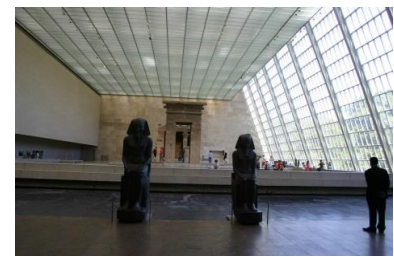
¹⁷² Photo Joseph Moukarzel, janvier 2010

¹⁷³ <http://openbuildings.com/buildings/strasbourg-railway-station-profile-41811/media>

la peau qui couvre une partie de la façade n'a donc pas empêché la présence réelle et idéale de l'architecture, l'inscrivant dans le présent du point de vue forme et fonction. Cette peau contemporaine, tout en remettant à jour la fonctionnalité du bâtiment, le valorise par une communication plus importante : elle le met en vitrine.

Ce processus impliquant une mutation de l'espace dans le but de pourvoir à un besoin nouveau, voire une fonction qui se développe ou se complexifie, permet la « conservation » du volume initial et de la façade d'origine. Cela empêche la destruction des monuments ou au mieux leur transposition dans des espaces museaux réservés à l'architecture et au patrimoine - à l'instar des animaux empaillés des musées de la science, ou des objets architectoniques des musées d'histoire et d'archéologie. Le musée de l'architecture du Trocadéro, ou les musées archéologiques sont évidemment un exemple type qui exposent des façades ou détails architectoniques sortis de leurs contextes pour être révélés au grand public en tant que « partie de », une œuvre tronquée en quelque sorte.

Mais il y a aussi d'autres œuvres architecturales - entières ou tronquées - qui sont exposées dans des salles de musées transformées en écrin.



174

La Façade de l'ancienne gare de Strasbourg exposée « sur place »

Façade exposée (à droite) au « Metropolitan museum » de New York

Temple pharaonique exposé au « Metropolitan Museum »

En regardant les trois espaces intérieurs ci-haut baignant dans la lumière, nous pouvons clairement voir la similitude des procédés de

¹⁷⁴ Photos Joseph Moukarzel

communication par exposition de l'objet architectural, et ce malgré la divergence des objectifs et des fonctions. Les espaces se ressemblent mais la fonction et la communication sont totalement ou partiellement différentes, voire opposées. Pour la gare de Strasbourg la présence de l'architecture originelle est naturelle car dans la continuité de son existence en son lieu d'origine. L'espace nouveau a été créé dans un but essentiellement fonctionnel : Le grand vide est censé accueillir le plus grand nombre de voyageurs dans les heures de grande affluence et suppléer aux carences de la salle d'accueil originelle, sans toutefois pousser à un arrêt prolongé. D'où le manque d'aménagements en mobiliers urbains qui empêche le repos et la flânerie.



Dans la le cas de l'image ci joint du « Metropolitan museum » de New York, la présence des sujets est artificielle car rapportée comme un objet d'exposition posé ou incrusté dans un mur : la façade mémorielle est pratiquement accroché comme un tableau en vue d'être observé et apprécié dans ses détails. Elle communique tranquillement avec le visiteur dans un environnement rapporté. L'espace dans ce cas privilégie l'ambiance, ou l'effet, qui offrent le loisir d'apprécier pleinement l'œuvre : il marque un arrêt ou une interruption dans le parcours muséal. D'où les aménagements paysagers (photo centrale) ou podium (photo de droite) sensés inviter le visiteur au répit, la flânerie, la contemplation tranquille des objets exposés avec un recul suffisant pour apprécier la façade ou le volume dans leur ensemble. Ce sont des scénographies fabriqués sur mesure, une mise en scène sensée permettre à l'architecture d'être présente dans un environnement qui simule autant que possible une certaine authenticité, ou du moins pousse le visiteur à se l'imaginer : la photo centrale simule une sorte de jardin extérieur à la maison qui n'est que façade (masque) ; et la photo de droite nous transpose par l'immensité de l'espace, du vide, du minimalisme, dans une sorte de désert

virtuel, milieu naturel de ce petit temple surélevé sur un promontoire comme un bijoux, et gardé par deux colosses sensés rappeler au visiteur qu'il entre dans un lieu solennel.

Dans les deux cas, l'intention de l'architecte est claire et répond à une volonté de préserver la présence d'une architecture dans l'espace et le temps. Dans le cas de la gare, l'action se traduit dans une intervention par rajout qui s'articule autour de l'objet initial dont la présence reste entière et fondamentale. Par contre dans le cas du musée, l'action se fait par transposition qui a pour objectif une présence par monstration, l'objet est un élément important de l'espace mais il y est étranger car rajouté. Dans les deux cas, la communication se fait par images interposées, même si les systèmes d'intervention sont contradictoires.

La sémiologie a justement cherché à dépister l'intentionnalité qui préside à une réalisation, une monstration. L'intentionnalité (Darras 2008, Bougoux) processus impliqué dans la diffusion et la réception d'une information, d'une image au-delà des lieux communs et des méfiances à l'égard de l'image renvoie au problème des conditions de la réception et de l'influence des images, qu'elles soient traditionnelles ou nouvelles. La réflexion sur l'image de l'architecture prendra en considération les mécanismes qui la légitiment ou la déconsidèrent quant à ses effets induits ou recherchés et leurs implications sociales, culturelles, politiques....

b- La gare de Lyon

La même problématique de réhabilitation par rajout sur un espace ancien et classé, aboutit au même résultat dans la plupart des cas, le phénomène qui a réussi est pratiquement généralisé. Bien avant la pyramide du Louvres de nombreux projets mémoriels ont été quelque part sauvés de la destruction - pour n'être plus usuels ou viables - par un rajout d'espace à enveloppe transparente. Le cas de l'extension de la gare de Lyon ci-après, n'est qu'un

exemple parmi tant d'autres tout aussi significatifs. Chacun des cas étant différent dans sa communication dépendamment de son contenu et son aspect, même si l'intervention architecturale par une peau transparente est la même.



175

Pour la gare de Lyon, l'effet de transparence ne permet pas nécessairement de voir l'ancienne gare de tous les côtés mais il offre une légèreté et une discrétion du rajout qui n'empiète pas sur la présence du bâtiment ancien, mais essaye de s'effacer devant lui par une fausse humilité prétendument non-présente. En fait cette structure métallique, malgré sa légèreté structurale et sa transparence est très présente voir même imposante de par sa forme qui fait penser de point de vue iconique à la verrière du grand palais. L'intensité de la présence du bâtiment ou son impact sur le lieu n'est donc pas en fonction de la transparence de la peau mais des dimensions de l'objet initial et du produit final. Dans le cas de la gare de Strasbourg le bâtiment initial est plus imposant que la coque rajoutée, alors que pour la gare de Lyon le rajout est plus présent de point de vue de la volumétrie, en tous les cas vu de cet angle ou de cette façade. Cet effet de présence est d'autant plus accentué par le reflet des bâtiments faisant face à cette façade qui lui donne une certaine matérialité. En réalité cet effet de miroir est un facteur de présence perturbateur car il fausse la lecture par une superposition d'architectures et de styles qui rendent sa perception plus polysémique.

¹⁷⁵ Nouveau bâtiment de la gare de Lyon, photos Joseph Moukarzel, octobre 2013

c- La pyramide du Louvre

La superposition des images et des peaux ne se fait pas nécessairement par le recouvrement de la façade verticale mais aussi par l'insertion de fonctions nouvelles dont les concepts idéels nécessitent une adjonction d'objets nouveaux indépendants (les volumes sont déconnectés de l'ancien bâtiment); Et par conséquent communiquent une image nouvelle. La pyramide du Louvres est un exemple significatif à ce niveau, et l'insertion d'un tel objet (considéré par beaucoup de citoyens au temps de sa construction comme dénaturant le lieu et le bâtiment historique) a suscité des débats houleux.

La pyramide est aujourd'hui acceptée de tous et constitue même un atout touristique pour le Louvres, pas seulement au niveau du bon fonctionnement du musée mais aussi du point de vue de la présence matérielle au centre de la place doublée d'une communication fleuve qui a accompagné sa construction. Par sa transparence la pyramide s'efface et s'incline devant les bâtiments autochtones, tout marquant expressément le lieu de sa présence. Mais c'est surtout par le rajeunissement du site et sa projection idéale et imagière dans le monde contemporain qu'elle apporte une valeur ajoutée importante. Elle permet par se fait au Louvres d'exister en tant qu'œuvre ayant évolué en s'inscrivant dans son temps.

III. Association d'une image ancienne avec une nouvelle architecture: la présence par une idée nouvelle qui engage l'iconicité de l'ancien pour communiquer une impression d'authenticité et de continuité.

Les bâtiments anciens qui se métamorphosent, ne restent pas nécessairement les mêmes, ils peuvent parfois même changer drastiquement de forme et de fonction en vertu des surfaces d'exploitation nouvelles ou de gabarit différent. D'où le besoin de développer le volume initial, et les façades se trouvent donc modifiées ou « momifiées » : Dépendamment du concept voulu par l'architecte, la façade s'inscrit (sous forme d'insère) dans le nouveau projet, ou se cache derrière une peau en verre. Toutes les peaux dont se dotent les bâtiments ne laissent pas nécessairement transparaître l'original ; au lieu de s'effacer devant l'image originelle elles peuvent remettre en scène l'objet architectural par une image différente (voir même contrastante) qui lui donne un nouvel « aspect » et donc une nouvelle présence. Cet aspect peut n'être qu'un subterfuge un masque derrière lequel se cache le bâtiment initial, comme il peut receler une fonction, complémentaire à la fonction initiale ou complètement nouvelle. Nombre de projets s'inscrivent dans ce cas de figure avec une peau en verre ou en d'autres textures dépendamment de l'idée et de l'image voulue. Mais on voit aussi des bâtiments anciens, souvent classés, changer totalement de « corps » tout en gardant la façade initiale à l'authentique. Dans ce cas, la présence du bâtiment se fait à travers une peau qui, à l'opposé des cas précédents, reflète l'image d'une époque antérieure alors que tout le reste est totalement nouveau. C'est une façon de sauver « la face » des bâtiments ou rues par un subterfuge de présence dans la continuité de l'ancien. Mais la façade initiale n'est plus qu'un masque trompeur, un décor de théâtre, surtout quand on adjoint au gabarit initial des ajouts qui le modifient totalement. Le bâtiment d'origine se trouve alors enclavé ou inscrit dans un volume qui ne lui ressemble pas, comme un décor de théâtre.

La façade n'est plus sous-verre comme le cas de la gare de Strasbourg qui garde toutes ses composantes architecturales. Et elle n'est pas non plus transposée comme la façade du « Metropolitan-museum » qui a changé de lieu. C'est une façade « sauvée » de la destruction et incrustée dans un lieu de substitution plus moderne dans le but de perpétuer la communication de l'image, de raconter une histoire.

Une façade greffée dans un volume qui lui est étranger exprime-t-elle par sa seule présence la perpétuité d'une architecture qui n'est plus là? L'image de cette membrane solitaire transposée, sans rapport avec son environnement d'origine, n'est-elle pas en quelque sorte compromise dans l'espace et le temps - comme une relique religieusement révélée - dans le but évident de « faire semblant » d'avoir conservé le bâtiment, ou pour laver la conscience des promoteurs avides de surfaces commercialisables ?

a- Association par insertion : L'immeuble l'armorial.

L'immeuble « L'armorial » se trouve dans une rue à caractère traditionnel au sein du quartier d'Achrafié à Beyrouth. La façade initiale a été sauvée de la destruction par le promoteur et s'inscrit dans le nouveau volume. L'ensemble donne une association d'ancien et de neuf, mais il ne reste que la façade du bâtiment initial qui de plus subit un rajout. L'ensemble - l'ancien et le rajout - devient un simple décor qui communique une image d'authenticité.



Vue côté rue

Vue arrière

Evolution prônée

176

¹⁷⁶<http://greenstonesal.com/LArmonial/External-3D-Views.html>

Nous pouvons constater la différence de rapport de présence entre l'ancien et le nouveau côté rue et coté arrière. De la rue nous avons l'impression que le bâtiment récent s'efface devant l'ancien. La question légitime serait si cela est dû à une volonté de le mettre en relief ? En fait ce n'est pas le cas car le but escompté de ce recul est de pouvoir monter en hauteur (selon la loi libanaise plus on recule le bâtiment des limites du terrain et plus on peut monter en hauteur partant du principe de l'ensoleillement). D'un autre côté nous pouvons constater que du côté arrière du volume l'équilibre est complétement perdu et le nouveau écrase drastiquement l'ancien. En fait, seule le pan de façade côté rue a été préservé, tout le reste est entièrement neuf. Le manque de soins manifeste apporté à la façade arrière de l'ancien bâtiment peut être expliqué de 2 façons :

- 1- Cette façade n'intéresse plus les promoteurs car elle n'est pas exposée à la rue et donc elle n'a plus besoin de «prendre l'aspect» de l'ancien. Sa présence n'est pas commercialement utile.
- 2- Le traitement simple et moderne de la façade permet une meilleure conjugaison imagière avec la tour. L'harmonie est plus facile à trouver dans ce cadre-là, et l'intégration se fait presque naturellement.

Comme le montre l'image de droite le bâtiment qui était de 3 étages au début du XX^e siècle et auquel on a rajouté 2 étages supplémentaires entre les années 1940 et 1950, se voit affublé de 2 étages supplémentaires récents. Cette intervention est jugée légitime par les promoteurs car elle entre selon eux dans le cadre d'une évolution normale. D'où le besoin de communiquer par l'image (schéma de droite qui s'inscrit dans la campagne promotionnelle) l'histoire de cette transformation. Et pour éviter de tomber dans le pastiche, les architectes ont joué sur l'uniformité par la couleur et les rappels verticaux tout en modernisant relativement les volumes et les ouvertures.

En finalité, la présence du Bâtiment au sein de son environnement est équivoque car il ne garde plus rien d'authentique n'était-ce une moitié de façade récupérée et incrustée dans une nouvelle idée, une image différente, et communication équivoque. Sa lecture, par l'image et les signes qu'elle porte en elle, devient polysémique : le bâtiment n'est pas totalement neuf ni vraiment ancien, il n'appartient pas à une époque, et ne rentre pas dans une datation précise ou un style distinct. Dans ce genre de cas, ne pouvons-nous pas parler de présence trompeuse ? D'idée malicieuse qui fausse l'image et la communication de cette architecture ? Mais d'un autre côté, la préservation, même partielle, de cette façade ne permet-elle pas de garder un certain rapport ou rappel avec le passé ? Comme une sorte de pont entre les époques qui évite la destruction par la superposition en privilégiant l'association.



177

Nous pouvons voir sur la façade de la rue (l'image ci haut) cette « association » dans le cadre de son environnement. Quel que soit la raison, le retrait de la tour permet de mettre en avant le bâtiment « à l'ancienne » et préserve le cachet de la rue, mais le déséquilibre reste évident quant à son échelle et son aspect. Nous constatons aussi que dans le dessin ci-joint le bâtiment ancien est blanc alors que sur les autres présentations précédentes il est jaune. Le souci du promoteur est évidemment de montrer une unité dans la façade générale du bâtiment tel qu'il va être et son impact sur la rue. Le jaune aurait marqué une présence trop forte par rapport à la rue et le lecteur aurait

¹⁷⁷ <http://aaa-arch.net/projects/larmonial>

senti une démesure qu'il essaye de cacher d'ailleurs par un jeu de fond et forme avec le bleu du ciel dans lequel le bâtiment se confond. Mais indépendamment du jeu de communication à travers une image affichée qui n'est pas nécessairement le reflet de la réalité cet immeuble est un prototype intéressant de préservation de l'ancien mêlant à la fois authenticité - par une peau conservée - et parodie - par une peau rajoutée - ainsi qu'une intervention contemporaine par une tour à la peau relativement inspirée du lieu vu qu'elle ne se contente pas de coller une peau en murs rideaux.

Une observation de cette rue nous montre que les bâtiments qui la bordent et définissent son caractère architectural, sont en majorité des bâtiments de la première moitié du XX^e siècle réhabilités avec des rajouts à l'identique comme pour l'hôtel Albergo¹⁷⁸ (second immeuble à partir de la droite que le promoteur de l'armorial tient à distinguer en renforçant le gris du duplex supérieur). Quant à ceux plus récents qui remontent aux années 70 et 90, ils s'alignent sur le gabarit de la rue et s'intègrent avec l'ensemble par leur échelle et rappels horizontaux.

b- Association par superposition verticale: Immeuble situé dans la rue du Liban à Achrafié

Dans la zone de Gemayzé juxtaposant le centre-ville de Beyrouth, qui se distingue par sa transformation d'un quartier d'habitation à un quartier de loisirs et de tourisme, qui foisonne la nuit grâce aux pubs et restos qui s'y sont installés, de nombreux bâtiments se sont métamorphosés pour répondre aux besoins des promoteurs en surfaces commercialisables. Certains se sont réhabilités en gardant leur peaux à l'identique et d'autres se sont complètement transformés. Mais il y a aussi ceux qui se sont adaptés en important une image nouvelle à celle ancienne existante (ou le contraire) et ceci dans une sorte de superposition de style et d'époques

¹⁷⁸ Voir page précédente



179

Un de ces exemples qui va dans le sens de la superposition d'époques et de styles d'un immeuble d'habitation. On voit bien les quatre étages traditionnels de base sur lesquels s'érige la construction nouvelle. L'idée est simple et sans recherche d'intégration imagière, la finalité nous renvoie à un bâtiment hybride divisé en deux parties complètement hétérogènes mais qui a le mérite d'exprimer clairement les époques et les styles de leur construction.

Là aussi on se demande si la partie basse du bâtiment est une imitation ou une peau rescapée qui n'est là que pour donner l'aspect d'une continuité sans plus. La question reste entière, et les 2 procédés sont utilisés : celui du réel et celui du feint. L'observateur ne voyant pas la différence, la supercherie de communication marche à tous les coups.

c- Association par emboîtement (boîte dans la boîte) : La maison Hermès au centre-ville de Beyrouth & le reichstag à Berlin.

La métamorphose des bâtiments anciens peut se faire aussi sans toucher aux limites ou peau du volume initial. La présence du bâtiment reste dans ce cas la même, dans son gabarit initial et ses façades authentiques. La peau reste donc à l'identique mais tout le contenu change de fonction et de spatialité. C'est le principe de la boîte dans la boîte le conteneur étant original et le contenu rapporté.

¹⁷⁹ Photo Joseph Moukarzel, Sept 2012



180

Ce principe est surtout pratiqué dans le cadre de la réhabilitation des friches industrielles, mais dans le cas de l'immeuble ci-joint accolé aux souks de Beyrouth il s'agit d'un édifice à usage commercial qui a subi des dommages lors de la guerre et s'est retrouvé en situation précaire comme de nombreux bâtiments du centre-ville. Les maîtres d'œuvre et d'ouvrage ont décidé de sauvegarder l'immeuble sans l'amnésier, c'est-à-dire en en laissant paraître les traces de guerre. L'opération de réhabilitation est un exemple très intéressant, c'est d'un travail d'orfèvrerie qu'il s'agit : restaurer la façade de façon à effacer les impacts de balles et de divers projectiles tout en gardant les éléments architectoniques tels qu'affectés par les obus mais adoucis. A ce niveau, l'immeuble peut être considéré comme un exemple type de ce que nous pouvons appeler une restauration mémorielle, c'est-à-dire une restauration permettant d'allier à la fois normalité, voire même sérénité, et mémoire de guerre. Et ce, malgré l'aspect un peu muséal de la peau sauvegardée par rapport au contenu très moderne. La fenêtre n'est plus une fenêtre, le balcon non plus, ce ne sont plus que les éléments d'une enveloppe intéressante sans plus de fonctionnalité que celle de raconter les histoires belles et tragiques du bâtiment. Tout se passe effectivement derrière cette peau communicante. Nous pouvons même voir le poteau soutenant le bâtiment au travers d'une fenêtre (photo ci-après) comme si cette dernière n'était que décor sans fonction spécifique d'éclairage ou de vue.

¹⁸⁰ Photo Joseph Moukarzel, novembre 2012



181

Nous pouvons clairement constater cette ambiguïté en image et communication qui va jusqu'à rendre les traces de guerre esthétiques et décoratives. La restauration de cette fenêtre par exemple ou du balcon y

attendant montrent cette volonté sculpturale d'équilibre de formes. Nous pouvons voir dans l'image ci-joint comment les éléments anciens commencent et s'arrêtent sur des repères bien précis, et comment un petit rajout de corniche - en haut à droite - permet de garder l'équilibre tout en n'effaçant pas la destruction. Comme pour un tableau, la restauration ou les rajouts sont faits en béton teint clairement repérables pour éviter de fausser la réalité de l'histoire vécue.

Les éléments indiciels toujours présents qui révèlent l'origine mémorielle de ce bâtiment, et ceux qui racontent sa métamorphose en œuvre contemporaine, sont doublés de valeurs symboliques qui projettent l'histoire et les images d'une guerre destructrice qui a ravagé le centre-ville de Beyrouth. Nous pouvons dire que ce bâtiment par ses deux peaux et ses deux images est un exemple d'architecture qui préserve la mémoire des peuples et des nations, surtout dans le cas de Beyrouth où certains chercheurs parlent d'amnésie volontaire qui amplifie le risque de récurrence.

Le Reichstag à Berlin

Nous pouvons constater le même genre de communication dans des bâtiments plus importants tel que le Reichstag à Berlin, mais sans changement de la fonction initiale. L'idée de Foster est de garder l'image initiale du bâtiment mais en la vidant de son contenu initial et en la remplaçant par un

¹⁸¹ Ibid.

corps totalement nouveau qui communique par ses matériaux et sa technologie l'esprit d'une métamorphose ou d'un bond dans le futur.



182



Comme pour la maison d'Hermès à Beyrouth, le contraste est marquant entre le conteneur et le contenu. L'extérieur du Reichstag est classique rigide et autoritaire - à la limite de l'absolutisme - qui inspire l'ordre et le respect ; alors que l'intérieur est d'un dynamisme vertigineux qui pousse à l'émerveillement.

Dans sa métamorphose du bâtiment historique, l'architecte a voulu le transposer dans le temps futur tout en gardant son aspect originel. L'inscription dans la contemporanéité se fait surtout dans l'espace et le fonctionnement, ce qui rend le contraste encore plus marquant. Est-ce l'insertion - ou l'importation - du passé dans l'avenir... ou le contraire ? Ce type de présence par association ouvre la voie aux deux alternatives :

- 1- Garder vivante la mémoire belle et triste à la fois du passé, et la communiquer sans équivoque.
- 2- Raconter une nouvelle histoire du bâtiment, qui le projette matériellement par l'image et la fonction dans un futur séduisant.

C'est en fait une association d'histoires, une nouvelle tendance qui permet de communiquer une image de marque portée du passé vers le futur. D'autres projets voient le jour aujourd'hui dans Beyrouth utilisant le même principe idéal et imagier qui consiste à sauvegarder la façade mémorielle en tant que peau tout en construisant un nouveau bâtiment qui répond aux besoins et normes d'aujourd'hui (en surface et fonctions).

¹⁸² http://www.bundestag.de/htdocs_e/visits/kupp.html



Le projet ci joint situé sur la rue de Damas, quartier Sodeco, près de l'immeuble Barakat (surnommé l'immeuble jaune, qui a suscité un débat identitaire important que nous développons plus en avant) est un des multiples exemples. Est-ce un phénomène de mode ? Est-ce un acte de préservation identitaire ? Une opération marketing ? Ou un moyen d'éviter éviter les critiques des protectionnistes ? Ou simuler la préservation de monuments classés ? La réponse n'est pas aisée mais nous constatons que l'apport en notoriété et en communication contribue à la préservation ce genre de bâtiments « à caractère » car ils aident le promoteur dans son opération marketing et avantagent la commercialisation des espaces qu'il offre à la vente.

Reste la question du degré d'iconicité et la présence allouée à ces indices mémoriels au sein du projet, et qui est essentiellement en fonction du degré d'appréciation par le grand public - et la répercussion en communication positive ou négative - sur les clients potentiels. En d'autres termes, à part les associations de protection des anciennes demeures (qui se plaindront de toute façon de la destruction partielle), la présence par l'aspect pluriculturel du bâtiment est-elle dans l'air du temps où est-elle une mode temporaire qui va bientôt paraître comme dénuée d'intérêt, Hybride ou dépassée?

IV. La présence par une idée nouvelle qui se base sur une association d'images confondues entre ancien et nouveau qui parodie l'ancien dans le but de communiquer un ancrage dans la continuité.

Le principal problème des bâtiments anciens réside dans le manque de surfaces exploitables qu'ils offrent par rapport au terrain qu'ils occupent. Ceci pousse évidemment les promoteurs à les détruire aux profits de bâtiments nouveaux qui répondent au besoin financiers. Dans cette opération de remise en circulation des lots contenant des bâtiments à caractères, certains maîtres d'œuvre et d'ouvrage préservent partiellement une partie de l'édifice d'origine en l'important dans le nouveau ce qui permet de garder au moins une part d'iconicité qui communique des idées et images en rapport avec l'ancien. C'est ce phénomène que nous avons développé dans le paragraphe précédent, dans lequel nous avons démontré que cette approche ne préserve pas réellement l'ancien qui dans la plupart des cas se transforme en élément décoratif sans plus.

Un autre aspect de l'approche qui vise à préserver les bâtiments anciens par insertion dans le neuf est de fondre la nouvelle architecture et l'ancienne dans une association imagière qui amalgame les deux bâtiments en privilégiant l'idée conceptuelle de l'ancien bâtiment ; comme si l'ensemble était construit à l'origine de sa conception. En effet, parmi les bâtiments sauvés de la destruction par un rajout de surfaces exploitables - horizontalement et verticalement - il en est dont les additions copient systématiquement les éléments architectoniques et conceptuels du bâtiment d'origine. Dans ce cas précis, le nouveau bâtiment n'est pas conçu dans l'esprit d'une prépondérance du nouveau ou du contemporain, mais d'un développement dans la continuité de l'ancien.

Nous avons sélectionné quelques exemples de bâtiments qui ont survécu grâce à ce stratagème d'association d'idée et d'image, mais qui n'ont pas gardé pour autant leur authenticité.

a- L'hôtel « Albergo ».



183

Le bâtiment ci haut est à la base un immeuble d'habitation datant du début du XX^e siècle composé de trois étages donnant sur une rue traditionnelle. Des promoteurs l'ont transformé en un hôtel luxueux de 8 étages, remodelant tout son intérieur en fonction de sa nouvelle activité. L'avantage certain de telles interventions c'est la préservation du patrimoine, en ce sens que le bâtiment initial n'a pas été détruit et remplacé par un neuf, mais que reste-t-il de son authenticité après y avoir ajouté 5 étages supplémentaires? Même si les étages rajoutés sont constitués de 4 étages copiés à l'identique dans le style propre à l'époque du bâtiment ancien, couronnés par un duplex de style contemporain.

Ce bâtiment par sa présence ne choque pas, car il s'intègre totalement dans son environnement par son image et son échelle. Mais il n'est représentatif d'aucune époque. Pourtant c'est une architecture qui plait par son image imprégnée de signes iconiques identitaires, sous forme d'éléments architectoniques tels que le triptyque dans l'arc, les couleurs ocre et beige de la ville de Beyrouth, les petits balcons au fer forgé, etc. Même la loggia à double niveau des 5^e et 6^e étages ne choque pas car elle s'inspire par ses colonnades des années 40. Seul le toit en pente qui recèle les deux derniers étages est hors contexte indique clairement qu'il y a eu rajout. Dans ce cas, même la simulation d'ancienneté des étages du bas devient inutile, sauf pour

¹⁸³ Photos Joseph Moukarzel, décembre 2010

plaire aux amateurs des façades « à l'ancienne ». Et c'est peut-être là l'enjeu majeur de la communication projetée.

Au vu de tous ces changements, la présence par l'image de ce bâtiment ne s'inscrit dans aucun temps, le « maintenant » s'efface sans pour autant préserver l'« ici », mais le projet reste pour beaucoup de personnes, plus respectueux du lieu qu'une intervention moderne avec des formes et des matériaux neufs. La communication est claire et a porté ses fruits : l'hôtel est considéré par beaucoup de citoyens comme une référence de conservation.

Il est important de noter que, contrairement aux exemples précédents (Hermès et Reichstag) l'espace intérieur ne contraste aucunement avec le volume extérieur, bien au contraire il a été conçu dans le même esprit de conservation et de simulation des ambiances anciennes. Ceci est bien sûr en relation avec la fonction du projet qui est un hôtel censé offrir des espaces touristiques et donc privilégier l'aspect traditionnel et authentique, même si tout cela n'est que pur artifice.

Et pour ajouter à l'artifice, le promoteur ou l'architecte ont créé certaines salles aux ambiances totalement hétérogènes au lieu, comme des salons chinois ou autre qui modifient l'image de l'ensemble du bâtiment y compris la partie qui se veut traditionnelle. Reste à savoir si c'est une volonté de communiquer une image moins rigide, ou tout simplement un clin d'œil ludique et distrayant.

Ce jeu d'associations idéelles et imagièrès en relation avec l'espace et le temps, rentre aussi dans le cadre de la scénographie dont l'architecture se rapproche souvent, surtout pour la communication d'images et d'ambiances qui mettent les visiteurs dans des situations proches du théâtre et de la représentation. Et comme dans la représentation théâtrale, l'architecture raconte dans ce cas des histoires, c'est une architecture narrative qui met en jeu l'espace-temps. Et comme le dit Pierre Litzler :

« La scénographie, ce parent proche, cousin de l'architecture, en tant qu'elle met en forme et manipule l'espace de la représentation [...] par la représentation elle met en jeu, au-delà d'un simple décor, l'espace-temps, le

temps par l'espace. Elle détermine en quelque sorte, la représentation du temps dans le temps de la représentation. Le dispositif scénographique, organise l'espace en donnant une présence au lieu et à l'action, mais organise aussi le temps dans une succession toute narrative.»¹⁸⁴

L'hôtel Albergo offre donc des décors en rapport avec des lieux différents qui racontent des histoires variées et colorées, et des temps différents qui offrent aux spectateurs une immersion dans des temps révolus. Le tout, pour un moment bien défini. L'architecture n'est pas éphémère, c'est l'homme qui est de passage ; La communication se fait ainsi dans la succession narrative.

b- Immeuble à Badaro- Beyrouth

Dans un cas similaire ou proche de par l'idée génératrice du projet, l'appel commercial se fait aussi par la communication d'un message de préservation de l'ancien. L'approche idéale part aussi du principe que le nouveau bâtiment s'intègre à l'ancien par un rajout qui se confond totalement - ou s'associe - avec lui du point de vue imagier. C'est le cas de l'immeuble ci joint ou l'ancien bâtiment de 4 étages des années 1960 n'est plus définissable clairement, en ce sens qu'on ne peut plus le retrouver de façon précise car il se confond avec le neuf dans une sorte de fusion d'images et d'aspect. L'ensemble devient un tout homogène qui ressemble au style originel du bâtiment initial sans toutefois lui appartenir.



185

Ceci dit, la présence de l'immeuble une fois réalisé s'intègre parfaitement par ses formes et ses couleurs à son environnement construit contrairement à ceux qui lui sont accolés (ci bas) qui s'imposent au quartier surtout par leurs démentions, couleurs et revêtement de façade en granit gris ou aluminium

¹⁸⁴ Pierre Litzler, dessins narratifs de l'architecture, Ed. L'harmattan, p. 15

¹⁸⁵ Photo Joseph Moukarzel – janvier 2013

chromé alors que les couleurs initiales du quartier et de la ville sont le blanc et l'ocre.



186

Mais, d'un autre côté, les nouveaux bâtiments qui s'implantent dans le lieu sont plus expressifs dans la communication de l'époque à laquelle ils appartiennent, et donc moins polysémiques dans leur message ; ils s'inscrivent plus clairement dans leur temps sans masque ni artifice. Leur enveloppe comme leur contenu raconte leur temps : la contemporanéité.

En plus de la peau qui change de couleur et de texture il est important de constater une différence dans l'envergure ou dimensions entre les anciens et nouveaux bâtiments, surtout dans le sens de la hauteur. En effet, les nouveaux bâtiments se distinguent par une verticalité plus accentuée comme si l'intensité de la présence et sa modernité dépendait de ce facteur. Tout comme la différence de peau ou de revêtement : l'ancien est peint alors que le nouveau est revêtu de dalles en granit ou dalles en alu.

Cette juxtaposition et superposition de bâtiments de styles et d'époques différentes va dans le sens naturel de l'évolution des cités et ceci permet une lecture, par stades verticales et horizontales, de l'histoire de la ville et de l'architecture à la fois ; Les bâtiments marquant le lieu de leur présence et racontant par images successives les styles et les époques de leur création. Le problème dans ce genre de situation est essentiellement du point de vue esthétique, car cette superposition aboutit souvent à des bâtiments rapiécés, surtout quand les styles et les couleurs sont totalement étrangers comme c'est le cas dans de nombreux projets. Ce procédé est une solution de facilité qui ne tient pas réellement compte de la valeur architecturale et mémorielle du bâtiment original. Il est toujours présent mais écrasé par la masse qui le supprime, et c'est l'ancien qui semble rajouté et pas le contraire,

¹⁸⁶ Photo Joseph Moukarzel, septembre 2012

même si à la base c'est lui est le maître du lieu. C'est aussi et peut-être le seul moyen de survivre au temps, d'éviter l'abandon le pourrissement la mort et la destruction, quand la « fête est finie » comme le dit si bien Aldo Rossi (1981):

*Les villes, même lorsqu'elles traversent les siècles, sont en réalité de grands campements de vivants et de morts ou demeurent quelques éléments comme signaux, symboles, avertissements. Lorsque la Fête est finie, il ne reste plus que des lambeaux d'architecture, et le sable dévore à nouveau la rue. Il n'y a plus qu'à reprendre, à reconstruire avec obstination éléments et instruments, dans l'attente d'une autre fête.*¹⁸⁷

Et cette fête, cette reconstruction, se fait selon les préceptes suivants :

- 1- Dans l'amnésie totale d'un passé révolu et qui va être enterré pour être remplacé par des architectures nouvelles. C'est ce que prônent les adeptes de l'architecture qui tourne le dos à son environnement et existe par elle-même, ou métamorphose le lieu par sa présence. Par leur indécision, leur iconicité et leur symbolisme ces architectures expriment le présent et racontent le futur indépendamment du passé. Elles considèrent que ce qui est là est mort, ensablé, et ne peut plus recommencer, « la fête est finie » et ne peut reprendre dans les mêmes conditions, on fait table rase et on reprend la « une autre fête » sur de nouvelles bases, pour reprendre les termes de Rossi mais dans les sens contraire à sa théorie.
- 2- Dans la copie du passé qui raconte des histoires révolues et émet des signes d'un autre temps. La « fête » devient pastiche et se dissocie du temps présent, l'harmonie architecturale n'est qu'un masque trompeur qui désensable la ville sans créer son renouvellement, et elle reste dans l'attente d'une nouvelle « fête » qui n'est toujours pas là.

¹⁸⁷ Aldo Rossi, testament, p.39

3- Dans l'instrumentation de ce passé par la réinsertion de ses « signaux, symboles et avertissements » par des idées innovatrices et des images associatives, en vue de l'harmoniser avec le temps et permettre une « nouvelle fête » qui inaugure une nouvelle vie.

V. La présence par une idée nouvelle, une peau conceptuelle, communicative d'une image qui ancre le conteneur dans la contemporanéité, et reflète la fonction ou le contenu par association d'idées et de matériaux novateurs.

Indépendamment des formes nouvelles qu'ils affichent, les bâtiments contemporains du début du XXI^e siècle se démarquent de ceux de la fin du siècle passé par une recherche de revêtement et d'images sélectionnées sur base de leur capacité de répondre aux besoins idéels ou conceptuels. Ces besoins étant eux-mêmes inspirés par une volonté de répondre aux paradigmes liés à la fonction, mais aussi au besoin en communication du projet. Nous voyons par exemple dans ce sens une profusion de concepts ou d'idées fondés sur le principe de la double peau assurant une triple fonction - ou une triple problématique - :

- Climatologie
 - Ensoleillement,
 - Ventilation
- Fonction :
 - Eclairage
 - Visibilité
- Communication :
 - Communiquer une idée
 - Refléter une image
 - Dialoguer avec l'environnement

Comme nous l'avons soulevé précédemment, la peau ou l'enveloppe du bâtiment est un facteur primordial - en complément de la forme - dans le

processus de fabrication et de transmission d'images répondant à l'idée conceptuelle prônée par l'architecte en concertation avec les maîtres d'ouvrages. La technologie des matériaux s'étant développée de façon phénoménale les choix deviennent innombrables et variés. L'architecte dans ce cadre-là ne se limite plus au mur rideau classique dans la recherche de l'aspect, mais va plus loin dans le sens d'une personnalisation de la peau en fonction des espaces et des fonctions qu'elle recèle, mais aussi en fonction du caractère et de la particularité du projet ainsi que son besoin - et possibilités - en communication. Sachant que les moyens et niveaux de communication en rapport avec l'idée et l'image du projet sont multiples :

Dans ce cas nous utilisons une grille avant tout progressive qui débute par la communication matérielle jusqu'à la communication médiatique afin d'approfondir une réflexion entretenue sur ce que l'architecture témoigne dans l'effet (idées) puis dans les formes (images), puis dans des signes (communication) attestant d'un impact civilisationnel et social et enfin dans la résonance et l'écho qu'elle provoque sur le débat et les échanges en société. Ce cheminement nous est inspiré, par Sfez, Bounoux, les médiologues qui affirment ainsi les principes « plurisémiotiques » de l'information communication. Chez Sfez depuis la communication expressive, représentative et enfin le risque d'un enfermement tautologique, chez Régis Debray dans la description des sphères successives (graphosphère, logosphère, vidéosphère). Notre tentative est de montrer une forme de langage de l'architecture qui elle aussi est représentation, manifestation, signification mais aussi exposée aux risques d'une forme d'auto signification (suffisance) qui surdétermine le projet, la forme sur toute autre utilité fondamentale qu'elle doit servir.

Ce cheminement peut donc sur ce volet de notre recherche se constituer comme suit :

- 1- Communication par l'impression matérielle émanant de l'effet que le bâtiment produit sur le visiteur par sa présence physique.
- 2- Communication visuelle : rapport entre l'intérieur et l'extérieur par l'effet des ouvertures et les différents niveaux de transparence et de translucidité sans oublier les effets spatiaux variés des parois et des toits perforés.
- 3- Communication culturelle où la lecture du bâtiment se fait en fonction des rapports iconiques et symboliques du lieu. Il s'agit là de signes portés par l'édifice qui touchent particulièrement une population en fonction de sa culture propre, et ce indépendamment de ceux en rapport avec la culture globalisée.
- 4- Communication médiatique : la communication qui se fait autour des projets sur base de l'image et de l'effet qu'il produit sur la population et les masses medias. Ceci est aussi en rapport avec la signature du maître d'œuvre, de la fonction du projet, de sa situation géographique ou position urbaine, et de l'historique en rapport avec le lieu. L'architecture qui a remplacé les tours jumelles par exemple ne peut que susciter une communication fleuve.

Comme pour le phénomène des tours jumelles, Les différents types d'évolution de l'architecture par une idée ou une image nouvelle que nous avons évoqués précédemment¹⁸⁸, sont autant de déclencheurs de communication dépendamment de l'importance du lieu support ou du nouvel édifice. Nous développerons dans un chapitre distinct, les deux volets de la communication en architecture : les œuvres qui parlent d'elle-même, et celles dont on parle.

Les exemples en rapport avec les « peaux conceptuelles » sont nombreux, nous en analysons certains pour en tirer les conclusions nécessaires.

¹⁸⁸ Il s'agit des facteurs suivants: importation, association, superposition et juxtaposition, d'idées et d'images.

- a- Une peau qui communique par la transparence une idée et des symboles en rapport avec la vocation du bâtiment : la tour «The New York Times » à New York

Dans les bâtiments neufs, La transparence peut être recherchée mais avec des nuances d'occultation visuelle dépendamment du niveau d'intimité désiré. C'est la problématique à laquelle s'est attelé l'architecte



189

Renzo Piano lors de la conception du bâtiment du « New York Times » à New York. L'idée était de jouer sur la communication – visuelle - directe entre la rédaction et la rue et cela par la transparence. Mais il s'est contenté d'une

transparence totale sur les deux premiers étages puis a revêtu le bâtiment d'une peau en treillis métallique qui brouille quelque peu la visibilité tout en gardant une communication relative. Par ce stratagème Piano a réussi à jouer la double image : celle de la transparence, et celle de la contemporanéité par une peau métallisée spécialement conçue pour répondre aux besoins du bâtiment ; Le tout pour communiquer des idées et des symboles. En effet, symbole de la liberté et de la vérité, le media se veut transparent pour montrer qu'il n'a rien à cacher et qu'il communique directement et franchement avec les gens de la rue et donc les simples citoyens, qu'il informe même de ce qui se passe en son intérieur.

Dans une interview au magazine « Record »¹⁹⁰ Renzo Piano va plus loin dans l'expression de la symbolique liée au journal, il parle de respiration, d'environnement, de légèreté, de vivacité, de transparence, d'immatérialité et d'engagement avec la rue qui donne au bâtiment une part d'éphémère. Il dit :

¹⁸⁹ Photo tirée des archives du bureau de Renzo Piano.

¹⁹⁰ <http://archrecord.construction.com/features/0802nytimes/0802piano-1.asp>

La fragilité, la respiration avec la terre et l'environnement, fait partie d'une nouvelle culture. J'ai pensé que le Times Building devrait avoir les qualités de légèreté, de vivacité, de transparence et d'immatérialité. [...] le bâtiment a une présence dynamique –vibrante- et semble respirer plus il va vers le haut. [...] À la base, le bâtiment est presque suspendu au-dessus du sol. Nous voulions que le bâtiment s'engage avec la rue, avec la ville, et je voulais un espace joyeux au niveau du sol. L'esprit de perméabilité et la participation sont importants. Nous avons surtout essayé de capturer les qualités de la 42^e rue, qui a une sorte d'architecture éphémère qui continue à changer.

Les explications de Renzo Piano montrent clairement que l'idée génératrice du projet se base essentiellement sur les effets des revêtements - ou peaux - dont se dote le bâtiment. En effet ses quatre principes qu'il évoque sont : légèreté, vivacité, transparence et immatérialité, et ils s'expriment par le jeu des peaux et des matériaux qui les constituent, à savoir mur de verre et façade en barres de céramique. Il va même jusqu'à parler de respiration, qui nous ramène aux frontières entre l'intérieur et l'extérieur et la fluidité des rapports qui permettent la communication, mais filtrée.

Piano critique aussi le principe selon lequel «*l'architecture est un peu trop déformée par une obsession de l'objet*»¹⁹¹ seule évocation idéale en rapport avec l'effet volumétrique est celle du dimensionnement ou hauteur du bâtiment qui, selon lui, permet la respiration et l'effet de «*dynamisme*».

La légèreté, vivacité et transparence sont exprimées par une peau en verre clair au niveau du sol qui donne une impression de surélévation du bâtiment qui se densifie en étage pour accentuer l'effet de lévitation ; Piano parle de «*suspension du sol*», d'«*engagement avec la rue, la ville*», de «*perméabilité qui permet de capturer les qualités de la rue*». Les premiers étages sont clairement conçus dans cet esprit pour permettre une perméabilité visuelle et une interaction avec la rue (espace joyeux selon Piano). Dans la tranche supérieure du bâtiment la double peau en barres de céramique rendent la visibilité moins évidente entre l'intérieur et l'extérieur et donnent plus de

¹⁹¹ Ibid.

consistance au corps du bâtiment tout en jouant le rôle de brise soleil et de diffuseur de lumière (ou fragmentation de lumière pour reprendre les termes de Piano). Ces barres ont aussi un effet extérieur autre que de donner de la consistance ou de la matérialité à la partie supérieure de l'édifice, elles répondent au précepte idéal - qui fait partir du concept tel que prôné par Piano - et c'est de le faire « vibrer ».

Par les effets cumulés de transparence, de translucidité et de vibration Piano pousse la théorie de l'approche idéale issue de l'enveloppe jusqu'aux confins du symbolisme en parlant d'immatérialité. Par-là, il ramène la présence (physique) de la tour à la virtualité : une sorte de mirage au sein de la ville.

b- Une peau qui communique à travers l'iconicité directe de sa peau la vocation et l'image de la fonction.

Comparativement au journal américain, le quotidien français « Le Monde » dans son nouveau bâtiment offre des façades communicantes dont l'une est translucide, sans pour autant permettre une interaction entre l'intérieur et l'extérieur.

*« La caractéristique la plus étonnante du projet est sans aucun doute sa façade sud. Comme un écran géant, 3 plans de panneaux de verre font apparaître sur la façade une immense feuille de journal, totalement transparente depuis l'intérieur du bâtiment. On reconnaît la Une du quotidien, composée ici d'extraits d'œuvres de Victor Hugo, d'un planisphère et d'une colombe dessinée par Plantu ».*¹⁹²

Cette explication du constructeur montre clairement l'idée conceptuelle qui se base sur le principe de la façade communicant un message iconique de par des indices en rapport avec le journalisme et la liberté de presse, à savoir le texte et l'image:

- Un texte de Victor Hugo sur la liberté de la presse
- Une image reflétant le monde en rapport indiciel avec le titre du journal.
- Une caricature de Plantu : la colombe qui symbolise la liberté et la paix.

¹⁹² <http://www.bouygues-immobilier-corporate.com/content/le-monde>



Comme nous pouvons le constater sur cette photo, la communication de la façade se fait par l'iconicité claire et précise qui ne porte pas à la polysémie. C'est un message

direct qui privilégie le facteur de l'information et non pas la communication ou l'interaction comme pour le « New York Times ». C'est d'une peau informative et séparatrice qu'il s'agit qui ne permet la communication entre l'extérieur et l'intérieur que dans un sens : de l'intérieur vers l'extérieur par translucidité.

En fait c'est un concept d'immeuble introverti qu'il s'agit qui se base sur une communication interne et externe à travers un atrium central qui joue le rôle d'intermédiaire. Les gens de la rue ne sont pas invités à y pénétrer même visuellement que par le biais de cet intermédiaire. L'architecte, sur son site, explique son concept par ces termes :

Dans l'atrium, un large miroir tourné vers le ciel crée l'illusion d'un ciel à l'horizon, projetant la vision d'azur et des nuages du zénith dès l'entrée. [...] Les volumes latéraux des façades sont composés d'une marqueterie de verre et d'aluminium. Sur le boulevard, la façade sud existante est doublée d'une « double peau » sérigraphiée de blanc, qui tempère l'apport de chaleur. Sur cette paroi de verre est sérigraphiée aussi un texte de Victor Hugo sur la liberté de la presse, en forme de première page du journal avec, comme il se doit, le dessin de Plantu.¹⁹³

Les façades sont très techniques : celle du sud exprime par sa double peau la fonction du bâtiment et en même temps joue le rôle d'un tempérant climatique. Les autres sont des façades qui répondent aux besoins fonctionnels de l'espace intérieur tout en reflétant par les matériaux usuels l'esprit du temps présent. Ces matériaux sont bien évidemment le verre et les feuilles d'alu que Portzamparc appelle judicieusement « marqueterie » pour

¹⁹³ <http://www.portzamparc.com/fr/projects/le-monde/>

donner à ces revêtements une touche de noblesse et à son intervention une part de créativité. C'est le privilège de la communication directe de l'architecte sur son projet.



194

Nous pouvons voir les deux façades du projet qui montrent une certaine distorsion dans la communication. D'une part trois façades ajourées et d'autre part une façade translucide qui n'a aucun rapport indiciel et iconique avec les autres. Sachant que la quatrième façade se veut comme une communication verticale comme le dit si bien l'architecte : un miroir qui reflète le ciel dès l'entrée (comme un horizon). Là aussi la communication n'est pas directe mais se fait à travers un miroir.

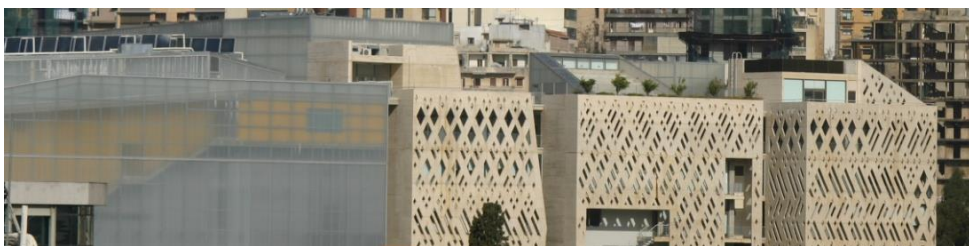
Doit-on voir dans les deux concepts une différence dans l'approche du travail journalistique entre les États-Unis et la France ? Ou une différence socio-culturelle entre les deux pays dans leur rapport avec leurs medias ? Ceci ne rentre bien évidemment pas dans cadre des questionnements liés à la problématique, mais ils montrent à quel point la communication par l'architecture peut pousser loin dans son approche symbolique. Toujours est-il que nous pouvons considérer dans une lecture rapide que les deux architectes ont abordé la communication des deux medias suivant leur perception du journalisme : Piano en moyen de communication et Portzamparc en media d'information. Les maitres d'ouvrage, eux, en acceptant ces concepts se sont engagés dans le message porté, mais en sont-ils réellement conscient ou ont-ils juste été motivés par une volonté de communiquer une image de marque à travers une architecture « signée » par des architectes stars.

¹⁹⁴ <http://abduzeedo.com/architect-day-christian-de-portzamparc>

c. Une multiplicité de peaux qui s'adaptent à la fonction, projettent des images différentes et racontent des histoires variées :

- Deux peaux hétérogènes : Le bâtiment de l'innovation et des sports de l'Université Saint Joseph à Beyrouth

Dans d'autres cas, la peau choisie par les architectes et les promoteurs sont translucides dans le but évident de se démarquer par une présence hors du commun, ou hors des matériaux utilisés



195

opter pour puissent ues de vrait pas nécessiter des ouvertures ; ce qui est le cas du bâtiment de l'innovation et des sports qui fait partie du campus de l'université saint Joseph de Beyrouth situé place du musée. Nous pouvons clairement voir sur les photos ci-haut les effets de translucidité. Plus l'on s'approche et plus les détails se profilent derrière la peau, l'escalier se dessine clairement et les murs explicitement peints en orange se profilent vaguement. En effet la peau se veut une sorte de voile qui étonne le passant et incite sa curiosité. Cette enveloppe vaporeuse plonge le volume dans une sorte de mysticité qui se rapproche du voyeurisme, où la sensualité est poussée à son paroxysme.



196

Comme pour le projet de piano, l'immatérialité est un des effets provoqués par cette peau conceptuelle sous forme d'enveloppe translucide qui s'élève au-dessus du sol comme si elle était suspendue dans le vide. Nous avons l'impression d'être dans le virtuel, la spiritualité. Pour un bâtiment recelant une fonction comme celle de l'innovation, il fallait être créatif et innovateur,

¹⁹⁵ Photo Joseph Moukarzel, octobre 2012

¹⁹⁶ <http://www.amush.org/blog/39-architecture/283-usj-campus-de-linnovation-et-du-sport.html>

et c'est probablement le but escompté de l'architecte en démarquant le bâtiment par un revêtement, certes déjà utilisé, mais pas dans des surfaces aussi importantes et qui donne l'effet mystérieux, voire même mystique, de la recherche de primeur, de ce qui n'existe pas encore.



197

Adjacent à ce centre de l'innovation, un autre bâtiment significatif celui des sports où l'on se heurte à une autre sorte de peau, très matérielle cette fois mais non moins expressive : Une enveloppe ou peau qui ne révèle rien des secrets intérieurs mais qui les suggère à travers des fentes de toutes formes et dimensions un contenu obscur et secret. Cette façade est conçue selon le principe d'un moucharabieh oriental, même si les dessins ne sont pas inspirés de la géométrie de celle-ci. Ce principe permet aux personnes se situant à l'intérieur du bâtiment de voir ce qui se passe à l'extérieur alors que le contraire n'est pas évident. Là aussi la fonction et ses besoins ou exigences rentrent en jeu, les approches technique et communicative sont différentes dépendamment de l'utilisation. Comme c'est un centre sportif, ce genre de peau permet un apport de lumière tout en évitant l'éblouissement, et offre en plus une flexibilité spatiale permettant plus de liberté dans l'orientation des salles et terrains sportifs, donc une maximisation de l'espace. Sans oublier qu'il est recommandé dans ce genre de fonctions d'éviter la communication visuelle avec l'extérieur pour des raisons de concentration, en plus des besoins en murs pour certains sports ainsi que pour l'installation de gradins là où nécessaire. La peau extérieure (perforée) permet donc dans ce cas de disposer de la façade intérieure à volonté suivant les besoins en murs aveugles et ouvertures, sans devoir tenir compte de l'équilibre ou de l'esthétique de

¹⁹⁷ Photo Joseph Moukarzel, décembre 2012

celle-ci vu qu'elle est invisible car dissimulée. C'est évidemment une facilité pour le maître d'œuvre et un gage de succès pour le maître d'ouvrage par le fait même que le bâtiment marque le lieu et impressionne par sa présence hors du commun -due à sa peau -. Ceci dit, pour des raisons que nous ignorons, certains espaces de ce centre ont été réaménagés en salles de classe, ce qui contredit le principe de la peau qui sert le contenu ou qui communique sa fonction.



On peut aussi constater dans la case de gauche que l'enveloppe du bâtiment côté cour intérieure (case ci-joint) est aussi en béton perforé mais moins chargée et qui se veut dans son approche idéale le reflet ou rappel mémoriel des façades de guerre criblées de balles. Reste à savoir si cette profusion de peaux ou d'images dans un même projet reflète une identité commune ou donne l'image d'une série de projets juxtaposés ? En effet, malgré la communication par passerelles (photo ci-haut) entre un volume et un autre il est difficile de trouver dans cette polyphonie un message unique et une harmonie unificatrice.

L'ensemble se résume à plusieurs projets qui se juxtaposent avec des peaux conceptuelles répondant aux besoins en fonction, idée, image et communication, sans fil conducteur ou éléments unificateurs majeurs n'était-ce l'ancrage dans la contemporanéité par ce que nous avons appelé « une peau conceptuelle ».

Reste le rapport avec le lieu, Beyrouth. Ce projet comme beaucoup d'autres n'as pas de rapport direct avec le « ici » il prend le « maintenant »

¹⁹⁸ Photo Joseph Moukarzel, octobre 2012

comme critère de base tout en répondant à la problématique des fonctions. Le seul rapport avec la ville est le mur « criblé » d'ouvertures qui rappelle la guerre. Mais est-ce l'image principale d'une ville qui a plus de 6000 ans d'histoire ?

- Trois peaux aux effets différents pour un même bâtiment :
L'immeuble « le passage » à Beyrouth

Dans le même esprit de présence par l'aspect et une peau répondant à un concept fonctionnel et imagier, ci-joint un projet significatif dont l'enveloppe se démarque par ses peaux multiples aux effets variés. Le bâtiment est situé au centre-ville, bordé par trois rues et faisant face à la façade latérale sud des souks de Beyrouth. Il est actuellement en phase de construction.

Vu qu'il s'agit d'un édifice à fonctions multiples (habitation, spa et commerces), le caractère du projet est difficile à définir et son identité encore plus compliquée à fixer. C'est donc par un effet d'étonnement et d'interrogation sur l'utilité fonctionnelle et imagière de ces différences de volumes et de textures, que le projet va marquer le lieu et communiquer avec le public.

En effet, le cahier de charges de Solidere est divisé en deux parties ayant chacune une vocation différente. La première est un complexe résidentiel : des appartements meublés de 1 à 3 chambres à coucher avec des duplex (lofts) et deux penthouse de 600m² chacun. Une partie de ces appartements cible les résidents de passage (d'où le nom du complexe). Certaines des caractéristiques exigées par Solidere sont exprimées comme suit¹⁹⁹ :

« Style de vie ultra moderne, Combinaison d'historique et de contemporain, Espaces ouverts et dégagés, Élégance et intimité, Effet rustique, Se sentir à la maison loin de la maison... »

¹⁹⁹ The serviced apartments, architecture & design brief, p. 5

Parallèlement au complexe résidentiel, un Spa (centre de cure urbain²⁰⁰) est prévu sur le même terrain. Les caractéristiques de ce centre tel qu'exigées par Solidere sont les suivantes²⁰¹:

« Luxueux, Ecologique & durable, Prendre avantage des synergies liées au lieu (drainer les passants), Créer une image de marque spécifique et une visibilité importante, Attenant aux souks il doit permettre une continuation du circuit commercial, mettre en valeur les traditions (méditerranée, thermes romains, bains Turks...), Oasis dans un environnement minéral, un port, une place d'exception, Interaction avec l'extérieur (open air attitude)²⁰², [...] les matériaux naturels translucides sont les bienvenus²⁰³, Le projet doit être entièrement paysagé (façades et toits) par des plantes et arbres appartenant aux couleurs locales (orangers, jasmin, pins, et autres espèces locales).²⁰⁴ »

La réponse de l'architecte à ce cahier de charges complexe s'est fait par un concept qui s'articule autour d'une cour centrale à laquelle on accède par les angles opposés divisant ainsi le projet en deux zones répondant aux besoins des deux fonctions. Le caractère de ces fonctions est clairement exprimé par les revêtements extérieurs conformes aux exigences du maître d'ouvrage à savoir : ouvertures transparentes au Nord sur les parties réservées à l'habitation et le centre sportif, et façades translucides et perforées pour les espaces du spa préservant ainsi l'intimité des clients et permettant un éclairage adéquat. En plus de l'effet séparateur entre les deux fonctions principales, la cour centrale répond aussi aux exigences de lumière, ventilation, aspect vert (l'oasis tel que demandé et qui se révèle dès l'entrée et même de l'extérieur à travers les fentes entre les deux blocs), cet oasis répond aussi à l'exigence de créer un appel ou du moins une interaction avec l'extérieur et surtout avec les souks dont l'une des portes se retrouve dans l'axe de la fente côté Est ; sauf que cette fente ne s'ouvre pas vraiment sur le jardin mais permet plutôt d'entrevoir une des façades ajourées qui n'invite pas réellement le promeneur. La communication idéale et imaginaire qui

²⁰⁰ « Urban resort », The Bodyna center Beirut, architecture & design brief, p.4

²⁰¹ Ibid. p. 5-7

²⁰² Ibid. p 21

²⁰³ Ibid. p.42

²⁰⁴ Ibid. p.43

répond techniquement aux exigences du promoteur est, selon une lecture indicielle, entravée par des représentations iconiques porteuses de messages qui ne sont pas nécessairement liés au lieu. Comme par exemple :

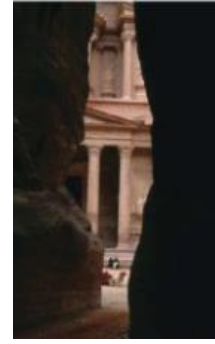
- 1- Le choix des murs perforés (coté Est & Nord) plutôt que translucides, se rapporte du point de vue idéal et imagier (selon le maître d'œuvre) à l'effet de lumière des bains Turks dont les plafonds et parfois les murs étaient incrustés de verre, ce qui permettait à la lumière de filtrer tout en gardant l'intimité de l'intérieur. Or nous constatons que ce même type de peau est interprété différemment selon la volonté de l'architecte de l'inscrire dans une certaine image. Pour certains il représente le moucharabieh oriental, pour d'autres une surface reflétant l'esprit de contemporanéité et permettant une discrétion visuelle comme c'est le cas pour le centre de Marseille qui suit. La polysémie bat donc son plein dans l'iconicité de la peau.
- 2- L'image du mur ajouré en profondeur des habitations se veut un rappel des fenêtres qui perçaient les murs épais des habitations ou châteaux en pierre ce qui ne constitue pas vraiment un rappel de l'architecture beyrouthine. De plus, en observant le mur l'iconicité n'est pas réellement claire dans son rapport imagier avec les ouvertures en question qui est interprété comme un différemment dans des projets similaires en Europe. (Christian de Portzamparc utilise ce genre de peaux régulièrement).
- 3- Il est difficile de définir « l'effet de luxe » dans une présentation de ce genre ni la rusticité, mais il est évident que l'architecte se base sur les effets de volumes et de façades pour créer l'image de marque du projet. Cela dit, le choix des fentes comme accès n'est pas un atout d'accueil bien au contraire il pourrait marquer un temps d'arrêt et d'hésitation.



Façade Nord-Ouest



Passage de petra



Faille de petra

La faille de la façade nord par exemple n'a aucun rapport avec le Liban du point de vue idéal et imagier et ne répond aucunement au principe d'accueil demandé. Bien au contraire elle s'inspire du site de « Petra » dans le désert jordanien (analogie clairement exprimée dans le dossier présenté par l'architecte comme faisant partie de son concept) or cette iconicité n'a aucun rapport avec Beyrouth ni même les sites romains qui se trouvent au Liban. De plus, la faille et le parcours sinueux entre les murs rocheux dans Petra, étaient un outil de défense sensé rebuter ou empêcher l'entrée des personnes ou armées ennemies ; ce qui est le contraire de l'effet voulu par le promoteur du projet qui cherche à en faire un appel.

En rapportant l'idée au concept, nous concluons que l'architecte refuse de toute évidence de transformer son jardin intérieur en passage, et privilégie donc l'intimité au dépend de la convivialité et l'accueil. C'est d'ailleurs cette tendance qui prévaut dans la communication du projet avec son environnement et qui se reflète sur toutes ses façades ou volumes, sauf celle qui se limite au centre sportif (image ici-bas case de droite). Ce n'est plus de l'intimité qu'il s'agit dans ce cas mais une sorte d'isolationnisme protecteur.

²⁰⁵ Design Proposal Report (phase II), dossier de présentation du bureau d'architecture Peter Marino a Solidere



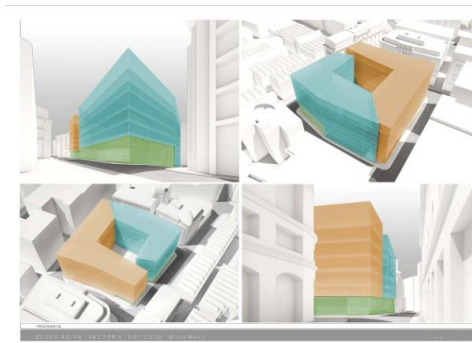
Façade Est



Façade Nord

206

Nous pouvons voir sur les images (ci haut) les différentes peaux qui se manifestent dans le projet et qui vont de la transparence totale au mur ajouré en passant par la peau perforée. Chacune de ces textures indique une fonction bien définie : les murs ajourés en profondeur par des ouvertures rectangulaires servent les espaces d'habitation; les peaux transpercées desservent les fonctions ludiques et thérapeutiques du spa; et les murs transparents abritent les espaces sportifs. C'est donc la fonction qui induit le caractère, mais elle n'est pas réellement percevable par le passant qui s'interroge sur le pourquoi de ce mixage de textures, sauf si elle sera fixée par une signalétique appropriée qui fixe l'idée et dissipe la polysémie.



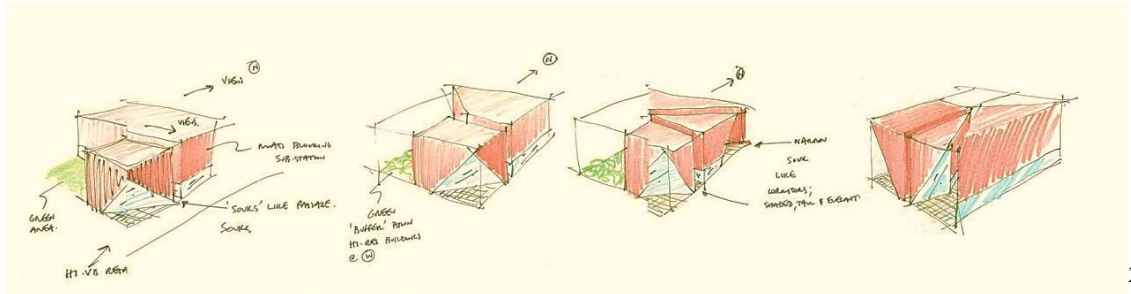
207

Comme pour le projet de l'USJ, cette profusion d'images et de présences va à l'encontre de l'unicité du projet. Le résultat obtenu est une juxtaposition de projets hétéroclites autour d'une cour centrale. Cette dualité est d'ailleurs voulue par l'architecte qui l'exprime dans son concept (ci-joint) : les deux volumes angulaires sont clairement exprimés par deux couleurs différentes. Le dialogue qui s'établi entre ces deux volumes autour du vide central est-il suffisant pour en faire un projet unique ? La question n'est pas évidente car la rupture n'est pas seulement au niveau des volumes et l'approche imagière des façades constituant ces

²⁰⁶ Ibid.

²⁰⁷ Ibid.

volumes, mais aussi en plan et dans la répartition des fonctions. Le seul facteur unificateur réside dans l'agencement des façades extérieures et intérieures, mais là aussi l'alignement prévu par solidaire de tous les projets du centre-ville laisse une certaine marge d'incertitude.



208

On aurait pu imputer cette dualité à une méprise de l'architecte, mais quand on voit l'approche conceptuelle ci-dessus on constate qu'il cherche réellement à marquer la présence de deux (ou plusieurs) objets émanant de la transformation ou subdivision d'un même volume. On remarque aussi dans son approche idéale comment que le concept initial ne comportait pas de cour centrale mais des cours périphériques ou latérales. On voit aussi dans ces croquis la naissance de la faille qui était plus profonde car elle traversait un volume plus épais. On remarque aussi que dans sa version finale le projet répond plus à la demande des promoteurs exprimés dans le cahier de charges.

Ci-après un tableau analytique des réponses architecturales aux demandes du maître d'ouvrage et leur fidélité, qui montre la marge de manœuvre importante laissée à l'architecte qui répond aux demandes selon sa vision des choses et les idées et images qu'il préconise :

Exigences de Solidaire	Réponse idéale et imagière de l'architecte	Rapport analytique
Luxe	Indéfini	Le luxe est difficile à définir sauf si on considère que créer un espace vert central en centre-ville est un luxe. Ou est-ce les matériaux des façades qui vont créer cet effet (actuellement c'est le blanc qui prévaut pour des raisons d'esthétique ou design).
Durabilité	Indéfini	Mis à part les espace paysagers pas de réponse précise à ce poste.
Combinaison d'historique et de contemporain	La façade perforée qui se veut en rapport avec le Hammam et les failles avec Petra.	Pas de rapport évident idéal et imagier patrimonial, car les deux indices ne sont pas typiques du lieu.
Synergie, accueil, interaction avec l'Ext.	Indéfini	Pas de synergie évidente, mais peut être même le contraire
Image et visibilité	Les choix de revêtement	Est un atout de présence car il incite la curiosité et communique un indice de fonctionnalité.
Continuation du circuit commercial	L'entrée Est, est en face de la sortie Sud des souks	Cette faille ne constitue pas un appel et ne peut être une continuité du circuit
Respect des traditions et mémoire du lieu	Retour à la façade perforée et les failles, en plus du jardin central.	En plus de l'analyse précédente des 2 premières idées, le jardin central ou cour centrale est représentatif des espaces méditerranéens.
Créer un Oasis dans un environnement minéral	Jardin central	Cette idée répond parfaitement à la demande
Un port, une place	Volumes et revêtements ext. cour centrale	La notion de port est trop complexe pour être analysée,

d'exception	paysagée.	quant à la place d'exception le jardin intérieur pourrait être une réponse.
Interaction avec l'extérieur.	indéfini	Les revêtements ainsi que les failles vont plutôt dans le sens d'une isolation protectrice
Assurer les besoins en air et ensoleillement	Volume périphérique autour de la cour centrale	L'idée répond à la demande en maximisant les façades dégagées.
façades protégeant l'intimité et (du) soleil	Façades ajourées en profondeur, ou perforées.	Les idées répondent parfaitement à la demande.
Projet entièrement paysagé	Cour centrale verte et terrasses du toit paysagées	La réponse idéale est juste, sauf concernant les façades (demandées dans le cahier des charges)
Matériaux naturels et translucides		

VI. Une peau unique qui raconte le contenu.

Un autre type de présence par une communication qui va dans le même esprit mais avec une image plus franche car homogène, ce sont les peaux métalliques perforées ou traitées de façon à permettent une communication visuelle à sens unique - de l'intérieur vers l'extérieur - selon le principe du moucharabieh, pour des fonctions bureautique ou commerciales, voire même médicales. L'effet voulu est encore de marquer sa présence par une image insolite ou étonnante qui attire les regards et suscite les interrogations ou même les interprétations, le reflexe premier étant de savoir le pourquoi et le comment d'une telle architecture. Quatre exemples intéressants de peau conceptuelle sont à relever : le centre psychiatrique de Marseille et le centre commercial ABC à Dbayé au Liban, et le centre 460 corniche du fleuve à Beyrouth.

- a- Peau perforée pour fonction médicale nécessitant distance et discrétion : Le centre Psychiatrique de Marseille.



209

Le centre psychiatrique de Marseille est un exemple intéressant de façade hors du commun et agréable à voir tout en étant imperméable visuellement de l'extérieur pour des raisons évidentes de discrétion professionnelle et fonctionnelle. Cette peau perforée est certainement plus humaine

dans son image que les barreaux de protection dont doivent se doter les hôpitaux psychiatriques. En plus de l'approche idéale et imagière elle reflète une contemporanéité qui reconforte les clients qui sollicitent les nouvelles – ou les meilleures- techniques thérapeutiques. Ce centre, par sa peau en alu perforé, affiche une certaine discrétion tout en étant particulièrement présent au sein de la ville.

- b- Peau reflétant l'image de marque et la fonction commerciale : Le centre commercial ABC à Dbayé - Liban



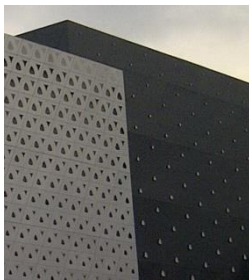
210

Le centre commercial ABC situé sur la voie rapide reliant Beyrouth à Jounié s'est aussi doté d'une enveloppe conceptuelle spécifique qui répond à la fonction et communique une image de marque adéquate. Le concept idéal est lié directement à l'enveloppe et stipule que la trame du maillage métallique reflète l'image du logo de l'entreprise qui se multiplie sur toute la

²⁰⁹ Photo Joseph Moukarzel - novembre 2012

²¹⁰ Photos Joseph Moukarzel, janvier 2013

façade. De jour comme de nuit cette peau attire par son tissu en fond et forme qui, comme on le voit sur l'image de gauche, s'anime d'un relief séduisant comme un objet lumineux. Cette enveloppe opaque en plus de sa communication de l'image de marque de l'entreprise permet une liberté de répartition spatiale à l'intérieur et un contrôle de la lumière par des ouvertures Zénithales. Les deux seules fenêtres qui communiquent avec l'extérieur sont les vitrines en RDC et le restaurant en étage dont la baie vitrée se démarque au cœur de la façade principale donnant sur la voie rapide et sur la mer.



211

Nous pouvons aussi constater sur la case de gauche le contraste clair et obscur du revêtement des deux volumes. Ce contraste blanc et noir, vide et plein, reste quand même unificateur de l'ensemble dans le jeu fond-forme qu'il affiche grâce au logo qui devient l'élément de rappel entre les deux volumes.

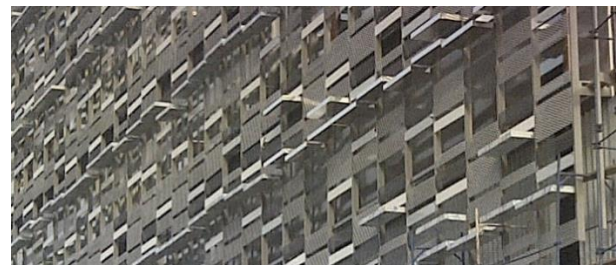
Contrairement aux exemples traités précédemment, malgré le contraste, il n'y a pas de rupture idéale et imagière entre les blocs formant l'ensemble du centre commercial dont le plan se construit autour de vides intérieurs.

L'ABC qui est l'un des premiers grands magasins à Beyrouth et qui se situait initialement à « Bab-Edris » au centre-ville (face aux nouveaux souks) a voulu transmettre une image de notoriété malgré son concept volumétrique monolithique: la peau qui était en revêtement alu orange uniforme lors de sa construction en 1997 s'est transformée en l'état actuel en 2012 en peau communicative accompagnant le rajout de plusieurs blocs au bâtiment initial.

²¹¹ Photos Joseph Moukarzel, janvier 2013

c- Peau métallique pour fonction informatique : L'immeuble « 460 » à Beyrouth.

Toujours dans le cadre des peaux conceptuelles à effets spéciaux, cette façade en éléments d'acier d'immeuble à fonction bureautique et commerciale, en cours de réalisation pour une société de produits électroniques à Beyrouth. Bien avant l'ouverture de l'immeuble, cette peau a étonné les passants par son originalité, et a donc provoqué l'effet de communication voulu par le maître d'ouvrage qui cherche à se distinguer. Ce qui est apparemment chose faite.



212

Cette façade spécialement dessinée et conçue par le maître d'œuvre est un mélange d'acier perforé vertical et de barres d'acier horizontales et verticales, le tout fait vibrer la façade ne passe pas inaperçue et étonne par son originalité. Nous constatons que le choix et la répartition des divers éléments d'acier n'est pas conçu dans un but purement rationnel en rapport avec l'orientation et l'ensoleillement, car on le retrouve sur les façades toutes orientations confondues, et n'a donc pas de fonctions techniques comme brise soleil ou autre. Le but est donc clairement de marquer une présence par une peau double qui impressionne par sa non-conformité aux revêtements habituels connus comme les plaques d'aluminium ou les murs rideaux ou les treillis métalliques.

Ceci étant, l'idée ou l'indiciel derrière ce choix de textures et de reliefs est de rappeler l'image de circuits ou de composants électroniques ce qui correspond à l'image de marque de l'entreprise. Cette communication par

²¹² Photos Joseph Moukarzel, janvier 2013

la peau qui transmet une image est assez intéressante comme pour le centre commercial ABC dont la façade reprend le logo et rappelle ses emballages.

- d. Peau qui reflète une image nouvelle d'une institution notoire dans un quartier séculaire : L'Hôtel « Fouquet's Barrière »

Situé dans le triangle d'or de Paris entre les avenues des Champs Elysées et Georges V, cet hôtel de grand standing se dote d'une peau hors du commun qui ne peut qu'attirer les passants intrigués par la couleur noire et les éléments architectoniques de style haussmanniens qui semblent défigurés par une intervention qui a colmaté les ouvertures et refait d'autres de façon anarchique.



213

Il est très difficile de comprendre cette peau même en la scrutant de près, et l'observateur est déboussolé entre l'impression bizarre d'être face à un collage-pastiche et d'un cas de défiguration atroce d'un bâtiment patrimonial haussmannien. Mais cette façade aphone nous laisse sur sa fin et ne révèle aucun de ses secrets sauf pour ceux qui font le tour du pâté d'immeubles qui constituent l'ensemble du projet dont le bâtiment noir est sensé jouer le rôle d'unificateur et de pourvoyeur « d'image forte » comme l'explique le concept de la maison Edward François :

« Un ensemble de sept immeubles composé de vrais et faux haussmanniens et d'un bâtiment datant des années 70 formaient un îlot presque complet dans le Triangle d'or, à l'angle des Champs-Élysées et de l'avenue Georges V. Le restaurant Le Fouquet's constitue le fleuron de cette propriété du groupe Barrière. Son objectif était d'unifier ces éléments hétéroclites pour en faire le septième palace parisien et les doter d'une image forte. »²¹⁴

²¹³ Photo Joseph Moukarzel, novembre 2012

²¹⁴ <http://www.edouardfrancois.com/fr/projets/tous-les-projets/article/256/hotel-fouquets-barriere/#.UXL0qbVgcpk>

Les concepteurs de cette peau sont fiers de l'appeler moulé-troué et l'expliquent par les termes suivants :

« Nous avons inventé le concept du moulé-troué. Nous avons copié l'authentique façade haussmannienne de l'îlot. Nous l'avons appliquée sur les façades à rénover, tel un bas-relief de Petra. »²¹⁵

Il s'agit donc bien d'une peau en copié-collé dont les éléments architectoniques de base - haussmanniens - sont appliqués sous forme de bas-relief, que les concepteurs ramènent à Petra pour des raisons insondables et illisibles du point de vue idéal ou imagier ou même dans la communication qu'ils provoquent et qui s'inscrit plus dans le cadre d'impressionner par l'étonnement et l'incompréhension que celui d'y voir une liaison entre des bâtiments et des styles.

Cette tendance récente des peaux conceptuelles a permis de sortir du stéréotype des façades de verre et des revêtements en alu coloré. Les peaux que les architectes ont réalisées sont multiples et souvent dessinées par eux pour répondre à un besoin imagier bien déterminé qui accompagne l'idée, le concept ou la fonction en rapport avec le projet. Comme nous avons pu le constater et dans les différents exemples, chaque peau a sa personnalité et son approche idéale et imagière différente. Le volume n'est donc plus le principal attrait et le seul à communiquer une image, mais aussi un revêtement « fait sur mesure ». On pourrait même considérer que la recherche de peu nouvelles et imaginatives permet de dépasser « l'obsession de l'objet » comme le dit Piano et de travailler sur base de la perméabilité et le dialogue avec l'environnement par une peau qui exprime peut être plus que ne pourraient le faire des acrobaties volumétriques.

²¹⁵ Ibid.

VII. La présence par une peau conceptuelle qui pastiche l'ancien et communique une image d'authenticité rapportée. Comme un masque qui cache la vraie identité du porteur.

« En privilégiant souvent l'élaboration de son masque bien plus que son esprit, l'architecture actuelle aurait tendance à produire des effets de façades bien plus que des faits architecturaux. Il est vrai que de nos jours les architectes et les décideurs privilégient trop la seule présence apparente de l'objet, au détriment d'une véritable poétique mise en œuvre par l'inscription d'une pensée et la construction d'un dispositif adéquat »²¹⁶.

Les bâtiments depuis la deuxième moitié du XXe siècle jusqu'à nos jours se dotent de masques au détriment de la poétique et de la pensée comme le dit si bien Pierre Litzler (2005). Ce phénomène qui privilégie les effets de façades sans tenir compte de l'esprit du lieu et de l'idée ou la pensée génératrice d'une œuvre au vrai sens du mot, dénature l'architecture et la transforme en une sorte de décor qui manque de véracité et d'âme. Ceci étant, ces masques ou ces revêtements ne sont pas toujours inintéressants quand ils répondent au besoin idéal ou conceptuel en rapport avec la fonction et l'image de marque du bâtiment. Les exemples de ce que nous avons appelé « des peaux conceptuelles », qui ne sont autre que des enveloppes conçues selon une idée communiquant une image adéquate à la nature du projet, ne rentrent pas nécessairement dans cette notion de masque même si la méthode appliquée est la même et consiste à cacher le bâtiment derrière une double peau ou double façade. Les projets que nous avons analysés précédemment montrent que les masques vont chercher parfois à refléter, au-delà de l'artifice, une idée et une pensée qui s'intègrent dans l'esprit d'une poétique en rapport avec le lieu, ou le thème et la vocation de l'œuvre architecturale.

Il y a des masques stéréotypés qui communiquent la même idée et la même image - qui se veut moderne - quel que soit le thème et le site dans lequel s'implante le bâtiment, comme si le monde était figé sans mémoire ou identité propre à chaque lieu. Cette unité de masques dévastatrice a sévi

²¹⁶ Pierre Litzler, 2005, La Poésie des Rapports, Ed. Economica, p. 17

pendant plus d'un demi-siècle et continue encore aujourd'hui. De nombreux architectes ont d'ailleurs critiqué cette tendance qu'ils ont mis dans le cadre de « l'architecturalement correct »²¹⁷ à savoir la verticalité et évidemment le masque en verre et alu qui l'accompagne.

« *Mais comment peut-on être insensible au point d'imaginer un projet qui puisse convenir aussi bien à New York qu'à Paris ?* »²¹⁸ S'exclame Renzo Piano (2007) dans une révolte évidente sur ce phénomène de l'architecture cliché parent proche du plagiat qui très souvent, dénature le lieu et banalise l'identité du bâtiment. Le problème est que ce cri du cœur émanant d'une volonté de préservation du lieu, n'est pas nécessairement partagé par les adeptes du « merde au contexte », bien au contraire, il est considéré par eux comme conservateur.

Mais Piano et les défenseurs de l'altérité culturelle qui tient compte de l'identité du lieu sont loin d'être des conservateurs. Ils cherchent juste à éviter la rupture dans la continuité d'habitabilité d'un lieu, qu'il soit urbain ou rural, dans le respect des images qui l'accompagnent.

Les conservateurs, sont tout autre, ils prônent un ancrage dans le passé voire même un retour systémique au passé. Contrairement aux masques qui reflètent le temps, il ils sont partisans des masques qui appartiennent à l'histoire du lieu, ce qui sombre souvent dans le plagiat. Plagiat qui, poussé à l'extrême dans une frénésie de conformisme idéal et imagier, se rapproche plus de l'intégrisme que du conservatisme.

En effet les masques qui copient le passé au lieu de s'en inspirer, faussent souvent la communication de l'architecture dans l'espace et le temps, en versant dans le pastiche proche de la parodie. Il est vrai que dans ce cas, il ne s'agit pas de droit d'auteur bafoué, mais d'architectures trompeuses qui peuvent être dangereuses car elles communiquent un faux message et deviennent par conséquent des architectures mensongères qui dénaturent le lieu tout aussi bien que celles qui sont « parachutées » et qui imposent une

²¹⁷ Paul Virilio, *Ville panique: Ailleurs commence ici*, éd. Galilée, [2003](#)

²¹⁸ Renzo Piano, *désobéissance de l'architecte*, p. 24

culture différente. Le danger ou l'imposture dans le cas de la copie d'ancien est que seuls les professionnels savent voir la différence entre le vrai et le faux, et que par conséquent le reste des mortels sont trompés et croient voire des œuvres authentiques dans des bâtiments rapportés dans leurs images et leurs matériaux, mais surtout dans leur temporalité.

Le plagiaire est une personne qui « *pille les ouvrages d'autrui*, alors que l'architecte est celui qui est sensé innover, inventer le monde d'aujourd'hui et de demain, puisque l'architecture est le reflet d'une culture et ne peut revenir à des temps passés ou s'immobiliser. Et pour reprendre les termes de Renzo Piano :

*Dès l'instant où tu veux voir en l'architecture le miroir d'une société, tu dois aussi y reconnaître celui d'une culture à un moment donné. Puisque tout a changé, les comportements individuels et collectifs, les instruments dont tu disposes, l'immobilité n'a plus aucun sens. Tu es bien obligé de changer, d'inventer.*²¹⁹

Une architecture est le miroir d'une société et c'est à ce titre qu'elle communique l'image et la mémoire d'un temps. Mais de quel temps s'agit-il ? Si l'on copie un temps révolu nous ne sommes plus dans le cadre de refléter « une culture à un moment donné » donc ici et maintenant, mais de refléter une culture qui n'est plus la même puisque tout a changé : les comportements individuels et collectifs, ainsi que les instruments dont on dispose. Cela fausse la lecture de l'architecture qui par ce fait devient déloyale.

Mais la copie d'ancien à Beyrouth comme ailleurs est loin de déplaire à la société qui y retrouve une authenticité reconstituante d'une culture locale propre au lieu, beaucoup plus qu'un retour en arrière ou du plagiat dénaturant. Nous pourrions imputer cela à un recroquevillement ou une nostalgie poussée d'un passé prospère, mais ça ne serait pas complètement exact car il a une certaine incompréhension ou inaptitude à saisir les enjeux de la part des citoyens qui ne perçoivent pas la différence

²¹⁹ Renzo Piano, désobéissance de l'architecte, p. 24

entre les bâtiments restaurés et ceux récemment construits qui parodient ou même plagient l'ancien. nous pouvons donc mettre en cause la responsabilité des maitres d'œuvre et d'ouvrage, mais aussi les autorités locales concernées.

Dans les exemples suivants nous allons analyser quelques projets qui parodient l'ancien dans le but évident de plaire par une image d'authenticité patrimoniale, et par conséquent vendre des surfaces commerciales. La plupart des maitres d'ouvrage, partent d'une approche respectueuse de l'image traditionnelle du lieu alors que d'autres cherchent délibérément à tromper l'observateur. Toujours est-il que le but escompté est en définitive, économique et financier.

a- Le Saïfi village à Beyrouth



Nous pouvons voir ci joint tout un quartier édifié récemment par la société Solidere au centre-ville de Beyrouth qui parodie l'image des architectures au Liban du début du XX^e siècle mais à une échelle différente. Ce projet qui se trouve en lisière de la place des martyrs, s'accole à des bâtiments authentiques, qui offrent la possibilité de comparaison : nous pouvons clairement constater par exemple dans la case de gauche la différence d'échelle entre les volumes des bâtiments anciens et ceux récemment édifiés, tant sur le plan des élévations que du nombre d'étages (trois étages dans l'ancien deviennent quatre dans les constructions récentes).

Une observation sommaire de ce complexe d'habitation nous permet de constater les éléments plagés de l'ancien et qui frisent la parodie :

- 1- Les toitures en tuiles sont comme des chapeaux qui ne sont là que pour l'effet général (vu d'en haut) ou les brochures de promotions, car les hauteurs des bâtiments empêchent leur visibilité à partir de la rue.
- 2- Les façades nouvelles sont hybrides car elles se perdent dans un jeu de simulation qui confond les styles et les genres. Dans la case de droite, nous pouvons clairement constater le jeu de simulation ou de parodie des éléments architectoniques variés et de tout bord qui sont incrustés dans les façades comme des éléments décoratifs. Des arcs et arcades qui se juxtaposent tous styles confondus, des fenêtres de toutes les formes orthogonales et arrondies, des dômes, des cascades de terrasses, etc. autant de manipulations qui ressemblent plus à un décor de parc d'attraction que de complexe résidentiel réel situé au cœur du centre-ville de Beyrouth. Ceci, en plus des couleurs choisies qui sont aussi hétérogènes que les décors architectoniques.

Ce complexe résidentiel nouveau se dote d'une « peau », un « masque » qui n'est pas de son temps et se « donne l'aspect » d'une architecture traditionnelle authentique. Ce ne sont pas là face à de vraies copies, mais le plagiat, va au-delà des éléments architectoniques, chercher sa dénomination dans l'idée qu'il essaye d'induire dans le but évident de plaire pour vendre. La simulation non fortuite se voit clairement dans la publicité qui accompagne le projet et communique une fausse image d'authenticité ou de terroir, à commencer par le nom très significatif et suggestif qu'ils lui ont attribué : « Saïfi²²⁰ village ».

Sur la page web consacrée à ce groupement d'habitation par la société promotrice nous pouvons lire²²¹ :

« Saïfi village est une « success story ». Conçus selon une tradition d'architecture vernaculaire libanaise, 16 bâtiments de hauteur limitée forment 4 groupements affichant un

²²⁰ Saïfi est le nom d'un quartier de Beyrouth connu pour ses maisons à caractère traditionnel, dans lequel ce complexe s'inscrivait avant que Solidere ne le sépare par deux grandes voies routières qui l'enclavent.

²²¹ Traduite de l'anglais sur : www.solidere.com/saifi/saifi.html

mélange de style et de couleur, mélangés dans le style et les couleurs à un nombre égal de bâtiments existants et restaurés de façon à retrouver leur passé glorieux. Un ancrage de toits méditerranéens en tuiles, des fenêtres en arcades, des ornements décoratifs, et des couleurs pastel harmonieuses, forment le langage architectural de cet ensemble».

En comparant les termes utilisés par les promoteurs à notre analyse précédente du projet, nous pouvons clairement parler de plagiat prémédité. En effet, dans ce qu'ils appellent langage architectural, ce petit paragraphe promotionnel est truffé de termes qui sont clairs dans leur aspects indiciels et iconiques et la suggestivité qui les accompagne, à savoir : Tradition, architecture vernaculaire libanaise, bâtiments restaurés, passé glorieux, ancrage, toits méditerranéens en tuile, arcades.

L'idée génératrice du projet est donc en grande partie fondée sur une communication commerciale du promoteur, qui vend un simulacre de « village » dans lequel il copie les éléments architectoniques des maisons traditionnelles et les recolle dans le nouveau projet, dans une volonté évidente d'attiser chez les citoyens cette nostalgie de l'ancien dans laquelle ils s'identifient. D'où le résultat commercialement réussi : même si le principe conceptuel ne répond pas aux préceptes ou normes conceptuelles de la construction moderne qui réfute de copier l'ancien, il est néanmoins très appréciée par beaucoup de personnes puisque les appartements ont été entièrement vendus en un temps record, ce qui pousse le promoteur, et donc Solidere à récidiver, du moins intentionnellement puisque nous pouvons lire sur la page web de projet : « *la réaction très positive qu'a connu Saïfi village a donné à Solidere l'élan pour créer de nouveaux groupements résidentiels similaires* »²²². Le plagiat s'avère donc lucratif.

Dans une volonté de donner une légitimité autre que commerciale au projet, les promoteurs disent clairement dans leur communication que ces groupements se veulent un complément ou un développement de l'ancien

²²² Ibid.

existant et qui a survécu aux bulldozers de la « reconstruction » de Beyrouth, mais l'échelle, le style et les couleurs sont totalement différents : le style initial épuré devient un trop-plein d'éléments architectoniques juxtaposés, et la couleur ocre propre à la ville devient une palette de couleurs qui va du marron au beige clair en passant par le rose. Le but évident de ce surplus volontaire de signes que recèle ce groupement d'habitation ou quartier nouveau est d'attirer les regards, mais c'est aussi un moyen pour la société immobilière de marquer sa présence par un jalon touristique qui marque la ville et devient un point de repère au même titre que les multiples projets iconiques quelle projette et médiatise. Le plus marquant dans cette effusion de couleurs, est qu'elle a contaminé les immeubles authentiques accolés qui se mêlent à l'ensemble en se colorant comme eux. Là aussi, nous pouvons extrapoler vers une éventuelle volonté d'effacer les frontières entre l'ancien et le nouveau, et fausser la lecture en unifiant le message dans le sens de donner à l'ensemble le cachet d'ancien « modernisé ». Dans ce cas, nous pouvons penser empiriquement d'un phénomène nouveau qui nous même à penser que l'ancien peut dans certains cas plagier le neuf.

b- Immeuble d'habitation rue Weygan face au centre Starco.



223

Dans la même lignée de « Saïfi village » la tendance de faire à l'identique est courante, et beaucoup de bâtiments qui parodient l'ancien voient le jour. Comme l'immeuble ci joint qui affiche fièrement sur son enceinte « expérimentez la renaissance de la vie de luxe », donc ce n'est pas de la copie d'ancien qu'il s'agit selon eux mais d'une renaissance. Qui dit renaissance dit « réincarnation [...] régénération de l'âme, de l'être »²²⁴ Un jeu de mots qui met l'accent clairement sur la préméditation idéale des promoteurs de communiquer une impression de régénération et de retour à un

²²³ Photo Joseph Moukarzel, octobre 2012

²²⁴ Le nouveau petit Robert de la langue française, 2010, p.2186

ancien qui fait rêver, mais il fait aussi allusion à la renaissance de Beyrouth après une guerre destructive. Ceci nous ramène aussi à une architecture qui ne reflète pas la présence de l'objet dans son temps même si les éléments architectoniques qu'il affiche sont inspirés de l'architecture autochtone.

Le but est de toute évidence commercial, il s'agit de plaire en vue de vendre; c'est donc le marketing qui l'emporte sur les préceptes de présence et qui induit l'idée l'image et la communication. L'imitation est parfaite, simulation d'arcades traditionnelles au rez-de-chaussée, grand balcon central à colonnade, fenêtres et petits balcons latéraux, fer forgé, corniche ajourée (ou simulation de colonnades), en faitage etc. le luxe dont parlent les promoteurs est donc dans le symbolisme de ce rapport idéal et imagier avec un passé qui devait normalement être dépassé, mais qui reste ancré dans la mémoire collective comme une belle histoire d'un Orient magique et langoureux où il fait bon vivre.



225

Ce qui ajoute au simulacre ou l'effet véridique de cette parodie d'ancien, la présence d'une maison mitoyenne à cet immeuble qui est une ancienne demeure beyrouthine rachetée par un riche collectionneur d'art, et destinée en principe à devenir un musée d'art moderne. Les rajouts et embellissements rapportés ont été faits à l'ancienne, même dans la technique de façonnage antique. L'ensemble, quoique surchargé, se veut comme une simple une restauration dont le but est d'impressionner, de marquer le lieu par une présence riche en histoire et en mémoire. Même si ce n'est que partiellement véridique dans le fond et la forme, la finalité donne l'aspect d'être naturel. Il n'en reste pas moins que le bâtiment ne reflète pas vraiment son temps et que les étapes de sa construction - ou sa reconstruction - ne sont pas clairement définies. Sans être un faux il n'en est pas moins un objet dénaturé, même si sa nouvelle nature est esthétiquement réussie.

²²⁵ Photo Joseph Moukarzel, octobre 2012

Là aussi la question se pose: n'est-il pas préférable de mal restaurer que de détruire un ancien bâtiment ? Tout dépend bien évidemment la nature de l'intervention et des changements apportés à l'édifice qui peuvent parfois être pire que la destruction tant sur le plan mémoriel que sur le plan architectural. Un bâtiment qui est mal restauré peut fausser la lecture d'une architecture donnée en un temps donné. De toute façon le recours au plagia d'ancien, même partiel, pour construire du neuf ou pour ajouter à de l'ancien n'est pas une solution acceptable ni souhaitable car l'histoire ne peut pas se figer dans l'espace et le temps. Ce principe est appliqué aussi bien en architecture que dans la restauration des œuvres d'art où l'on doit percevoir clairement la partie authentique et celle rajoutée ou restaurée. Yves Lomax (2000) le dit clairement :

*L'histoire ne suit pas les mêmes modèles. C'est comme si vous retournez en arrière et vous retrouvez les choses figées, les mêmes. Comme si vous pouvez déguiser, maquiller le passé, et l'inscrire à l'identique au présent. Comme si vous pouviez couper des parties et les remettre, les recoller de nouveau, et attendre d'eux qu'ils revivent, apparaître les mêmes. Et ce sans fin.*²²⁶

Cette opération de récupération peut donc être destructive comme elle peut constituer un moyen de redonner vie à un ancien révolu. Doit-on dans ce cas emprunter le principe et la technique de restauration propre aux œuvres d'art où le rajout est clairement exprimé sans équivoque ? Ceci nous ramène légitimement à la méthode ou style adapté par de nombreux architectes contemporains qui communiquent clairement et sans équivoque leur intervention. Comme par exemple les études de cas que nous avons analysé dans le chapitre précédent (le Bundestag à Berlin, la maison Hermès à Beyrouth, etc.)

Le plagiat dans la restauration ou dans les bâtiments environnants d'un monument historique ou mémoriel sont des exemples caractéristiques de cette histoire qui essaye de se répéter et fausse la mission de l'art et de l'architecture.

²²⁶ Yves Lomax, Writing the Image , p.4

c- Immeuble Céline à fonction bureautique et commerciale face à la municipalité de Beyrouth



227

Toujours dans le même cadre de la parodie, indépendamment de la remise en état ou la métamorphose d'un bâtiment ancien, les maîtres d'œuvre et d'ouvrage ont souvent recours au plagiat d'ancien qui va jusqu'à tromper le public en simulant l'authenticité au point de devenir un faux, dans les environnements mémoriels. C'est le cas de l'immeuble ci-contre situé sur la rue Weygand face au bâtiment de la municipalité au Centreville de Beyrouth qui s'est incrusté dans un tissu ancien comme s'il en faisait partie originellement. Rien dans l'idée et l'image ne laisse présager que ce bâtiment est en fait un intrus, ni les proportions ni les détails architectoniques ni les revêtements ou textures, ni les couleurs. Même les excès de formes et de styles paraissent naturels vu que le contexte est plein d'objets authentiques similaires dans leur approche idéelle et imagière. Du caméléonisme en quelque sorte

Dans sa volumétrie générale le bâtiment en question remplit le gabarit qui lui est consacré et qui donne sur trois rues dont deux principales : l'avenue Foch et la rue Weygand, la troisième façade donnant partiellement sur la place Samir Kassir. Le volume très présent affiche une linéarité et une orthogonalité telle qu'il aurait pu être trop massif si traité par une couverture ou peau unifiée, si légère soit elle. Est-ce une raison suffisante pour surcharger l'édifice par des formes copiés d'une autre époque ?

Indépendamment de la bonne volonté du promoteur ou de son honnêteté intellectuelle, et même si selon lui c'est le meilleur moyen de préserver le

²²⁷ Photo Joseph Moukarzel, janvier 2013

lieu, il est impensable de recourir à ce genre de stratagèmes trompeurs qui dénaturent l'histoire du quartier et induisent le visiteur en erreur. L'architecte est ici totalement responsable de cette supercherie par son concept de peau ou masque qui rentre plus dans le cadre du kitch que de l'architecture réfléchie qui raconte son temps. Ceci-dit, Il faut aussi prendre en considération la situation du terrain qui fait face à un monument patrimonial qui est la municipalité, et cela a probablement joué un rôle primordial dans l'approche idéale et imagière. Dans ce cadre-là, les citoyens auraient peut-être critiqué un bâtiment à l'allure et aspect contemporains, et la société Solidere ne pouvait probablement pas assumer un débat de cette envergure, tout comme elle n'a pas réussi à avoir gain de cause dans le cas du city-center où elle a dû garder « l'œuf » suite aux pressions des organismes de défense du patrimoine. Il est fort de constater que le plagiat total ou partiel est souvent un facteur de communication positive en architecture quand le bâtiment s'insère dans un tissu ancien.

d- De Las-Vegas à la Chine un plagiat institutionnel

Ces cas particuliers d'insertion de copies dans des cadres urbains ne sont bien évidemment pas les exemples les plus significatifs - ou référentiels - de la communication par transmission d'images et de symboles. Le plagiat peut être un phénomène généralisé à plus grande échelle, pour des raisons de communication de signes et d'images allant plus dans le sens du promotionnel ou « marketing du sensationnel ». Nous pensons bien évidemment au phénomène Las-Vegas et les copies de monuments internationaux pour des effets ludiques qui se rapportent plus à la communication style Disneyland ou Hollywood que de l'iconicité patente. L'architecture-plagiat dans ce cas ne se veut pas trompeuse mais plutôt un support d'images symboliques porteuses d'illusions agréables. C'est d'une architecture pourvoyeuse de rêve qu'il s'agit. Tout comme dans Disneyland, le Paris de Las-Vegas est une immersion en même temps matérielle puisque

ces monuments sont bien là, et virtuelle puisqu'ils ne sont pas vrais dans l'espace parisien. C'est une architecture appât et appel qui répond au besoin de sensations fortes et irréelles qui accompagnent les jeux de hasard. Une sorte de représentation théâtrale en quelque sorte.

Mais l'architecture-plagiat peut dans certains cas émaner d'un phénomène socioculturel qui se traduit en fierté et symbole de puissance. C'est le cas par exemple de la Chine qui copie systématiquement des architectures comme la tour Eiffel et la Maison-Blanche, voire des lieux comme un canal vénitien la gare d'Amsterdam et le jardin de Versailles, ou même des objets antiques ou des statues de personnages connus comme Winston Churchill ou autre. Ils y voient un facteur de communication d'une réussite voire même un signe de « *progrès technologique et de réalisation culturelle* »²²⁸. Pour eux ce n'est pas indécent de copier une œuvre mais une gageure, et une façon indirecte de montrer son appréciation de l'œuvre dans ce qu'elle est et ce qu'elle représente, et en même temps un moyen de montrer sa supériorité. Tout aussi bien une réalisation à l'échelle individuelle et nationale.

Comme le dit Bianca Bosker :

*Cela ne veut pas dire que les objets originaux ne sont pas appréciés, mais que vous pouvez copier quelque chose et qu'il peut conserver - comme nous le pensons en Occident – le caractère et l'essence de l'original. De même, copier quelque chose peut effectivement montrer la maîtrise de quelque chose, à la fois propre et au figuré. Je parle de la vision impériale où les dirigeants reproduisaient les images et objets des royaumes et peuples conquis pour montrer leur supériorité. [...] Ce sont des symboles de statut social à un niveau individuel, mais aussi des monuments de la réalisation de la Chine au niveau de l'Etat Être capable de recréer la meilleure architecture, parmi les architectures les plus emblématiques de l'ouest.*²²⁹

²²⁸ Eight Questions: Bianca Bosker on China's 'Original Copies' in Architecture, <http://blogs.wsj.com/chinarealtime/2013/01/15/eight-questions-bianca-bosker-on-chinas-original-copies-in-architecture/>

²²⁹ Eight Questions: Bianca Bosker on China's 'Original Copies' in Architecture, <http://blogs.wsj.com/chinarealtime/2013/01/15/eight-questions-bianca-bosker-on-chinas-original-copies-in-architecture/>

Etre présent là, c'est avoir été choisi parmi des millions d'œuvres existantes à travers le monde. Faut-il voir dans ce plagiat une reconnaissance de supériorité dans l'iconicité architecturale partant du principe que ne sont copiés que les meilleurs? Sachant que le plagiat ou la copie d'original se fait au sein même de leur pays, d'une ville à l'autre. A titre d'exemple nous citerons le scandale de la copie du projet Soho de Zaha Hadid à Beijing qui a été construit presque à l'identique à Chongqing sous le nom de « Meiquan 22nd century ». Il est intéressant de noter que la copie a un atout majeur car elle a été inaugurée un an avant l'original. Le débat fait rage autour de ce que les gens de Hadid appellent du piratage architectural qui risque de ne pas se limiter au copiage du Soho :

*Satoshi Ohashi, le directeur de projets chez Zaha Hadid Architects a dit dans une interview à un site web allemand : « je suis sûr que quelque architecte est en train de travailler sur une autre version de l'opéra de Guangzhou ». Opéra conçu par Zaha Hadid et inauguré en février 2011.*²³⁰

Et les « pirates » présumés, qui ne se sentent aucunement concernés par les accusations, sont fiers de dire que leur projet dépasse l'original :

*Chongqing Meiquan, le promoteur de "Meiquan 22nd Century" réfute les accusations de copiage et a écrit sur son blog : « je n'ai jamais eu l'intention de copier, juste de dépasser ».*²³¹

Ceci montre à quel point les chinois sont fiers de dépasser par leurs copies l'œuvre originale. Même si cette œuvre est réalisée chez eux. Il est important de souligner à ce niveau que dans leur loi, la protection de la propriété intellectuelle relative à l'architecture est apparemment inexistante :

*Dans un rapport sur l'aspect légal de l'affaire (Soho) la revue China Intellectual Property a écrit : « jusqu'à présent, il n'y a pas de loi spécifique en Chine concernant la propriété intellectuelle relative à l'architecture »*²³²

²³⁰ <http://www.dezeen.com/2013/01/02/zaha-hadid-building-pirated-in-china/>

²³¹ Ibid.

²³² Ibid.

Il est temps de réguler le plagiat en Architecture dans un monde où la communication a atteint des proportions telles que l'image virtuelle du projet est diffusée des années avant son achèvement, et cela expose son concepteur à toute sorte de piratage partiel et total. Mais comment prouver qu'il y a plagiat quand il ne s'agit pas exactement du même projet mais d'une idée presque identique et des images similaires. Le rapport de similitude pourrait être considéré comme une inspiration ou des idées qui sont dans l'air ? Sachant qu'il ne s'agit pas là de copier un logo, ou une œuvre picturale, ou une montre, ou un sac, mais d'une construction gigantesque aux formes assez particulières, et qui est considérée par ses maîtres d'œuvre et d'ouvrage comme une œuvre iconique.

Les phénomènes de la copie d'ancien mémoriel, ou ceux de Las-Vegas et de la Chine, malgré la similitude des procédés de plagiat appliqués, sont en fait différents dans leur présence et leur communication. Pour l'un c'est l'appel commercial qui prévaut, pour l'autre la copie est juste une attraction touristique, quant au troisième il considère le rapport d'idées et images comme une manifestation urbaine et communautaire, voire même un art en lui-même.

Une même façon de le faire, trois différentes façons de le vivre, le plagiat en architecture est en définitive un moyen de communiquer des signes d'une autre époque où même empruntés à des architectures contemporaines. Signes nécessairement polysémiques, et souvent trompeurs, mais apparemment efficaces vu la prolifération du plagiat à travers le monde.

VIII. Les peaux temporaires simulatrices ou informatives qui communiquent une image propre. Il s'agit dans ce cas de l'architecture qui parle d'elle-même.

La double peau d'un bâtiment peut conceptuelle et d'ordre esthétique, communicative d'une idée ou d'une image, ou même le reflet d'une fonction ou d'une identité. Mais elle peut être là aussi temporairement pour raconter ce que sera le bâtiment une fois achevé. Elle permet donc à l'architecture de communiquer sur elle-même utilisant son propre support.



233

En effet, comme nous pouvons le constater sur la photo certains bâtiments se dotent d'une façade virtuelle ponctuelle qui informe les visiteurs de ce que va être le bâtiment une fois achevé. C'est une simulation (réaliste à s'y tromper à première vue) grandeur nature d'une image représentant une prochaine présence imagière dans un lieu, vu que le bâtiment est déjà construit et sa présence en tant que volume bien établie.

En plus de la protection publique, ces façades fictives ont une double fonction : la première est d'ordre publicitaire ou marketing du projet à venir, en affichant l'image les maîtres d'œuvre et d'ouvrage font la promotion du projet et poussent à la curiosité et à l'achat selon le principe du marché de consommation. La seconde valeur ajoutée de cette peau provisoire, est qu'elle sécurise la rue des accidents dus au chantier tout en offrant une image de marque et de propreté au bâtiment et au quartier ce qui a pour avantage de valoriser l'objet et le lieu en même temps. (Dans le cas du bâtiment ci-haut il s'agit du quartier très central de la rue Weygand face aux souks, donc une rue très commerçante et administrative).

Ceci dit, dans ce cas bien précis, la première impression de l'observateur quand il aborde le bâtiment par l'angle comme dans la photo,

²³³ Photo Joseph Moukarzel, novembre 2012

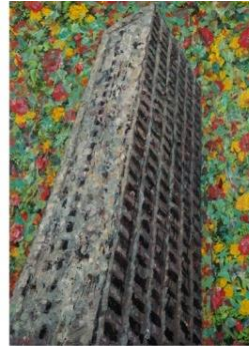
est celle d'un visage à la peau écorchée. Pour atteindre le but escompté, il aurait fallu habiller toutes les façades (ou du moins celles visibles à partir de la rue) de peaux simulatrice au lieu de se limiter à une seule. Et c'est la toute la différence entre l'image plate de la publicité classique, et la tridimensionnalité de l'architecture qui empêche la lecture d'une façade séparément des autres car elle n'est pas « isolable », sauf dans le cas où une façade est encastrée entre deux projets mitoyens. Cette façade communicative est véritablement temporaire car elle n'est là que le temps de construire le projet ; Elle raconte le projet jusqu'à ce que l'original ou le matériel vienne remplacer la copie ou le virtuel.

Dans d'autres cas de communication de l'architecture sur elle-même, la peau temporaire dont se dote le projet a un objectif plus diversifié et un champ d'action plus large qui en fait un modèle de communication à l'échelle nationale. C'est le cas de la tour Mur dont on a parlé précédemment. Comme c'est l'un des premiers projets concrets de Solidere, la société qui était encore au stade de la remise en état de l'infrastructure du Centre-ville, a tenu à afficher la nouvelle image de la tour el Murr -grandeur nature - sur toute la hauteur de l'édifice par une reproduction sur toile tendue de près de 90 m de haut. Cette communication à une échelle impressionnante avait, après mise en situation, un double objectif :

1. le premier est la volonté de changer l'image de cette tour auprès de la population, par une opération séduction ou marketing. De nombreuses œuvres artistiques ont d'ailleurs été inspirées de cette architecture (qui s'est transformée dans la mémoire collective en monument de guerre morbide) dans le but de remplacer l'image de mort en image de vie. Comme dans l'image ci-après par exemple qui s'est faite dans le cadre d'évènements artistiques autour de la ville.



234



2. Le second but de Solidere est de renforcer la notoriété de la société en montrant son « savoir-faire » et son « pouvoir-faire ». Sachant que Solidere, à l'époque, n'avait pas encore commencé à « produire » des images sur le nouveau centre de la ville -hormis une maquette schématique qu'ils exhibaient partout, et qui ne communiquait rien de plus que des gabarits grossièrement traités sous forme de boîtes sur une trame de rues et quelques bâtiments ou quartiers restaurés-. Il était donc impératif de montrer du réel contemporain, et la tour bien présente offrait un support de communication de choix à l'échelle nationale, voire même régionale puisque la tour se situe à la frontière du centre-ville et près de l'hôtel le plus apprécié des touristes et plus précisément des arabes du golfe « le Phénicia » ainsi que le Beyrouth Waterfront réalisé par l'architecte star Steven Hall.

Cette « preuve grandeur nature » - affichée sur le bâtiment (qui était) le plus haut de la ville et l'un des symboles de la capitale²³⁵ - constitue donc une promotion d'image de marque de Solidere, et un avant-propos de ce que va être le « nouveau Beyrouth » une fois la reconstruction de la ville achevée.

²³⁴ http://2.bp.blogspot.com/-cj4Ua8Ac_Q8/Tiq_Ij8zfLI/AAAAAAAAAAD0/sCzLk_iSGvM/s1600/eeeBurj+al+Murr.jpg

²³⁵ <http://leclairon.blog.lemonde.fr/files/2010/01/tour-murr.1264784671.jpg> Sur le chemin du retour, nous longeons la tour Murr. Ce gratte-ciel de 35 étages ponctue depuis 40 ans le paysage de Beyrouth sud-Ouest, avec sa série interminables de fenêtres vides, ses façades criblées d'impacts de balle . Sa construction fut interrompue par la guerre civile. Dès lors elle fit office de repaire pour tous les snippers de tous poils et de toutes milices. Après la guerre la perspective d'une réhabilitation présente des difficultés du côté patrimonial : pas d'accord des propriétaires (la famille Murr a fourni plusieurs ministres au Liban). Et puis sur le plan technique, les architectes ont émis quelques doutes sur la solidité du gros œuvre. Bref les projets de rénovation sont encore dans les cartons. Finalement la tour Murr devient un symbole ici à Beyrouth.

Cette « simulation » permet par sa communication à la fois de ramener la présence (inscription) de la tour dans la ville mais permet aussi de renforcer la présence (contestée) de la société immobilière auprès d'une partie de la population beyrouthine qui l'accuse d'usurpation de biens et d'abus de pouvoir sur fond de politique locale ambiguë.

Mais cet affichage d'images virtuelles sur un support matériel dont l'objectif est de faire la promotion de l'objet architectural, reste assez rudimentaire dans sa bidimensionnalité comme nous l'avons dit précédemment, alors que dans d'autres cas les publicistes ont su profiter de la tridimensionnalité de l'architecture pour une communication plus riche et surtout plus impressionnante :



236

Comme nous pouvons le voir sur cette photo, l'architecture peut se transformer partiellement ou totalement en support de communication pour des buts commerciaux ou politique ou même de promotion immobilière.

Sujet que nous avons développés précédemment dans le chapitre sur la communication par l'architecture.

²³⁶ Photo Joseph Moukarzel, novembre 2012

2.3. Juxtaposition des idées et des images : un facteur de construction et d'évolution des villes.

Nous continuons à aborder plus spécifiquement la ville de Beyrouth qui sera encore plus étudiée ensuite. Bien sûr, comme habitant de cette ville l'auteur de la thèse témoin, regardant, cette ville est privilégiée comme connue explorée sous le double regard de la communication et de l'architecture. Mais elle est aussi un champ d'étude important puisque détruite, reconstruite, face à l'histoire, la mémoire, retravaillée par la globalisation, elle nous apparaît comme un lieu propice pour notre réflexion.

Beyrouth, malgré la destruction de son centre historique, a gardé de nombreux vestiges importants qui témoignent d'une richesse patrimoniale et historique immense. Des ruines phéniciennes et romaines du centre-ville qui racontent l'histoire de la méditerranée antique, aux bâtiments haussmanniens de la place de l'Etoile et la rue Weygand qui prônent un modernisme privilégiant l'ouverture vers les villes de la méditerranée occidentale, en passant par les vestiges mamelouks et ottomans qui l'ancrent au cœur de l'orient, l'architecture de Beyrouth exprime réellement, dans une juxtaposition de styles et d'époques, un désir de communication voire même une communion entre les deux civilisations ou cultures orientale et occidentale.

La présence de l'œuvre architecturale en tant qu'objet dans l'espace et le temps est donc fonction de la communication qu'elle établit et de l'impression qu'elle produit sur l'homme, mais aussi de l'impact qu'elle provoque sur l'environnement naturel et construit. Nous avons abordé jusqu'à les théories en rapport avec la superposition, l'importation, l'association, le pastiche et la communication d'idées et d'images entre l'ancien bâti et le nouveau, que nous retrouvons dans les différents projets à travers le monde et plus précisément au Liban. Mais il est fort de constater que la ville se construit essentiellement par juxtaposition de tous ces procédés à la fois, ce qui lui permet de se développer et d'évoluer avec le temps, sans quoi elle s'ankyloserait et dépérirait faute de pouvoir suivre l'évolution de la société

locale et celle globalisée. En effet, dans un monde qui s'ouvre et se perméabilise de plus en plus par une communication en temps réel, il est devenu impossible de s'isoler et d'ignorer ce qui se passe à travers la planète.

Toutes les villes du monde ont vécu une superposition par strates horizontales et même verticales à travers les siècles, voire même les millénaires d'histoires qui les constituent. Mais il y a aussi la part de juxtapositions horizontales, par interventions successives, qui a accompagné le développement des villes. Cette juxtaposition a suivi les mutations sociopolitiques et socioculturelles des peuples et des civilisations, mais aussi le besoin grandissant en lieux de vie et de travail. Ce phénomène de transformation par juxtaposition s'est fait parfois dans l'urgence comme dans le cas de l'exode rural à la fin du XIXe siècle, ou suite à des guerres comme pour Berlin Sarajevo et Beyrouth (dans ces cas, la superposition et la juxtaposition sont simultanées). Mais cette mutation des villes et des sociétés a aussi été induite par des phénomènes de mode, comme l'abandon par les citoyens de certains quartiers de la ville parce qu'ils étaient « trop vieux » ou « trop sombres » ou « trop denses » au profit de zones préurbaines aux avantages multiples en surface, dégagement, et rapport avec la nature. Là aussi, comme pour l'exode rural, le phénomène a envahi la plupart des villes du monde qui ont mal vécu cette « décentralisation » ou fuite de la concentration, car elle a abouti au pourrissement de nombreux quartiers des villes. Bien sûr le phénomène s'est inversé plus tard pour des raisons de mode mais aussi de praticabilité de vie et des besoins professionnels, tout comme les utilités ludiques et activités culturelles qui sont restées concentrées dans les villes de peur de s'éparpiller. Il semble que cela s'inverse à nouveau actuellement à cause de la crise économique... Mais le va-et-vient continue, et à chaque fois de nouvelles architectures viennent métamorphoser les rues et quartiers par une écriture différente et une communication d'idées inédites ou des images innovantes, sortant la ville de sa torpeur, et lui permettant de se remettre sur le marché de l'« ici & maintenant ». C'est en quelque sorte la « fête » qui reprend.

Dans cette mouvance, beaucoup de centres villes des grandes capitales du monde qui se sont vidés précipitamment, ont été ré-envahis dans une affluence de clients aisés à la recherche d'«immersion urbaine ». Par ce fait, les espaces appauvris et dégradés par l'abandon ont été transformés à nouveau en espaces de vie répondant aux besoins des sociétés modernisées ; et ce, par superposition et juxtaposition d'architectures adéquates, dans le sens de la communication d'une image moderne mais aussi de l'insertion de fonctions nouvelles. Beyrouth n'a pas failli à ce phénomène, et son centre-ville s'est vidé de ses habitants autochtones au début du XXe siècle, et ceux-ci ont été remplacés par les gens venus des zones rurales. C'est ainsi que des quartiers nouveaux assez riches ont poussé tout autour de la zone centrale comme Achrafié, Ras-el-Nabeh, Ras-Beyrouth, etc. Après la guerre qui a détruit des quartiers entiers de la ville, la reconstruction du centre-ville s'est faite suivant le principe de la réhabilitation de certains quartiers et rues, alors que d'autres ont été transformés par l'insertion de bâtiments contemporains ou qui pastichent l'ancien dans le tissu urbain, par juxtaposition aux bâtiments existants; sans oublier le passage obligé des transformations d'objets architecturaux existants par une importation d'images et d'association d'idées répondant à différents critères que nous énumérerons au sein de ce chapitre. Nous prendrons aussi comme exemple type la prestigieuse rue Weygand qui traverse le centre-ville dans le sens Nord-Sud à partir de la place des martyrs jusqu'à la zone des grands hôtels en passant par Bab-Idriss (porte Idris). L'importance de cette rue réside surtout dans le fait qu'elle est bordée de bâtiments référentiels comme la municipalité de la ville, les souks de Beyrouth, des mosquées mémorielles. Par ce fait elle a toujours été une artère principale de la ville de laquelle découlaient de nombreuses rues importantes comme l'avenue Foch, la rue Allenby, ou la rue des banques.



Ci-contre une vue aérienne de la rue Weygand ou l'on peut voir son rapport avec la place des martyrs, la municipalité, la place de l'Etoile, les souks, la zone des hôtels et le front de mer. Cette rue a connu toutes sortes de juxtaposition des vestiges phéniciens (découverts

récemment) aux romains en passant par les croisés les ottomans et le haussmannien, l'histoire de Beyrouth se lit dans ce parcours urbain particulièrement riche. En plus des strates historiques citées, nous commençons à voir s'installer sur ce parcours des œuvres architecturales contemporaines aux signatures prestigieuses, comme celle de Raphael Moneo, Hertzog & Demeuron, Norman Foster, Renzo Piano, Zaha Hadid, et d'autres signatures architecturales célèbres.

En cheminant dans cette rue à partir de la place des martyrs nous commençons par apercevoir une intervention par superposition de bâtiments : l'immeuble An-Nahar remplace l'ancien hôtel régent, et l'hôtel « le Grey » remplace les deux bâtiments qui occupaient le coin d'en face et qui étaient : un bâtiment de magasins (souks) et une ancienne maison traditionnelle libanaise. Nous pouvons voir ces bâtiments sur la photo ci-après.



Situation des bâtiments en amont de la rue

Hotel regent sur la droite et souks à gauche

L'hôtel « le Grey » à gauche et l'immeuble de l'An-Nahar à droite

Nous pouvons constater la différence de récits entre les anciens édifices et ceux qui les ont remplacés. Même les deux bâtiments contemporains construits presque simultanément, sont différents dans leur approche idéale et imagière et dialoguent différemment avec leur environnement :

1. l'immeuble du journal An-Nahar (à droite) est conçu sur le principe du vide et du plein sous forme de deux portiques aux textures et reliefs inversés, et joue essentiellement sur la blancheur du plein (qui tranche avec la couleur dominante des bâtiments du centre-ville, dans le but éventuellement de refléter la blancheur du papier) mais aussi le facteur de transparence qui se manifeste par les murs de verre (selon le même précepte conceptuel de communication et lisibilité adapté par Renzo Piano pour le bâtiment du New-York-Times) des parties vitrées des façades qui communiquent avec l'extérieur.
2. Contrairement au Nahar, le Grey est conçu comme une façade pleine ajourée par les ouvertures répétitives de forme rectangulaire qui s'identifie par sa forme et sa couleur ocre avec les façades de style haussmannien qui l'entoure.

Le point commun de ces deux architectures reste les lignes de rappel dans le gabarit des deux bâtiments ainsi que le rythme des ouvertures. Il est important de souligner que ces éléments communs rentrent dans le cadre des anciennes réglementations imposées par Solidere (avant que celle-ci n'ouvre la voie à toutes les approches idéelles par le biais des architectes de renommée internationale qui sont sollicités pour les nouveaux projets).



L'hôtel « le Grey » qui s'est construit récemment s'est aligné à la façade de son voisin restauré à l'identique, l'immeuble UFA qui a survécu aux bulldozers de Solidaire. En plus des lignes directrices, le Gray a emprunté les couleurs de son voisin (l'ocre jaune de la pierre qu'on retrouve couramment à Beyrouth) dans une sorte d'identification par

l'aspect et le rang. Par cette communication qui prône un rapprochement d'image entre le passé et le présent, le Grey s'assure une présence prestigieuse certaine, tant par son emplacement privilégié que par l'effet d'authenticité induit par ce rapport idéal et imagier. En respectant la présence de son voisin qu'il n'a pas cherché à supplanter mais à continuer l'histoire du lieu, le Grey s'est accordé une notoriété certaine issue d'un rapprochement de valeurs par juxtaposition d'idées et d'images.

L'architecture nouvelle peut donc s'inscrire totalement dans les temps présents tout en respectant les spécificités architecturales du lieu, assurant une double communication et une présence par l'aspect et le rang : l'aspect de la contemporanéité, et le rang de l'authenticité par la continuité de l'image et de l'histoire, et cela sans devoir verser dans le caméléonisme ou la copie d'ancien.

L'immeuble qui se juxtapose à celui de l'AnNahar est de type ottoman et était occupé successivement par le ministère de l'intérieur puis comme extension de la municipalité de Beyrouth. Cette architecture dans sa forme et ses détails architectoniques est d'un intérêt particulier vue la surcharge indicielle des détails architectoniques tels que les tourelles qui couronnent le bâtiment, les différents types d'ouvertures ainsi que les piliers et balcons. Ceci en plus des éléments décoratifs tel que l'encorbellement des arcades et bas-reliefs.



Situation géographique



Avant la guerre



Etat actuel

Partiellement détruit pendant la guerre cet immeuble a été reconstruit à l'identique par Solidere sans laisser aucune trace des séquelles de la guerre qui l'on gravement amoché. Vu du point de vue analogique la contradiction

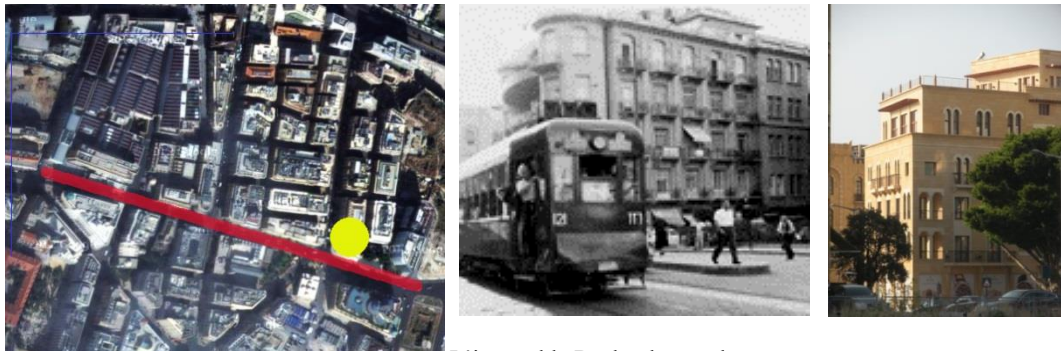
entre son procédé de réhabilitation et celui appliqué dans le bâtiment de la maison Hermès est assez flagrante en ce sens que l'un occulte une phase de son histoire alors que l'autre s'en enrichit. Nous nous trouvons donc face à une architecture qui raconte l'époque de sa construction comme si elle était suspendue dans l'espace et le temps, sans aucune rupture.

La restauration du bâtiment n'est pas déloyale vu qu'elle communique une vraie régénération d'un ouvrage authentique, ou du moins l'image d'une architecture authentiquement restaurée, car reconstruite à l'identique. Mais nous déplorons l'absence totale des traces du passage de la guerre dans ce lieu. N'aurait-il pas été plus franc et loyal de laisser un signe de l'impact de cette guerre sur le bâtiment, au lieu d'opter pour l'amnésie totale ? L'architecture n'est-elle pas sensée aussi raconter l'histoire d'un vécu ? Raconter la guerre est évidemment une option qui ne plaisait pas au maître d'ouvrage qui a préféré la communication basée sur la valeur mémorielle du bâtiment. Cet immeuble restauré communique donc des signes d'un vécu qui a été suspendu en 1975 pour reprendre aujourd'hui. Le « ici et maintenant » est donc en rapport unilatéral avec le lieu recroquevillé dans son passé. Reste à savoir si le bâtiment qui a survécu à la guerre s'adaptera au présent dans ses exigences de spatialité et de fonctionnalité. Ce que nous ne saurons pas de sitôt puisque c'est un bâtiment administratif et que l'administration s'y accordera tant bien que mal.

Un seul élément a changé qui inscrit le bâtiment dans le temps présent, c'est un auvent qui a été rajouté sur la façade frontale pour permettre l'aménagement d'un café trottoir. Là aussi, le rajout pêche par sa volonté de s'effacer dans une transparence qui annule jusque sa présence au profit du bâtiment autochtone. Comme si le vrai « maintenant » ne devait en aucun cas être présent à travers des détails architectoniques pour éviter de perdre le leurre d'un « ici » qui reste ancré dans un « maintenant » qui n'est plus.

Dans la continuité de la rue et toujours face au « Grey », l'immeuble Daoud raconte toute une autre façon de traiter l'architecture. Cet exemple que

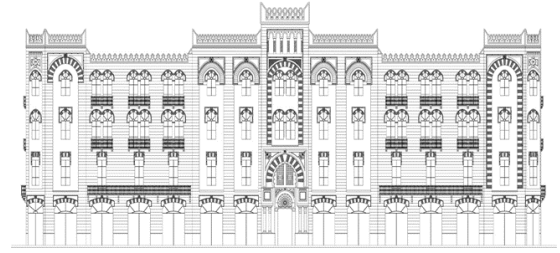
nous avons déjà abordé précédemment dans le cadre de l'architecture qui importe l'image du passé dans un pastiche trompeur, n'est même pas une superposition par reconstruction à l'identique d'un bâtiment, vu que le bâtiment d'origine date de l'époque du mandat français et ne s'identifie aucunement à la phase ottomane ou libanaise traditionnelle mais va au contraire chercher sa conception idéale et imagière dans le style des constructions des années trente à Beyrouth.



L'immeuble Daaboul avant la guerre Le nouveau projet

Nous pouvons clairement voir sur les photos ci-haut l'inexistence de rapport idéal et imagier entre le nouveau bâtiment qui se superpose à l'ancien détruit durant la guerre. Dans cette superposition qui fait un bond en arrière, rien n'a survécu, même les volumes arrondis du bâtiment initial sont traités de façon linéaire dans la nouvelle version. Il s'agit d'un retour idéal et imagier à une période plus ancienne que le bâtiment des années trente qui a été détruit. La question qui se pose est : quel besoin de retourner aussi loin ? Comme nous l'avons souligné précédemment, le but de cette intervention que nous pouvons qualifier de contrefaçon pourrait être purement commercial car elle dote l'objet d'une fausse présence basée sur une mémoire usurpée.

La municipalité de Beyrouth, dans sa monumentalité et le raffinement de ses ornements, vient marquer le parcours par une présence qui reste impressionnante.



Datant de l'époque ottomane, cet édifice qui a été fortement endommagé pendant la guerre a été restauré à l'identique par Solidere. En plus de sa forme, le bâtiment a repris aussi sa fonction initiale d'immeuble administratif regroupant les bureaux de la municipalité et du « mohafez »²³⁷ de la ville.

Comme nous pouvons le constater sur la photo et le dessin du haut, les éléments architectoniques constituant de la façade principale du bâtiment sont assez représentatifs de l'époque post-ottomane et ancrent totalement le bâtiment dans cette période à laquelle il appartient. L'espace intérieur du bâtiment répond aussi à la forme, l'entrée monumentale centrale conduit à un vide central autour duquel se développe la circulation avec des galeries périphériques aux étages. Sa présence est donc représentative d'un temps dans sa forme et son fonctionnement.

Nous ne pouvons pas parler dans ce cas précis de superposition, ni d'importation d'image, c'est d'une renaissance qu'il s'agit sans rajout ni suppression. Seules les traces de la guerre ont été effacées pour redonner à l'édifice son éclat d'antan. Et comme pour la partie restaurée du centre-ville l'aspect trop « propre » de la restauration choque le passant. La patine du temps n'étant plus, nous avons l'impression gênante d'être face à un bâtiment nouveau qui parodie l'ancien. Dans notre approche comparative sur base du parcours, ce bâtiment est un élément important qui marque la rue et l'environnement par une présence si forte qu'il efface tout objet qui s'y juxtaposerait ou s'implanterait dans son environnement direct.

Il est important de constater que l'espace intérieur qui a été restauré sans toucher à son esprit initial, répond aux besoins de la fonction administrative

²³⁷ Sorte d'administrateur d'une région administrative (Mohafaza), Beyrouth est une Mouhafaza.

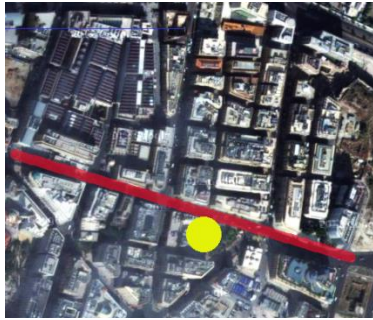
du bâtiment, mais sans aucun rapport avec sa conception originale. Les ascenseurs étant la principale voie de circulation verticale utilisée, le vide central autour duquel se développent les escaliers n'est plus l'élément principal de la spatialité verticale.

En face de la municipalité, et dans la lignée du Grey, la mosquée « Amir Assaf » a retrouvé sa fraîcheur d'antan par une réhabilitation à l'identique après avoir été fortement endommagée par les obus et les affrontements armés (comme nous pouvons le voir sur la photo ci-après dans la case de centrale).



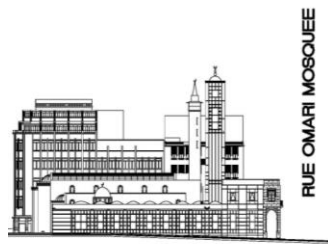
Nous pouvons constater dans la case de droite la juxtaposition de deux styles et deux époques - voire trois si l'on considère que le Grey est contemporain et portes les signes de l'architecture Haussmannienne - ainsi que l'inégalité des proportions entre les deux bâtiments. Nous voyons aussi sur la photo de droite le kiosque d'accès au parking en sous-sol. Cette combinaison par juxtaposition de styles et d'époques communique l'histoire de cette ville dans sa richesse et son pluriculturalisme.

Juste après la mosquée « Amir Assaf » et dans sa lignée, nous remarquons la présence d'un autre bâtiment religieux marquant, la mosquée « Al-Amine » qui raconte l'histoire des deux religions chrétiennes et musulmanes, par une superposition ou transposition de fonctions : l'église croisée s'est transformée en mosquée après le départ forcé de ses anciens occupants.



Dans les photos ci-haut nous remarquons que le bâtiment blanc de six étages qui surplombait la mosquée a été remplacé par un parvis entouré d'un mur ajouré par des plaques reflétant l'esprit des moucharabiehs auquel se juxtapose un bâtiment relais qui est une extension de la mosquée (analysé plus loin). Vu de cet angle, l'esprit du lieu a été complètement métamorphosé : d'un tissu dense il passe à une ambiance plus calme et feutrée. L'espace vert qui s'incruste dans le circuit le valorise dans une juxtaposition qui attire l'attention par le vide urbain qu'elle crée et qui met en relief les deux mosquées, l'extension moderne de la mosquée Al-amine qui donne sur le parvis, ainsi que le bâtiment de la municipalité en face. C'est une multitude de récits qui se combinent dans un seul bâtiment qui a connu plusieurs vies.

En face de la mosquée, l'immeuble qui se juxtapose à la municipalité rentre aussi comme le bâtiment municipal et la mosquée dans le cadre de la restauration à l'identique. Face à cet immeuble on retrouve le mur en moucharabieh de la mosquée Al Omari. Qui fait le coin de rue entre Weygan et la rue Al-Omari. Ce mur d'enceinte qui longe la rue est une image d'un orient moderne qui s'inscrit dans une juxtaposition d'images de formes et d'espaces qui jusque-là étaient plutôt contemporaines mameloukes et ottomanes. Cette façade se distingue par ses couleurs (jaunes pour la pierre et blanche pour le moucharabieh) et par la modernité de son allure qui reste quand même dans le cadre du classique.



238 vue coté Weygand



239

Comme nous pouvons le constater sur les images ci-haut, le mur moderne vient s'adosser à l'ancien passage vouté qui longeait la mosquée. La différence de caractère est évidente malgré la similitude des matériaux et des couleurs. Les concepteurs du nouveau bâtiment ont d'ailleurs tenu à laisser un joint creux entre l'ancien tissu aux formes traditionnelles et le nouveau qui affiche une modernité dans son esprit général et les détails architectoniques tel que le design du moucharabieh qui est synthétisé.



240

Il est intéressant de constater dans ce projet que la dualité visible dans les rapports des volumes, reflète le contraste dans les styles entre la mosquée -qui date de l'époque ottomane est à la base une église croisée qui a été transformée comme de nombreux bâtiments chrétiens- et l'espace extérieur délimité par le mur d'enceinte qui reflète une autre époque. Il est fort de constater que cette dualité est fortement accentuée de point de vue volumétrique par un rajout de minaret au dessus du volume séparant l'ancienne construction et la nouvelle. Ce qui nous donne une mosquée à double minaret qui racontent chacun l'époque de sa construction.

Cette juxtaposition est en même temps une transformation par rajout un rajout d'espaces et de fonctions, comme par exemple la création d'une salle de prière pour les femmes qui permet d'éviter de jongler avec l'espace et le temps de prière entre les hommes et les femmes (qui ne peuvent pas être, chez les musulmans en même temps dans la même salle).

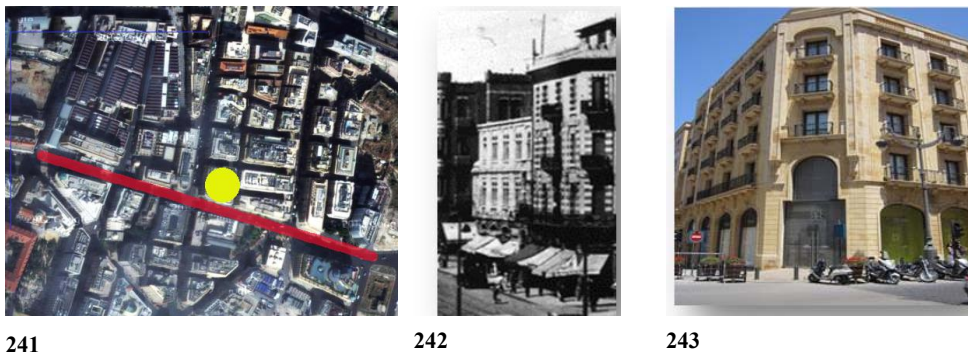
²³⁸ Photo Joseph Moukarzel, janvier 2012

²³⁹ Ibid.

²⁴⁰ WWW.googleEarth mai 2013



Comme nous pouvons le constater sur les photos, ce bâtiment d'angle a gardé son image originelle, seul le dernier étage qui semble avoir été partiellement rajouté dans la deuxième moitié du XXe siècle (les indices iconiques le montrent dans le style d'ouvertures, les faitages et les corniches doublées) a été complété dans le même esprit avec lequel le rajout avait été conçu. L'espace intérieur et la fonction du bâtiment sont restés les mêmes (bureautique) dans une continuation qui ancre totalement l'objet dans le passé. C'est une juxtaposition qui rentre dans la continuité d'une présence déjà existante.



241

242

243

L'immeuble qui fait face à cette mosquée et se juxtapose à celui restauré accolé à la municipalité rentre dans le cadre du pastiche en ce sens qu'il est récent et prend l'aspect d'un immeuble haussmannien, avec une entrée en arc hybride qui ne répond pas à un style précis. Situé sur l'angle des

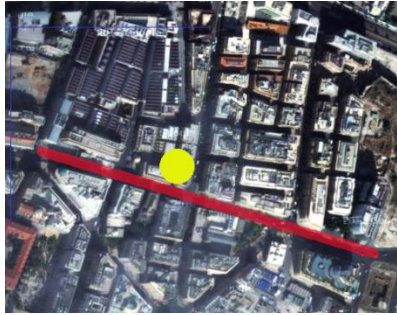
²⁴¹ Photo Google earth

²⁴² Photo Joseph Moukarzel, janvier 2013

²⁴³ Ibid.

rues Weygan-Allenby, il affiche une fausse image d'ancienneté. L'idée génératrice du projet va aussi dans le sens de l'intégration dans un environnement à majorité construit selon le style haussmannien. Cet immeuble se superpose à une bâtisse de deux étages construite selon le style Ottoman similaire à l'ancien commissariat de police, qui a été détruit par la guerre. La superposition de ce bâtiment ne s'est donc même pas fait selon le style de celui qu'il remplace, et sa présence par juxtaposition de styles est un leurre vu qu'il ne reflète pas la réalité de son temps.

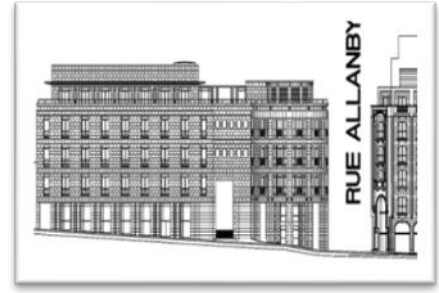
L'immeuble qui fait face à ce dernier est aussi un cas de superposition mais par une architecture qui va plus dans l'esprit du contemporain et reflète l'époque de sa construction (récente) tout en reprenant les indices imagiers qui rappellent le lieu. Dans ces aspect de rappel architectoniques, il s'agit bien sûr en premier lieu du revêtement des façades qui par leur couleurs ocre-sable et leur matériaux (pierre sablée) ancrent le sujet dans Beyrouth, alors que le bâtiment initial était une sorte de château kitch sans identité ni style particulier. Il y a aussi le rythme des ouvertures qui, comme pour le « Grey », s'intègrent dans une façade plane revêtue de pierre. L'angle de ce bâtiment est un élément assez intéressant dans son rapport avec les deux rues et les deux volumes latéraux. Il se développe sous forme de volume circulaire rappelant la tour ou la rotonde qui se pratiquait couramment dans l'architecture haussmannienne (mais elle se limitait généralement au point culminant des immeubles).



244



245



246

Il est évident que l'idée préconisée par l'architecte est de marquer le lieu par une présence volumétrique qui étonne tout en restant dans le cadre de l'architecturalement correct. Dans les détails, nous pouvons voir sur les photos qui suivent comment l'angle arrondi vient créer le joint entre les deux volumes dans lequel l'entrée se profile dans un grand portique qui mène vers l'espace des souks. C'est en fait la première perspective, un clin d'œil qui montre une rue des souks sur la rue Weygan (qui est à sens unique de la place des martyrs vers les souks).

Ce bâtiment de quatre étages se superpose à un rez-de-chaussée dont la vocation commerciale communique avec la rue en s'adaptant à sa pente interposant une galerie entre les boutiques et la chaussée véhiculaire créant une impression de flottement du volume principal. Cette architecture qui est accolée aux souks de Beyrouth communique une image de ce qui va venir, un préambule d'espaces commerciaux. Dans son positionnement urbain, il s'aligne aux façades des deux rues constituant un angle qui encadre le coin Sud-Est des souks de Beyrouth ce qui délimite plus distinctement les entrées principales du Souk, surtout l'accès à travers la place principale donnant sur la rue Weygand (qui est considérée comme étant l'entrée principale des Souks).

²⁴⁴ Photo google earth

²⁴⁵ Projection

²⁴⁶ WWW.google Earth.com, 10 mai 2013



247



248



De sa place intérieure, le bâtiment qui encadre le carré des bijouteries (censé remplacer le « souk de l'or » qui se trouvait place des martyrs et qui fait partie des monuments fortuitement détruit par Solidere), est du même style architectural que la façade donnant sur rue. Et donc en pierre jaune sablée avec des ouvertures ponctuées de deux colonnes (subdivisant le vide en une fenêtre centrale plus large que les deux autres latérales) ; ce qui se veut être un rappel de point de vue idéal et imagier des triptyques dans les maisons traditionnelles libanaises.

En face de cet immeuble d'angle, et dans la continuité de la mosquée Al Omri, un immeuble à l'allure contemporaine vient se juxtaposer à l'angle opposé de la mosquée en introduisant, de façon beaucoup plus contrastée que le mur de la mosquée, une image contrastée avec la galerie de colonnes latérales donnant sur la rue Al-Omari. Le contraste de style dans la volumétrie et les indices identitaires et temporels entre cet immeuble et l'angle de rue est très présent car accentué par :

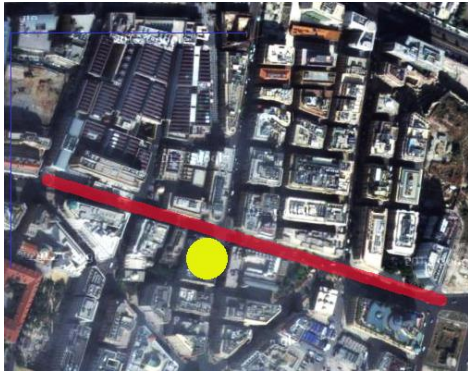
- 1- La modernité de la façade en alu et verre qui tranche avec la pierre ocre.
- 2- Le décrochement de cette façade qui lui donne une présence plus forte par rapport à la linéarité de la rue.

²⁴⁷ Photo Joseph Moukarzel, novembre 2012

²⁴⁸ Ibid.

²⁴⁹ Ibid.

- 3- La différence dans les couleurs et les proportions entre les arcs (anciens à gauche couleur ocre, et nouveaux à droite couleur blanc)
- 4- Le jeu de vide et de plein entre les colonnes de gauche qui sont une galerie ou passage public (vide) et ceux de droite qui sont fermés et à vocation privée et commerciale.



Situation



Vue du côté de la mosquée



²⁵² Vue du côté des souks.

Cet immeuble à vocation commerciale trompe par son insertion et par la simulation des arcs rajoutés à droite et qui sont symétriques par leur niveau supérieur même s'ils se retrouvent plus courts à cause du nivellement de la rue. Dans son approche idéelle, le nouveau bâtiment dans sa dualité, donne plutôt une impression de rajout que celles d'une juxtaposition et ce à cause du relief décroché par nouveau bâtiment par rapport au mur en pierre, contrairement à la mosquée qui préconise l'alignement. Le seul indice unificateur de l'ensemble c'est la corniche en faitage, ainsi que le treillis de l'étage supérieur qui se développe sur les deux volumes à la fois.

La simulation ou le pastiche de la seconde série d'arcades improvisées, n'est pourtant pas faite dans une volonté de fausser la nature ou l'histoire du bâtiment en faussant ses origines car l'architecture s'inscrit totalement dans son temps. De plus les arcades rajoutées à droite se distinguent de celles originelles par le fait qu'elles sont fermées. Il s'agit donc d'une volonté de

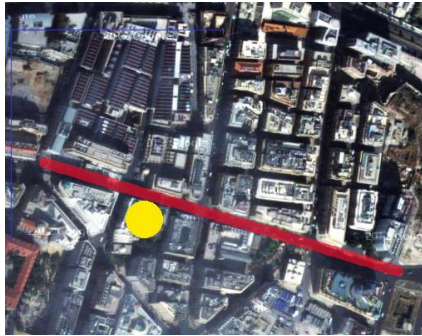
²⁵⁰ Ibid.

²⁵¹ Ibid.

²⁵² Ibid.

choquer via du contemporain qui vient se superposer verticalement à l'ancien, par son idée image et communication.

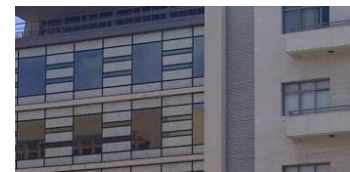
Dans la continuité de ce projet, et toujours face à l'immeuble du coin Weygand-Allenby, deux projets contemporains se juxtaposent avec des formes différentes quoique construits récemment.



253 situation



254 Vue du côté des souks



255 Détail

Ces trois immeubles s'alignent par le surhaussement de leur base (à vocation commerciale) aux autres projets qu'ils côtoient. Le premier à droite est une architecture moderne qui affiche l'image de sa façade à venir en alu et verre sur une peau en toile tendue.

Les deux autres qui sont en fait deux immeubles en un, affichent un style très mitigé entre le post-moderne et les années 60 à Beyrouth. Malgré la fente qui les sépare et dans laquelle s'insère une entrée, la forme et le style de chacune posent des questions d'appartenance au lieu et au temps. L'immeuble de gauche révèle sa vocation commerciale alors que l'immeuble de droite semble être conçu à des fins d'habitation, l'union de ces deux volumes, prête donc au questionnement quant à leur vocation et habitabilité communes.

²⁵³ Photo Joseph Moukarzel, mai 2013

²⁵⁴ Ibid.

²⁵⁵ Détail de façade tiré de la photo précédente.

Les souks de Beyrouth :

L'insertion des souks de Beyrouth au sein de cet ensemble d'architectures qui se juxtaposent, revêt un cadre particulier dans l'étude du positionnement des bâtiments de la rue et la communication idéale et imagière qu'elle provoque par sa présence physique mais aussi morale et mémorielle. Et ceci pour plusieurs raisons :

- 1- L'envergure du projet dépasse toutes les considérations prises en compte dans les projets évoqués, ce qui en fait une sorte de quartier englobant toutes sortes de rapports de présences cumulées.
- 2- La nature de ces souks et l'importance qu'ils ont revêtue dans l'histoire de Beyrouth à travers les âges, ainsi que dans la mémoire collective de la population Libanaise, et plus particulièrement les citoyens de la ville.
- 3- La complexité de lecture et de compréhension iconique et indicielle due à la terminologie « souk » par rapport à la typologie actuelle des espaces ou bâtiments à vocation commerciale. En plus de l'effacement des traces des vestiges qui ont survécu à la guerre, et la difficulté technique de juger aujourd'hui de la possibilité ou non de les restaurer lors de la reconstruction du centre-ville par Solidere.

Il est évident que la présence « des souks de Beyrouth » n'est pas tributaire des seuls critères en rapport avec la forme et la fonction - et donc de l'idée génératrice du projet et les images s'y rapportant -. L'insertion d'un bâtiment dans ce lieu-là, à l'emplacement des anciens souks ancestraux, ne peut se faire sans débats autour du rapport de celui-ci avec la mémoire intrinsèque au lieu. Une mémoire chargée de souvenirs et d'histoires : histoire de l'architecture, histoire de la société, et histoire qui a accompagné la naissance d'un peuple et d'une nation.

« En plein cœur du centre-ville, de nouvelles ruelles flambant neuves vous attirent comme un bijou. Ce sont les fameux souks de Beyrouth, notre orgueil national et les gardiens de la mémoire du peuple. Réduits en poussière par quinze années de guerre, les voilà ressuscités trente ans après. Mais bizarrement, un sentiment d'étrangeté vous parcourt et un malaise vous prend à la gorge en les traversant. »²⁵⁶

Il s'agit là du quartier Hausmannien restauré à l'identique, et non des souks dans leur situation actuelle. En fait dans la terminologie populaire on disait « les souks » pour parler du centre-ville en général qui était le centre commercial de la ville. Souk en arabe veut aussi dire espace commercial.

Passé le moment euphorique des retrouvailles, on a l'impression de s'être trompé simplement d'adresse. Est-ce vraiment cela les fameux souks dont on nous rabâchait les oreilles pendant toutes ces années ? Difficile à croire que ces ruelles pourtant très bien dessinées, élégantes et sophistiquées sont les fameux souks disparus. On se croirait n'importe où à Dubaï ou au Qatar mais pas au cœur du Beyrouth d'antan. Un triste décalage quand on connaît belles descriptions qui circulent à propos des Souks de Beyrouth. »²⁵⁷

Cette réflexion de Rima Harfouche²⁵⁸ parue dans un article dans la revue de l'ALBA (Académie Libanaise des Beaux-arts) résume les avis de très nombreux libanais déçus de ne pas trouver dans le nouveau projet (pourtant conçu et réalisé par l'un des architectes-stars contemporains : Raphael Monéo) l'identité de la ville qu'ils ont connue et aimée.

L'espace actuel occupé par les « souks de Beyrouth » qui s'inscrit dans la continuité de la rue Weygand que nous analysons, est un quartier entier délimité par les rues : Weygand, Allenby, patriarche Hoayeck et la rue des français. Sachant que la rue des français n'est qu'une frontière temporaire vu l'extension planifiée des souks au-delà de ses limites actuelles, qui vont s'étendre sur une surface totale de plus de 60.000m² incluant une série de bâtiments qui regrouperont des espaces de loisirs - cinémas, restaurants... - et de commerces en tout genre - Centre commercial... - un

²⁵⁶ <http://hirondelles-beyrouth.blogspot.com/2010/01/la-memoire-de-beyrouth-disparue-jamais.html>, du 29 janvier 2010, consulté le 14 mai 2013.

²⁵⁷ Ibid.

²⁵⁸ Rima Harfouche est une journaliste libanaise collaborant avec plusieurs journaux et revues locales

complexe de loisirs signé Zaha Hadid est d'ailleurs en cours de construction actuellement.

Cet espace était originellement occupé par les anciens souks qui répondaient au concept de « souks » traditionnels à savoir :

« Marché dans les pays arabes; endroit où se tient ce marché, constitué dans une ville par un dédale de ruelles souvent couvertes, bordées de boutiques et d'échoppes : ils tournent dans le labyrinthe de l'ancienne ville arabe dont l'odeur d'huile et d'épices était l'odeur des souks (Montherlant). »²⁵⁹

Le nouveau projet par son concept architectural contemporain signé Raphael Monéo et les images nouvelles qu'il pourvoie, Peut-il être appelé souk ? La question se pose naturellement et provoque trois autres dans la foulée:

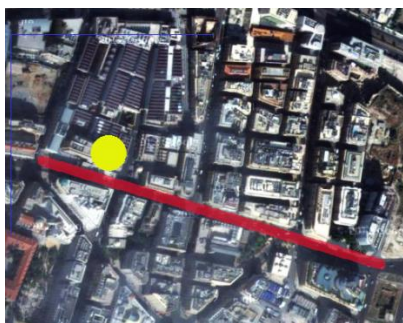
- 1- Pouvons-nous construire des « souks » aujourd'hui sans rentrer dans le pastiche et la parodie d'anciens principes architecturaux révolus?
- 2- Ne devons-nous pas remplacer (par superposition) les anciens souks par des nouveaux qui répondent aux exigences d'une société dont le comportement a drastiquement changé ?
- 3- Le « mall » (ou centre commercial) ne peut-il pas être considéré comme une version contemporaine des souks d'antan ?

Il est évident que nous ne pouvons pas construire les souks d'aujourd'hui à l'image de ceux du passé, en copiant systématiquement les images qu'ils portent et les fonctions qui ne correspondent plus à la façon de vivre de la société contemporaine. Mais on ne peut pas non plus construire en ne tenant pas compte de l'existence de ceux-ci ne serais-ce que du point de vue de la « culture imagière autonome » et des images qu'elle génère ou histoires qu'elle charrie ; images et histoires qui sont étroitement liées au « génie du lieu » et ne peuvent en aucun cas être occultées par le projet qui s'y inscrit. Or les souks actuels se sont superposés à ceux qui existaient ; les

²⁵⁹ Larousse, dictionnaire de la langue française Lexis, 1994, p.1769

remplaçant par destruction physique et imagière. Même si la destruction physique était en grande partie due à la guerre, il n'en est pas moins que les vestiges qui restaient auraient pu être sauvés au même titre que les autres quartiers qui longent la même rue (Weygand). Les détails relatifs à cette destruction et superposition idéale et imagière seront abordée ultérieurement dans ce chapitre, ce qui nous intéresse à ce stade c'est de constater le rapport de présence des bâtiments actuels, leur communication, et leur impact du point de vue socio-culturel et architectural.

Le bâtiment des « souks de Beyrouth » qui s'est implanté dans la continuation de la rue est différent des autres bâtiments déjà abordés par sa communication d'idées et d'images nouvelles. Indépendamment de ce qui a occupé précédemment le lieu. En effet, l'intervention de Monéo ne s'inscrit pas dans la continuation ni dans le respect de l'identité socio-architecturale propre au Liban et plus précisément à Beyrouth. Seule la fonction commerciale a survécu à cette mutation par superposition ainsi que le plan d'implantation des rues (quoique suivi de façon arbitraire et transposé sur plusieurs niveaux).



Situation



²⁶¹ Plan des souks avant la guerre



²⁶² Plan actuel

On peut voir sur les images ci-haut la trame des rues de l'ancien et du nouveau Souk. Même si la trame principale est presque la même, nous pouvons clairement voir le côté labyrinthique de l'ancien souk et l'enchevêtrement des rues et ruelles ainsi que l'insertion presque arbitraire

²⁶⁰ Position des souks sur la rue Weygand

²⁶¹ www.Google.com

²⁶² Rues et placettes

des bâtiments, alors que le nouveau est nettement plus organisé dans sa structure et ses bâtiments nouveaux. La trame des rues est, selon la communication faite par le promoteur, le facteur indiciel qui marque l'évolution dans la continuité. Mais est-ce perceptible réellement au point de perpétuer la « présence » des anciens souks ? La remarque de Rima Harfouche à ce sujet montre combien cet indice n'est pas significatif :

*Les pancartes indiquant le nom des ruelles sont toujours là mais vides de leur contenu et de leur sens. Les rues qu'elles indiquent ne sont désormais qu'une succession d'enseignes de mode internationales.*²⁶³

Les visiteurs du souk lisent le nom des rues et ne les reconnaissent pas, les souvenirs et histoires liées à ces lieux ne correspondent pas à la réalité vécue par ceux qui les ont connus, ni même pour ceux qui les voient aujourd'hui et qui ne les mettent nullement dans le cadre d'une histoire passée de la ville de Beyrouth. C'est perçu par de nombreux libanais comme une sorte d'usurpation d'identité ou pire, d'un objet parachuté, sans aucun ancrage dans la mémoire du lieu. Et, indépendamment de la trame des rues, le rapport idéal et imagier des nouveaux souks, dans leurs volumes leur spatialité et leurs détails architectoniques, est difficile à mettre dans le contexte mémoriel du lieu.



A l'entrée de ces souks, la première image qui s'offre aux visiteurs est la place centrale qui s'ouvre sur un mausolée de l'époque mamelouke qui est conservé comme une relique dans un environnement sans aucun rapport avec elle. Cette effet iconique est renforcé par un dôme posé sur le bâtiment en face qui est une salle de prière à la forme cubique, se veut un rappel de cet objet comme une sorte de reflet moderne de l'objet ancien. Nous ne pouvons pas considérer ce « jeu de dômes » comme un pastiche mais plutôt comme une parodie plus proche de la caricature que

²⁶³ <http://hirondelles-beyrouth.blogspot.com/2010/01/la-memoire-de-beyrouth-disparue-jamais.html>

du rappel architectonique : L'entrée de la place centrale avec ces deux objets qui la bordent rappelle par leur symbolisme les entrées monumentales qui marquaient les lieux de pouvoir et les temples. Cette impression est accentuée ou accentue elle-même la perspective convergeant vers l'entrée principale des souks couverts qui ne manque pas elle aussi de monumentalisme.



En effet, juste après le « jeu de dômes », la perspective à partir de la place qui donne sur l'entrée principale nous projette dans trois types de bâtiments différents qui se juxtaposent sans vraiment se ressembler, avec une perspective accentuée convergeant vers

un bâtiment à l'allure monumentale qui indique l'entrée des ruelles couvertes des souks. Chacun de ces bâtiments raconte une histoire différente, et aucun n'est celle du lieu :

- 1- Sur la droite, l'architecture dans sa volumétrie (volume en gradins et toit terrasse) et ses détails architectoniques (revêtement en pierre jaune, pergola en bois, tenture en tissus qui couvre les entrées des magasins) s'inspire de point de vue idéal et imagier de la typologie proche de l'esprit de du lieu, sans pour autant l'insérer dans le contexte des souks traditionnels mais plutôt dans le cadre des boutiques de luxe. Elle communique dans son iconicité et son indicité des images proches de l'esprit oriental ou méditerranéen, sans toutefois refléter réellement l'esprit d'un souk. Il est important de noter que ce n'est pas Raphael Monéo qui a conçu ce projet.
- 2- A gauche, se dresse un bâtiment sans aucun rapport idéal et imagier avec celui de droite, ni dans sa volumétrie (double niveau, façade plate, grandes ouvertures) ni dans ses éléments architectoniques (pierre blanche, calepinage « à bâtons rompus » qui n'ont concordent pas avec les techniques locales,

mais vont plutôt chercher leurs origine dans l'esprit des revêtements Catalan). Ce bâtiment qui est bien de Monéo est en concordance avec les autres pavillons du souk, mais n'a pas de relation idéale et imagière avec le lieu.

- 3- Le bâtiment du fond qui marque l'entrée des souks couverts sur lequel convergent la perspective et les regards, étonne par son élément central qui indique l'entrée et s'étire en hauteur avec un faitage en pointe comme une nef de cathédrale, avec une sorte de treillis en alu rectangulaire qui vient s'y coller qui se veut un rappel du moucharabieh oriental mais dont le dessin est formé de carrées et de barres transversales dans le sens de la diagonale sans aucun rapport avec les dessins propre aux moucharabieh orientales. Ceci dit, le moucharabieh n'est pas un élément architectonique référentiel à la ville de Beyrouth, et n'est donc pas un indice révélateur de l'identité du lieu.

Cette différence dans les styles et la présence, est le reflet de l'intervention de plusieurs architectes. Les souks des bijoutiers ont été conçus par les architectes Kevin Dash/Rafik El Khoury and Partners alors que les espaces commerciaux sont faits par Raphael Moneo. Les autres projets prévus dans le cadre de la continuation des souks ont été alloués aux architectes Zaha Hadid (Department-store) Et Valode & Pistre (cinémas et loisirs).



²⁶⁴ « Utzon (Jørn) Center » à Aalborg



²⁶⁵ détail souk

Le volume central étiré et sans rapport avec l'architecture libanaise ne se comprend pas du point de vue indiciel et symbolique, ni dans son approche idéale

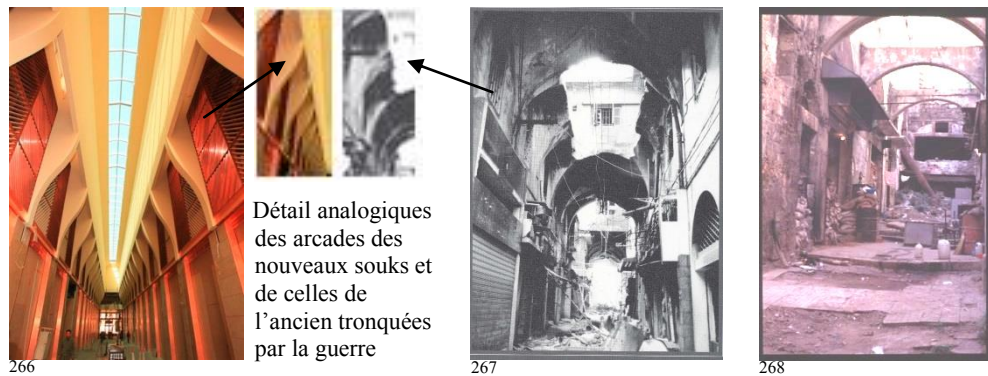
ni spatiale ni imagière, ni même en rapport d'échelle avec le reste des souks.

²⁶⁴ <http://aalborgtourism.blogspot.com/2012/03/utzon-center.html>

²⁶⁵ Photo joseph Moukarzel, juin 2012

De l'extérieur nous trouvons un certain rapport idéal avec le centre Utzon à Aalborg au Danemark, et de l'intérieur il donne l'impression d'une nef de cathédrale.

L'esprit de nef de cathédrale est d'ailleurs renforcé par le rythme des éléments latéraux censés être inspirés des arcs des souks anciens, mais qui ne les suggèrent que marginalement par une forme hybride.



Comme nous pouvons le constater sur les photos ci-haut, l'approche imagière de l'espace central par ses éléments architecturaux suggère bien plus l'amputation des arcades et le vide provoqués par la destruction des souks, que la structure des arcs et la lumière zénithale ombragée originelle de ces souks. En effet, la trame des anciens souks est dans le sens de la largeur ce qui induit un rythme régulier et une succession d'intervalles qui poussent à la flânerie avec un sentiment d'intimité et de simplicité dans l'échelle et l'approche spatiale (renforçant ainsi le principe de parcours architectural sous forme de promenade et le sentiment d'un lieu « pour tous », indépendamment du rang social ou du pouvoir financier). Par contre, l'ouverture zénithale dans le sens de la longueur des nouveaux bâtiments décuple la puissance de l'axe et la transcendance de l'espace. La perspective induite par ce fait est tellement forte qu'elle pourrait être qualifiée de violente, et l'échelle horizontale en impose tellement qu'elle devient écrasante (d'où le rapport idéal et imagier avec la nef d'une cathédrale bien

²⁶⁶ Nef centrale des souks lors de la construction, photo Jean Claude Boulos.

²⁶⁷ Souk Ayass détruit après la guerre, photo archives Jean Claude Boulos.

²⁶⁸ Souk el Joukh, photo archives Jean Claude Boulos.

que cette dernière se dote souvent d'une succession d'intervalles ce qui ralentit le rythme). Cette axialité poussée à l'extrême infère nécessairement un sentiment d'urgence ou d'accélération propre au rythme de vie d'aujourd'hui, mais est-ce que nous pouvons dans ce cas parler de souk dans le sens de flânerie et de ces plaisirs des sens excités par les couleurs, les odeurs et les textures d'un lieu qui regorge de produits en tous genres et de gens de toutes catégories confondus, et dont le trouble est encore plus renforcé par une lumière ombragée et un passage accidenté et sinueux car encombré par les étalages qui empiètent sur l'espace public. C'est un peu ce chaos luxuriant qui manque à ces nouveaux souks trop « architecturalement corrects » et dans l'« esprit du temps » pour être acceptés comme tels.

Indépendamment du rapport idéal et imagier des nouveaux souks avec les anciens, la présence par superposition a remplacé les vieilles pierres par des nouvelles plus modernes, et a dépoussiéré et éclairé les espaces de circulation. Si on fait fi de la mémoire et le génie du lieu, les nouveaux bâtiments des souks sont effectivement dans l'esprit du temps et fort agréables à arpenter. Et la remarque – fondée - qui dit que ces souks peuvent être aussi bien à Beyrouth qu'à Dubaï ou New-York n'est pas nécessairement une critique négative selon les critères des adeptes de l'approche architecturale contemporaine qui dit « merde au contexte » et juxtapose ou superpose des objets dans le but de « valoriser » le lieu par l'architecture en le remettant dans le contexte contemporain. Mais ce n'est pas ce facteur de présence et de communication qu'attendaient les libanais, en tous les cas pas dans ce lieu très précis et précieux qui recelait des trésors immenses de mémoire et de souvenirs.

Cela explique notamment les critiques acerbes concernant les nouveaux souks qui ont fusé de partout. Le pays regorge de centres commerciaux de toutes formes et dimensions alors qu'il n'y a plus de souks dans la capitale depuis que la guerre a détruit les souks du centre-ville. Mais quelle différence entre les souks d'hier et les centres commerciaux

d'aujourd'hui vu que ce sont des espace d'échange et de commerce ? Dans un article sur Beyrouth²⁶⁹, Roula Comaty écrit :

« Exemple parfait de « restauration » ratée, les souks de Beyrouth, clinquants, glaces et sophistiqués, ont aliéné leur âme pour devenir un mall, splendide certes mais sans le moindre rapport avec leur fonction première. Les fashionistas qui y déambulent, lestés de sacs griffés, ne ressemblent en rien à leurs mères ou leurs aïeules... ».

Trop glacés, trop sophistiqués, trop propres, ces mots reviennent comme un leitmotiv sur toutes les lèvres. Ce que les citoyens demandaient c'était de retrouver une part de leur histoire et non pas en créer une nouvelle même si celle-ci est plus adéquate au mode de vie d'aujourd'hui. En fait ce centre commercial aurait été très apprécié s'il ne se superposait pas à l'ancien en l'effaçant complètement. Peut-être une erreur d'appréciation et de communication commise par Solidere.

Le nouveau souk de Beyrouth se découvre de prime abord sous un jour bien séduisant. Il plaît par son architecture simple et contemporaine, par ces matériaux nobles aux couleurs ocre jaune rappelant les constructions traditionnelles libanaises. En déambulant dans ses galeries bien géométriques larges et claires, on voit défiler les vitrines de multiples magasins de haut luxe aux marques de prestige européen. Dans ce lieu sélect, devenu un ghetto pour riches, seulement de rares clients potentiels passent devant les étalages ostentatoires et presque inaccessibles. Situées au centre ville, ces nouvelles galeries n'ont de souk que le nom! Le vrai souk est un lieu de vie, de rencontre, d'échange, de palabre, de marchandage, ouvert et accueillant pour le plus grand nombre. Sa vocation populaire et diversifiée identifie cet espace commercial dans le monde entier sous le nom de "souk". L'utilisation de ce nom pour désigner son contraire est non seulement un mensonge visant à induire en erreur les visiteurs mais en plus, en détournant le sens du mot, il dénature également tous les vrais lieux portant avec justesse cette appellation. Ceci est hélas devenu monnaie courante, dans un monde où le commerce, la publicité, la haute finance, ont pris le pas sur la culture, sur l'éthique et les valeurs morales. Il est très significatif de constater qu'une des plus nobles activités du cerveau humain, que l'on nomme "Esprit" a été achetée et est aujourd'hui devenue une marque de prêt à porter. Le préjudice est énorme car aujourd'hui quand vous parlez d'esprit, une partie de votre auditoire pense que vous évoquez une firme commerciale très tendance!



270

Comme le dit si bien l'architecte Luc Schuiten, après avoir visité les « souks de Beyrouth », la différence avec un centre commercial est que ce dernier manque de véracité et « *dénature tous les vrais lieux portant avec justesse l'appellation de souks* ».

« *Le vrai souk est un lieu de vie de rencontre d'échange de palabre et de marchandage* » selon Schuiten, c'est donc un lieu de communication

²⁶⁹ Revue Mondanité, Aout 2011, p. 119

²⁷⁰ Correspondance entre Luc Schuiten et Joseph Moukarzel. Courriel du jeudi 17/11/11, Luc Schuiten <luc.schuiten@chello.be>

humaine et sociale, en marge de l'aspect commercial qu'il revêt. La critique du nouveau projet est qu'il est trop sectaire en fonction du pouvoir d'achat et donc du niveau socio-financier des habitants (ce qui nous ramène à la ségrégation sociale).

Luc Schuiten critique aussi le phénomène lié à la communication et l'architecture contemporaine, c'est celui de la prépondérance du commerce et de la publicité sur la culture l'éthique et les valeurs : « *c'est un mensonge qui dénature le lieu* » dit-il. La « *Marque* » l'emporte sur l'esprit et même les goûts, tout se fait en son nom ou par son biais. Même l'architecture devient sujette à ce phénomène que nous aborderons plus tard dans le chapitre concernant la communication. Dans ce cadre, de nombreux détracteurs de Solidere ont émis l'hypothèse (qu'ils prônent comme étant une évidence) que le but de la société est de faire du souk une vitrine de son savoir-faire en matière d'Architecture contemporaine dans le but de vendre ses services aux pays arabes. La société de développement foncier a depuis, décroché de nombreux contrats de construction de villes en Arabie-Saoudite et dans d'autres pays du golfe. Le rapport de cause-et-effet n'est pas nécessairement vrai, mais c'est ainsi que beaucoup d'habitants de Beyrouth expliquent le non-respect du lieu et des vestiges qui s'y trouvaient qui ont été sacrifiés au profit de la « *marque* » de la « *signature* » et de la « *mode* », plus « *commercialisables* » que les vieilles pierres et le génie d'un lieu qui n'intéresse que les quelques habitants considérés par les adeptes du « *nouveau monde* » comme étant des nostalgiques d'un passé révolu.

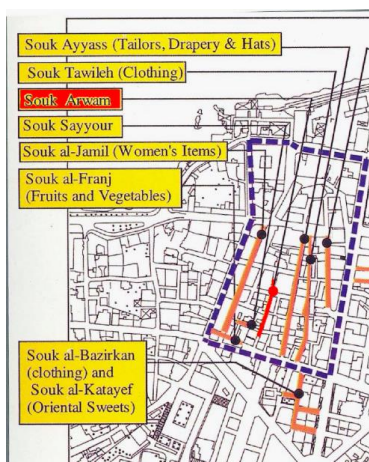
Dans une enquête sommaire²⁷¹ faite sur place sur un échantillonnage de 35 personnes et qui découvraient les souks flambants neufs, nous avons un aperçu rapide et impulsif des premières réactions des citoyens. A la question : « *pensez-vous que les souks de Beyrouth répondent aux critères mémoriels et identitaires en rapport avec le lieu ?* » les réponses étaient pratiquement toutes négatives, le projet selon eux ne répond pas du tout à l'esprit de Beyrouth et ne respecte pas le lieu dans son image et son histoire. La réaction spontanée

²⁷¹ Enquête faite par Joseph Moukarzel dans les souks en novembre 2012.

d'une jeune fille²⁷² qui n'a pas connu le Beyrouth d'antan est: « *c'est dommage, après toutes ces années de souffrance et de malheurs Beyrouth méritait plus de respect du lieu et de sa mémoire* ». Seuls quelques libanais habitant dans les pays arabes ont trouvé que ces souks répondent tout à fait aux besoins d'aujourd'hui à tel point qu'une ancienne Beyrouthine résidente à Dubaï a rétorqué « *c'est très bien, je sens comme si j'étais à Dubaï* ».

Etre à Beyrouth comme si on était à Dubaï, voilà la vraie problématique liée à l'architecture contemporaine qui se veut unificatrice ou globalisante, même au détriment de la continuité dans l'espace et le temps. Alors qu'il est possible de moderniser tout en gardant les traces du passé, par juxtaposition ou par superposition, sans effacer ou remplacer des strates passées qui regorgent d'histoires et d'images ancrées dans la mémoire collective des libanais. Mais ce n'est pas ce qui a été fait et pour preuve :

Le Souk Arwan



273

Nous nous arrêtons spécifiquement sur ces Souks - en rouge sur le plan ci-joint - vu leur présence en tant qu'architecture et en tant qu'emplacement privilégié (pour être devenu le lieu choisi pour la construction des nouveaux souks de Beyrouth dont les limites sont en pointillé bleu).

Il était prévu qu'une partie de ces bâtiments soient préservés et fassent partie du projet des nouveaux souks. Mais pour une raison inexplicée ils ont été détruits et remplacés par le nouveau projet réalisé par Raphael Moneo. Est-ce dû à leur emplacement central ? Ou est-ce pour des raisons de présence gênante pour un projet contemporain (selon le principe de Kolhaas qui considère que la mémoire leste le lieu et l'empêche d'évoluer) ? Est-ce parce qu'il n'était pas du niveau requis ? Le maître d'ouvrage ne se manifeste pas à ce propos. Toujours est-il

²⁷² Yasmina Abou-Jaoudé qui avait 17 ans est aujourd'hui étudiante en architecture à AA à Londres

²⁷³ Archives Jean Claude Boulos

qu'ils ont été détruits de façon arbitraire sans autre explication que celle prônant qu'ils étaient inaptes à être restaurés, propos qui ne peuvent être soutenu vu que les photos ci-après prouvent le contraire.



Souk Arwan après guerre

Nous pouvons voir sur la photo que les bâtiments chargés d'histoire et architecturalement riches, étaient récupérables facilement malgré les balafres de la guerre. Il est important de constater à ce niveau que des quartiers comme celui de Foch et de la place de l'étoile, dont les bâtiments étaient beaucoup plus endommagés, ont été restaurés à l'identique, et par les mêmes techniques artisanales utilisées à l'époque

de leur construction.

Nous pouvons voir ci-après le nouveau « souk Arwan » à l'endroit même où se trouvait l'ancien, mais au second étage du bâtiment ! La différence dans l'aspect le rang ou le niveau entre les deux images ci-après est frappante.



ci-haut Le souk Arwan dans les nouveaux bâtiments des souks.

A gauche, les vestiges du souk après-guerre.

L'ancien était remarquable de par la communication mémorielle qu'il induit et son aspect traditionnel qui impose par sa présence une notoriété certaine due à l'authenticité et la patine du temps, alors que le nouveau est complètement aseptisé et tout à fait ordinaire. Dans le premier, la présence est

²⁷⁴ Ibid.

bien ancrée dans le lieu, dans le Beyrouth authentique, alors que dans le second nous pouvons voir que le lieu n'a plus de présence, sinon une présence globalisée en ce sens qu'il peut correspondre à n'importe quel espace commercial à travers le monde.

Le nouveau bâtiment a tout simplement remplacé l'ancien, marquant le lieu de sa présence indépendamment ou au détriment de la présence de l'antique trop imposante pour être maintenue. En plus de l'image contemporaine, le nouveau projet des souks offre plus de surfaces d'exploitation commerciale, ce qui est évidemment un critère important pour une société immobilière. De là nous pouvons lancer plusieurs causes qui auraient induit la décision de détruire les reliquats des anciens souks:

- 1- leur présence très marquée dans l'espace et le temps, empêchaient toute évolution du lieu. Ils en imposeraient trop par leur image, et déséquilibreraient tout projet qui s'installerait dans le lieu. La présence par analogie serait totalement défavorisante pour la nouvelle architecture. pourtant nous pouvons facilement citer des exemples de projets similaires qui ont sauvé l'ancien et se sont trouvés d'autant plus valorisés et appréciés.
- 2- leur caractère architectural et l'étroitesse de la rue ne correspondent pas aux critères commerciaux. ils ne sont donc pas « du niveau » requis pour des boutiques du standing demandé. Mais là aussi, s'il s'agissait bien de refaire des souks, l'étroitesse des rues est un facteur favorisant la communication idéale et pas le contraire.
- 3- leur faible exploitation constitue un manque à gagner important qui leste le projet financièrement. Surtout au vu de leur emplacement privilégié dans la parcelle. Et là nous retompons dans le facteur économique et financier qui l'emporte sur les considérations d'ordre mémorielles et identitaires.

Les projets qui constituent la continuité des nouveaux souks sont en cours de développement, un arrêt sur le projet des cinémas et espace de loisirs actuellement en cours de construction nous donne un aperçu de ce que vont devenir ces souks dans le prochain avenir.



²⁷⁵ perspective communiquée par les promoteurs

Ce projet qui est conçu et réalisé par les bureaux d'architecture Valode & Pistre donne sur les souks à travers la rue de Tripoli d'un côté, et sur la rue Allenby d'un autre. Selon les maîtres d'œuvre l'objectif est de créer le dialogue avec les souks déjà existant, mais ils ne font aucune allusion au rapport de juxtaposition avec les immeubles haussmanniens de la rue Allenby qu'ils ne font que citer. Selon eux :

« Le projet se situe dans la continuité des façades restaurées typiques du "quartier français" et s'engage dans un dialogue avec la partie commerciale des souks reconstruit par Raphaël Monéo »²⁷⁶.

Ce dialogue dont parlent les concepteurs ne se fait pas par les volumes et espaces intérieurs des nouveaux souks car ils lui tournent le dos en quelque sorte. Il se fait effectivement par les espaces extérieurs et plateformes entourant le souk, et que le projet draine à travers la place à double hauteur résultante de l'intersection des deux volumes perpendiculaires. Cette place qui est la rotule et centre névralgique du projet, devient celle des places environnantes qui manquaient jusque-là d'identité.

²⁷⁵ <http://www.v-p.com/en/projects>

²⁷⁶ ibid.

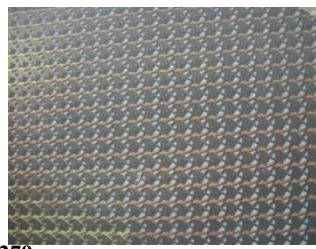


L'approche conceptuelle du projet donne l'impression d'une série d'écrans superposés liés ou produits par une bande

qui se déroule. L'idée de base est assez courante en architecture dont les exemples similaires sont nombreux. Il n'a donc rien d'étonnant du point de vue volumétrique n'étais-ce la communication inscrite dans le vide des surfaces résultantes de ce mouvement de bandes et qui donnent l'impression d'écrans lumineux rappelant la fonction du projet qui est en relation directe avec l'audiovisuel et les espaces ludiques envahis par les écrans LCD. Sur leur site, les architectes racontent leur approche idéale comme suit :

« Sa morphologie sculpturale, composé d'un assemblage de rubans métalliques formant une arabesque cuivrée dans l'espace et ses façades, animée avec des points de lumière qui font changer les images, rendre le bâtiment un emblème de la nouvelle vie nocturne de Beyrouth »²⁷⁸.

Il s'agit donc bien pour eux de bandes ou de rubans et d'écrans, mais aussi d'arabesque cuivrée qui est une volonté évidente de lier l'objet au lieu.



Cette arabesque (ci-joint) dont parlent les architectes est en fait une double peau sous forme de moucharabieh qui va avoir

une double fonction : celle d'écrans sensés inscrire le projet dans le lieu du point de vue image, et un reflet d'images fixes ou animées comme nous pouvons le voir sur les images virtuelles affichées. Il est important de constater que le dessin du moucharabieh de ce projet est plus adéquat dans son image que celui des souks car il reflète une trame ou structure géométrique qui va plus dans l'esprit du moucharabieh oriental. Mais

²⁷⁷ Ibid.

²⁷⁸ Ibid.

²⁷⁹ Photos Joseph Moukarzel, janvier 2013

l'exécution est toute autre, le moucharabieh s'est transformé en carrés de verre qui s'éclairent la nuit.

Les deux derniers bâtiments de la rue Weygand qui dialoguent entre eux et avec le souk ont une présence par transformation (le premier) et réhabilitation (le second) qui assure une continuation dans l'espace et le temps mais avec une approche totalement différente :



Le premier est l'immeuble « Hermès » dont on a parlé précédemment et qui permet une continuation par adaptation et assure une présence par superposition du type « boîte contemporaine dans la boîte mémorielle ».

Le second immeuble (à gauche sur la photo) est un immeuble de la période française qui a été aussi affecté que les souks par la guerre et qui a été réhabilité à l'identique et a repris son caractère initial qui le démarque du point de vue de l'image qu'il reflète et l'histoire qu'il raconte. Comme nous pouvons le constater sur la photo, la transition idéale et imagière entre le souk et cet immeuble se fait sans heurts à cause de l'immeuble hermès qui facilite la translation entre le contemporain et le mémoriel par un passage où la mixité permet lire l'objet dans sa double appartenance, ou de double présence. Ceci n'empêche pas que chacun des immeubles communique une histoire différente. Une multiplicité d'histoires qui enrichit la ville, sujet que nous aborderons dans les pages qui suivent.

²⁸⁰ Photo Joseph Moukarzel, décembre 2012

Synthèse

Une œuvre d'architecture a une présence. Elle communique par ses idées et ses images, dialogue avec son environnement par son enveloppe, attire ou intrigue par son contenu, et impressionne par ses effets. Mais l'Architecture n'est pas figée dans le temps même si elle est figée dans un lieu donné, elle évolue et se métamorphose, elle est constamment en attente d'un nouvel aspect, d'une nouvelle image qui la remet sur le « marché de la présence » en tant qu'œuvre qui convient ou s'adapte à son temps. Mais l'Architecture se réactualise aussi en se dotant d'une nouvelle fonction qui lui redonne une nouvelle vie, un nouveau récit, une nouvelle façon de « faire la fête » comme le dit Aldo Rossi. L'architecture n'est donc pas invariable bien au contraire elle se réadapte à son lieu et son temps, mais surtout à la société et l'homme pour lesquels elle est vouée. Elle est le reflet de ce qui existe, a toujours existé, existera toujours, et se manifeste à travers l'esprit créatif d'un individu, et répond aux aspirations particulières d'un groupe restreint, mais aussi à ceux plus larges d'un monde globalisé.

C'est le changement d'aspect du contenant et le changement de vocation du contenu qui permet à l'architecture de continuer à être présente, de communiquer en dialoguant avec son environnement. Ce n'est pas uniquement une question d'humeur, de mode ou de désir, l'architecture doit aussi répondre à un besoin, sans quoi elle devient inutile et meurt. Et c'est dans la combinaison entre le désir et le besoin, l'image et la fonction que l'architecture communique sa présence « ici et maintenant ». Un ici qui s'universalise et un maintenant qui se dématérialise. Tout comme l'homme, elle vit ce dilemme éternel cornélien et racinien entre le devoir et la passion. Comme le dit Louis Kahn (1996):

« Nous devons distinguer le désir du besoin ; le besoin est une chose temporaire, mesurable. On ne peut nier qu'il est honteux de refuser de répondre au besoin. Mais le désir est insatiable et se présente sous de multiples aspects, toujours nouveaux parce qu'il est absolument non mesurable et

*imprévisible. Ce sont les circonstances seules qui l'apportent et il surprend toujours comme un autre aspect de la nature de l'homme ».*²⁸¹

Entre la présence physique et la présence métaphysique dans le sens d'une « culture imagière autonome » qui dépasse la communication par la matière pour devenir idée, icône et symbole ; L'Architecture se dissocie du lieu et dépasse le temps pour devenir intemporelle et universelle. Elle communique des images d'un temps. Juste un temps.

Mais l'existence mentale d'une architecture n'est pas suffisante pour en faire une œuvre. C'est le rapport de relativité et de continuité entre l'idée et la réalisation de l'objet qui induit sa présence en tant qu'œuvre architecturale.

L'idéalité formelle et l'Architecture-Image ne suffisent donc plus à elles seules, il faut que l'édifice existe par lui-même, par son volume et son espace. Mais l'idée et l'œuvre réalisée sont indissociable matériellement de leur entourage, elles sont forcées de coexister et de cohabiter avec lui dans le fond et dans la forme. Car l'architecture n'est pas que volume, elle est aussi espace et fonction. Elle communique avec le monde par l'association de ces trois constituantes inhérentes. Mais l'enveloppe - ou la peau - formée par les volumes et les revêtements, reste la principale frontière entre le corps du bâtiment et son entourage direct. C'est aussi par ce biais que l'œuvre communique universellement les idées qu'elle inspire et les images qu'elle projette et qui marquent sa présence dans l'espace et le temps. .

La présence de l'Architecture dans un lieu ne peut être anodine ou neutre, elle marque le lieu et induit une communication voire même un dialogue avec son environnement. En s'y inscrivant, elle perturbe son être et crée des changements plus ou moins importants dépendamment des propriétés de l'objet et de la nature de son insertion, du côté de l'échelle et des proportions mais aussi du point de vue des idées et des images. Les villes se sont faites de ces rapports de complémentarité et d'opposition entre les lieux et les

²⁸¹ Louis Kahn, silence et lumières, p.161

bâtiments qui s'y insèrent au fur et à mesure en les transformant selon l'intensité de leur présence. Cette présence se manifeste de différentes façons, et chacune a son impact particulier sur le terrain. Nous pouvons les définir comme suit:

1. La présence qui communique une idée nouvelle par **importation** de l'image de l'ancien, en ce sens que l'architecture nouvelle inclue une part d'ancien authentique dans son concept comme élément bien défini de rappel ou de mémoire. Ce qui pousse le lieu à communiquer une lecture d'une part du passé, via un rappel confondu avec - ou dans - un nouvel « aspect » qui l'inscrit dans le présent.
2. La présence qui communique une idée nouvelle par **association** avec l'image de l'ancien, en ce sens que l'architecture nouvelle se fond et se confond avec l'ancien pour ne plus faire qu'un tout indissociable. Cela pousse le lieu à communiquer une lecture d'un présent et d'un passé confondus, et à la recherche de verticalité et d'authenticité.
3. La présence qui communique une idée nouvelle **parodiant** l'image de l'ancien, en ce sens que l'architecture nouvelle copie l'ancien invariablement et formellement, n'apportant aucune idée ou image renouvelante. Ce qui pousse le lieu à communiquer une lecture perdue entre un « faux présent » et un passé qui manque de légitimité.
4. La présence qui communique une idée nouvelle par **juxtaposition** d'images entre le nouveau et l'ancien. En ce sens que l'architecture contemporaine vient se poser à côté de l'ancien pour donner au lieu une possibilité de communiquer via une lecture linéaire racontant l'évolution des styles et des époques.

5. La présence qui communique une idée nouvelle par **superposition** du nouveau sur l'ancien. En ce sens que l'architecture contemporaine efface détruit totalement l'ancien pour prendre sa place et pousser le lieu à communiquer une lecture totalement différente par ses idées et ses images. Cette architecture peut receler en elle-même une communication permettant au lieu de garder son « génie », « âme », histoire ou mémoire. Comme elle peut être totalement imperméable au site et communiquer l'image d'un monde qui se globalise. Et c'est là tout l'enjeu de présence « par l'aspect » de l'architecture contemporaine.

Indépendamment du rapport de complémentarité ou de conflictualité du bâtiment avec son environnement, ainsi que son adaptabilité avec le « ici et maintenant », des dimensions mémorielles et identitaires qu'il charrie ou réfute; il y a la part d'existence de l'objet en lui-même et son rapport avec le lieu et le temps par son aspect direct et l'image qu'il projette.

Il y a bien sûr en premier lieu l'idée génératrice du bâtiment dans sa forme sa fonction, ses dimensions etc. qui jouent un rôle primordial dans le facteur de présence et de communication mais il s'agit aussi de présence par l'aspect et l'image, par l'habit ou le revêtement, la texture ou la peau, qui participent activement à la définition de la personnalité ou caractère du projet et son inscription dans le lieu et le temps. Cette frontière entre le visible et l'invisible, l'intérieur et l'extérieur, le public et le privé, fait partie du jeu d'impression et de communication avec le spectateur. Il y a actuellement une profusion de peaux, celles qui ouvrent la voie à l'inventivité et l'innovation, et celles qui produisent des images qui n'appartiennent pas au temps, et paradoxalement n'expriment plus l'identité du lieu :

- a- Il y a la peau universaliste ou le mur rideau qui marque le bâtiment dans le temps présent, sans toutefois le fixer dans un lieu bien défini elle est internationale.
- b- Il y a la peau transparente qui permet une communication entre l'intérieur et l'extérieur ou celle qui s'efface pour laisser la place au bâtiment - historique - qu'elle complète.
- c- Il y a la peau translucide qui raconte sans montrer comme dans un théâtre d'ombres chinoises. Elle ouvre la voie à l'imagination.
- d- Il y a la peau qui obstrue le regard en laissant deviner, et qui communique de l'intérieur vers l'extérieur, là où la fonction ne permet pas le contraire, et où l'esthétique réfute le mur.
- e- Il y a la peau qui s'inspire de la fonction par les matériaux ou les détails architectoniques qui la constituent, ou celle qui reflète l'image de marque du contenu par une image, logo ou indice.
- f- Il y a la peau qui imite sans copier pour s'intégrer au lieu, et la peau qui copie sans vergogne un passé révolu et ne s'intègre plus dans son temps.

Toutes ces peaux, et bien d'autres encore ont communiqué des images à travers les âges. De la forteresse qui ne communiquait que la puissance et la force, aux lieux du pouvoir contemporain qui dialoguent avec leur environnement par une transparence presque outrageuse, le monde a changé de mode de communication et de vie. L'architecture s'est adaptée aux nouvelles façons de communiquer par son langage et les matériaux qui expriment la manière de faire et de dire aujourd'hui. Cela ouvre la voie à une architecture nouvelle qui communique une présence par l'image ou le reflet. Elles permettent aussi à l'architecte d'être plus créatif et de sortir du carcan étroit et stéréotypé du mur rideau qui prétendait refléter à lui seul l'image de la modernité et qu'on retrouvait partout même si sa présence ne correspond pas à la fonction ou au lieu. Tout comme elle permet à l'espace intérieur de

transparaître ou disparaître à volonté par une communication orchestrée selon les besoins des fonctions.

La multiplicité des peaux, par leur ingénierie et leur ingéniosité ont permis à l'architecte de dépasser l'obsession de la forme et de l'objet qui constituaient le moyen presque unique de se distinguer et d'étonner. L'expression de la créativité peut se communiquer aujourd'hui autrement que par les acrobaties volumétriques, en manipulant judicieusement les matériaux et les agençant de façon à répondre conjointement à l'aspect et au besoin.

C'est ainsi que la peau et l'espace communiquent aujourd'hui. Communication imagière qui pousse à l'étonnement, et communication visuelle entre les occupants des espaces intérieurs et la rue dans une sorte de complémentarité comme dit Piano, le jour c'est la rue qui est invitée à l'intérieur, et la nuit c'est l'intérieur qui se transforme en émetteur. Nous pouvons ainsi parler de peaux communicantes autrement que par le biais de cristaux liquides et d'affiches qui se collent au bâtiment sans avoir été invitées à la base par le concepteur.

La rue Weygand à Beyrouth est un exemple type de l'évolution des villes par les différents facteurs de présence et de communication. La juxtaposition de styles et de typologies va de l'antique archéologique au contemporain en passant par les étapes ou époques qui ont accompagnés l'évolution de Beyrouth.

Les bâtiments qui se démarquent par une communication propre au temps présent, se juxtaposent aux bâtiments qui ressuscitent d'un passé glorieux, et ceux qui imitent ce passé par une sorte de parodie perverse, et ceux qui se dotent d'une extension nouvelle dans un style nouveau ou ancien. Ensemble ils font la ville et communiquent les idées et les images de celle-ci. Des présences, des styles, des époques et des manières de faire et de refaire l'architecture se côtoient harmonieusement dans cette rue racontant des récits diversifiés qui appartiennent au lieu et au temps.

Mais nous pouvons trouver tous ces phénomènes à la fois dans un même ensemble. Dans le complexe des souks où nous percevons toutes sortes de présences, celle par juxtaposition qui raconte une continuité temporelle, et une présence par superposition par substitution qui peut être interprétée comme une rupture par les adeptes du respect du lieu. Et c'est cette notion de superposition par substitution induit nécessairement la question du pourquoi de la destruction comme précepte de présence (jugé souvent d'arbitraire ou même parfois de prémédité pour « déculturer » le lieu)?

La réponse est souvent en rapport avec la notion de rang position ou niveau, à savoir : rehausser le rang ou niveau, repositionner le lieu dans la ville ou la ville dans le contexte global par une architecture appropriée qui ouvre la voie à la multiplicité des histoires, et ceci dans le but d'exister dans le monde d'aujourd'hui sans pour autant renier son parcours²⁸² urbain et donc son âme. Dans les pages qui suivent nous pouvons voir comment la rue Weygand est un exemple de juxtaposition de différents types de présence et d'interventions architecturales qui racontent des récits différents.

C'est ainsi que dans le chapitre suivant nous allons élargir le propos à la perception d'une architecture énonciatrice d'une société plurielle en gestation qui nous permet ainsi d'affirmer un regard critique sur l'évolution de l'architecture et sa relation avec le tissu social dans un contexte de globalisation des manifestations et traductions de l'architecture.

²⁸² Viens ici dans le sens de parcours historique : du passé vers le futur en passant par le présent.

Chapitre 3

Architecture énonciatrice d'une Société plurielle en gestation.

« La proxémique a ajouté aux trois dimensions de l'espace une quatrième dimension « culturelle » qui, tout en n'ayant pas été suffisamment mesurée, n'en est pas moins mesurable »²⁸³

Claude Massu

²⁸³ Umberto Eco, 1968, *la structure absente*, p. 311

Le monde vit aujourd'hui au rythme d'une crise identitaire provoquée par une communication globale, monopolisée par les Etats-Unis, qui prône l'unité au détriment de l'altérité et prétend se libérer des cultures propres et mémoires qui lestent les peuples et les lieux et empêchent leur évolution. Cette situation qui a réduit au silence des populations entières sur la planète, a abouti chez les plus faibles à un déni de globalisation, qui s'est traduit en violence chez certains groupes extrémistes inscrits dans des lieux ou des zones précises ou repartis sur les divers continents. La communauté musulmane est bien évidemment celle sur qui les regards se tournent à cause du 11 septembre, mais elle est loin d'être la seule à vivre cette angoisse existentielle. D'où le recours de plus en plus courant aux cultures refuges, voire même des arts refuges comme le dit bien Frej Stambouli (1996) en parlant d'architecture:

« Dans le monde islamique l'architecture est considérée comme l'art refuge par excellence, aussi bien de la mémoire collective que du système normatif des musulmans. En effet, le modèle d'organisation spatiale et de l'environnement bâti en général, s'impose comme un éminent produit de la culture sociale des peuples musulmans à travers la diffusion et l'homogénéisation d'un ordre architectural et topographique codifié, par une structure sémiotique qui restitue puissamment la dimension normative de la civilisation islamique. »²⁸⁴

L'architecture refuge ne se limite pas aux frontières du monde musulman. Elle s'étend aux confins du monde à travers les peuples dits des pays du sud qui vivent dans l'angoisse de voir disparaître leur culture au profit d'une culture hégémonique. Ce qui ajoute à l'ambiguïté de la présence architecturale, c'est qu'elle constitue d'un côté l'art refuge, et d'un autre l'art par lequel se construit le monde du futur dit globalisé. C'est dans ce double rôle que se manifeste l'architecture d'aujourd'hui qui oscille entre le respect de la mémoire du lieu et l'insertion violente ou progressive de ce lieu dans le monde globalisé. Un monde qui se base sur l'émergence de sociétés plurielles

²⁸⁴ Arch & Comport. / Arch & Behav., vol 11, no 3-4, p. 215-220

qui permettent l'évolution des identités collectives grâce à de nouvelles interprétations pour reprendre les termes de Bruno Ollivier :

Les identités sont l'objet de permanentes interprétation et réinterprétation, à la fois de la part de ceux qui les assument, de la part de ceux qui les adoptent, et de la part de ceux qui les rejettent. Il s'agit donc avant tout de système de représentations de soi et des autres pour les identités individuelles, de nous et des autres pour les identités collectives.

L'architecture joue un rôle important dans la représentation de soi et des autres vue qu'elle est le reflet de la culture des peuples à travers le temps. Selon Bernard Lamizet (1997) c'est par l'autre que l'identification se fait :

« L'autre qui fonde la communication en signification. Il ne définit pas une série d'identifications, mais une série de situations : situation spatiale, contextes sociaux ou institutionnels [...] c'est par rapport à l'autre que se définissent les paradigmes »²⁸⁵.

Mais la définition de l'« autre » n'est toujours pas évidente malgré tout le brassage qui s'est fait, chacun la voit selon ses propres critères liés souvent à des préjugés ou des angoisses identitaires. Et comme le dit Amine Maalouf :

si nos contemporains ne sont pas encouragés à assumer leur appartenances multiples, s'ils ne peuvent concilier leur besoin d'identité avec une ouverture franche et décomplexée aux cultures différentes, s'ils se sentent contraints de choisir entre la négation de soi-même et la négation de l'autre, nous serons en train de former des légions de fous sanguinaires, des légions d'égarés.

Les appartenances multiples dont parle Maalouf sont justement les prémices d'une société globale qui se retrouve dans son humanisme et non pas dans ses identités territoriales ou religieuse. L'architecture contemporaine, qui se veut unificatrice, peut jouer par ce ait le rôle de médiateur entre les identités propres et celle globale en offrant un cadre de vie permettant ce brassage. Ce

²⁸⁵ Lamizet, 1997, les langages de la ville, p. 42

qui nous permet d'émettre l'hypothèse qu'elle est l'énonciatrice d'une société plurielle en gestation.

3.1. **Rang, Position, Niveau, & une communication d'histoires et de narrations différentes.**

La notion de Rang est aussi en rapport avec la présence et la communication par l'architecture. En effet, qui dit Rang dit place, situation, position dans un lieu ou groupe²⁸⁶. Nous pouvons parler de « rang » dans la Présence d'un bâtiment en fonction de « l'aspect » qu'on lui donne et donc de l'image qu'il reflète. En effet, toute architecture, en tant que monument, impose sa place²⁸⁷ par sa simple présence physique en un lieu donné. L'œuvre architecturale, par son idée, lui confère une certaine situation par rapport à son environnement matériel et humain. L'objet architectural, par l'image qu'il reflète et la communication qu'il provoque (souvent tributaire de la notoriété de l'architecte), induit sa présence et développe sa position dans le quartier ou la ville. Ceci, sans oublier que ce phénomène est aussi tributaire du contexte dans lequel s'inscrit ce bâtiment, de ses composantes morales et physiques, construites et naturelles ; mais aussi de son implication et la valeur ajoutée (ou supprimée) qu'il y apporte (ou retranche).

L'effet ou l'impact d'un bâtiment, voire son rang (ou position), dépend de sa fonction ainsi que des proportions de l'objet, de l'habit (ou peau) qu'il revêt, et l'image qu'il projette. Mais il s'agit aussi de sa présence au sein de son environnement ainsi que le dialogue qu'il établit avec les autres bâtiments avoisinants. Chacun de ces bâtiments qui constituent l'ensemble, raconte son histoire et, conjointement, ils racontent la ville. C'est cette relation entre les bâtiments, par ses rapports de continuité et de contraste, qui fait la richesse

²⁸⁶ Le Robert électronique, version 1.4. : Rang = suite (de personnes et de choses) disposées sur une même ligne, place dans un groupe, un ensemble (sans idée de hiérarchie), situation (dans une série, une suite concrète, matérielle), position dans un ordre, spécialité, dans un classement, une classification hiérarchique.

²⁸⁷ Le petit Littré, pochothèque, 1990, p.1466. « Place qui appartient, qui convient, a une personne ou une chose parmi plusieurs autres »

des villes car « *chaque édifice raconte une histoire différente, et la ville devient alors le miroir de mille histoires vécues* »²⁸⁸ comme le dit Renzo Piano.

Pierre Litzler (2005) aborde aussi le précepte de l'ouverture de l'architecture vers la multiplicité des histoires, selon lui :

*« La particularité de l'architecture réside dans le fait qu'elle ne devrait surtout pas se clore, se refermer, sur un seul récit mais au contraire rester ouverte pour toutes les histoires de nos vies. »*²⁸⁹

Il est donc erroné de vouloir systématiquement superposer en remplaçant les bâtiments mémoriels par des architectures contemporaines pour des raisons économiques mais aussi par frénésie de renouvellement dans le but de se faire « remarquer » et de communiquer selon les critères esthétiques et fonctionnels du nouveau monde.

Mais Litzler va plus loin dans ce rapport narratif en mettant en rapport espace, présence, et narration. L'architecture par sa présence offre, en plus, un support de choix pour l'inscription d'un dessin narratif qui va permettre, comme dans un livre, une meilleure lecture -ou destin- de cette histoire :

*« L'espace architectural n'est évidemment pas un réceptacle, qui aurait pour fonction d'accueillir passivement des tranches de vie. Ce serait plutôt un creuset qui, par la qualité de son architecture, crée des présences qui contribuent et participent de cette provocation qui fait advenir et nous font vivre des histoires. C'est par l'existence de ces présences, que l'architecture, sans pour autant nous enfermer dans l'évocation narrative, nous met dans une relation soutenue par l'inscription d'un dessin narratif, qui donnera, plus ou moins un destin à nos histoires. »*³⁵

Nous sommes donc à l'opposé du fameux chapitre de Victor Hugo dans Notre Dame de Paris « ceci tuera cela » le livre ou l'imprimerie ne tueront pas l'architecture narrative, ils vont même lui donner une impulsion supplémentaire par le fait même qu'elle n'est plus obligée de raconter

²⁸⁸ Renzo Piano, la désobéissance de l'architecte, p. 99

²⁸⁹ Pierre Litzler, dessins narratifs de l'architecture, Ed. L'harmattan, p. 17

l'histoire mais le présent et le futur. C'est une architecture libérée émancipée qui se pare de tous les atouts qui lui permettent de s'exprimer librement tant bien par sa forme que par son contenu. Mais toute construction ne peut pas prévaloir d'être une architecture, il faut qu'elle soit du niveau ou du rang requis dans l'espace et le temps.

L'existence physique d'une architecture, n'est donc pas à elle seule un précepte de présence. Il faut de la « qualité » pour qu'elle puisse communiquer, raconter - ou faire vivre - des histoires. Reste à déterminer les critères qui font qu'une architecture est de « qualité ». Est-ce l'espace ou la fonction? La forme ou les matériaux? L'idée ou L'image? Les prouesses techniques? La signature? La communication qu'elle provoque?

Cette notion de qualité est vague et polysémique, car chacun - individu ou groupe - va la définir selon ses critères. C'est en fait le rapport, la relation pertinente entre tous ces aspects : matériels (forme, matériaux, techniques...), fonctionnels (espace, lumière, circulation...), et de communication (signature, effets, histoires, dialogues,..). Cela sans oublier l'importance des facteurs annexes comme : le contexte historique, urbain, économique, éthique qui rentrent en jeu dans cette notion de qualité d'un bâtiment donné dans un lieu donné. Sachant que ces critères sont souvent induits ou faussés par des préjugés, des modes ou tendances, des références aléatoires, ou des pastiches à l'image de ce qui se fait dans les villes « globalisées » par des architectes « globalisateurs ».

Dans ce jeu de présence, il ne s'agit pas uniquement d'aspect, de forme ou de matériaux, le contenu de l'objet architectural et sa fonction jouent un rôle important dans l'impact de ce bâtiment et l'effet qu'il produit sur son milieu. Le phénomène de Beaubourg quoique particulièrement représentatif, n'est pas unique en son genre en France et à travers le monde ; Comme c'est le cas pour le centre Pompidou devenu emblématique, ou la maison folie de Wazemmes dont la présence marque le lieu et le métamorphose, beaucoup de quartiers des grandes villes qui étaient « dégradés » -dans le sens physique (bâtiments tombés en désuétude) mais

aussi du point de vue présence (rang position niveau ou vocation) au sein de la ville ont changé d'image grâce à une reconversion de ces bâtiments ou leur remplacement par des architectures qui communiquent des « images fortes » qui, par leurs présences via leurs formes et leur fonctions, ont renouvelé l'existence de ces quartiers au sein de la ville ou attisé l'intérêt des gens pour eux, les remettant en avant-scène (ou position) de la vie de la cité. C'est en quelque sorte l'apologie de la qualité idéale et imagière de l'architecture, de sa capacité de provoquer ou de choquer par sa présence, d'aller plus loin que ce que l'on a pu imaginer en grandeur, hauteur, forme et matériaux ; de défier le temps la pesanteur et la nature, d'être magique et irréaliste à sa manière.

Les matériaux, la technologie, l'idée, l'image, mais aussi la mission, sont donc autant d'atouts qui définissent la « qualité » et donc la présence d'un bâtiment et déterminent son rang ou position ainsi que son impact sur son environnement naturel ou construit. Ce sont ces « présences », pour reprendre les termes de Litzler, qui nous font vivre des histoires. Et c'est le vécu, la combinaison entre l'Architecture et l'Homme, qui crée la narration, qui permet à l'architecture de raconter des histoires nouvelles, un temps nouveau. L'« ici et maintenant » n'est plus fonction d'un lieu circonscrit ou d'un moment précis, mais d'une histoire ou d'une multitude d'histoires qui veulent parfois - ou souvent - dépasser ces limites matérielles. Le changement qui résulte de cette présence dépend fortement de la communication qui s'établit et du contraste ou l'analogie entre le nouveau bâtiment et l'ancien tissu :

- a.** Si le but est de changer ce tissu, ou du moins modifier drastiquement son image traditionnelle (considérée comme vieille et révolue), l'approche idéale n'est pas contestée par les maîtres d'œuvre et d'ouvrage en ce sens qu'elle va surtout dans le sens du fantastique ou de la haute technologie comme c'est le cas pour Beaubourg, Wazemmes ou Bilbao.
- b.** Si le but est de revaloriser le tissu traditionnel en rehaussant son « niveau », les avis sont partagés entre ceux qui, à l'instar de

Frank Gehry ou Rem Koolhaas, prônent une intervention idéale selon les préceptes contemporains indépendamment de l'image intrinsèque du lieu ; partant du précepte « merde au contexte » que Koolhaas défend avec acharnement. Et ceux, comme Renzo Piano (2007), qui considèrent que « l'implant » doit être en symbiose avec cette image pour éviter la dénaturation du lieu : « *Chaque lieu a sa physionomie inimitable, qu'il faut respecter, qu'il ne faut pas chercher à faire correspondre à « notre » conception de la culture.* »²⁹⁰

Indépendamment de ce débat, le « niveau » du lieu va inmanquablement fluctuer en fonction de l'image et du rang de l'architecture qui s'y ancre, aussi que sa mission. Et ce, quelle que soit la valeur des facteurs architectoniques, leurs rapports avec le lieu, et si ces rapports favorisent ou non l'intégration de l'objet architectural à son environnement naturel ou construit. Les quartiers autour de Beaubourg par exemple se sont généralement transformés en lieux de culture d'art et de tourisme qui attirent les jeunes de tous bords, tandis que les alentours de Montparnasse sont devenus des lieux d'affaire. La présence de ces deux objets a déterminé la vocation nouvelle des quartiers y attendant qui se sont réorientés ou recyclés - dans leur aspect et fonction - suivant les besoins ou tendances nouvelles.

Mais par le biais du changement ou de la remise à niveau, des erreurs monumentales sont commises qui dénaturent les lieux. A défaut de contrôle strict et scientifique, les facteurs financiers prennent souvent le dessus sur les valeurs culturelles détruisant systématiquement des bâtiments de grande importance patrimoniale - voire même des sites archéologiques - au nom du progrès et de la modernisation. Là aussi le facteur de présence est ramené à une seule et même « histoire » racontée selon les critères d'une modernité²⁹¹ à sens unique, c'est-à-dire une modernisation qui fait le vide autour d'elle pour

²⁹⁰ Renzo Piano, la désobéissance de l'architecte, p.50

²⁹¹ Ici dans le sens de contemporain.

exister et rayonner. Ce qui complexifie encore plus la situation, c'est que cette recherche accrue de modernité se transforme chez certains décideurs (comme l'émir de Dubaï par exemple) en obsession ou piège sans fin duquel il est difficile de sortir. Et comme le dit Renzo Piano :

« En grandissant tu apprends assez vite que les mots « modernité » et « progrès » sont deux pièges infernaux, qu'on continue à te tromper en leur nom. On continue aussi à te tromper avec un autre nom qui a été fondamental dans ce pays et en Europe : le mot « croissance », un autre piège, en somme. »²⁹²

En effet, une fois le processus de la « remise à niveau » entamée le décideur rentre dans la course à la présence qui implique une « croissance » permanente, économique mais aussi et surtout architecturale : s'arrêter est synonyme de ne plus exister. Pour attiser la communication-marketing, il faut avoir toujours du nouveau, un avènement national qu'on va transformer en évènement international, sachant que les limites de cette politique sont difficiles à cerner. Contrairement aux vestiges historiques qui prennent de la valeur en fonction du temps la présence des monuments contemporains est très puissante mais ponctuelle. Tout comme le phénomène de Manhattan où un bâtiment venait évincer un autre pour un certain temps, les villes contemporaines se concurrencent sur base des nouvelles œuvres qu'elles créent, souvent au détriment par superposition de l'ancien. Et plus cet ancien est valeureux, plus son absence va être remarquée et contestée.

En effet, en construisant on détruit nécessairement quelque chose de naturel ou de bâti, et c'est souvent l'absence de certains bâtiments conséquemment à cet acte qui crée un vide difficile à combler dans l'esprit des citoyens. C'est alors que s'enclenche dans la conscience collective un phénomène de comparaison entre ce qui est perdu et ce qui est proposé, voire même ce qui pourrait être proposé. Des spéculations, fausses vérités, et rumeurs circulent, souvent au détriment du nouveau : Les réactions négatives se manifestent généralement avant qu'on ne propose une nouvelle idée ou

²⁹² Renzo Piano, la désobéissance de l'architecte, p.38.

image de remplacement. Cela est en général dû à l'attachement aux valeurs historiques et culturelles de l'ancien voire même l'habitude et les souvenirs, mais aussi au refus d'une modernité perçue comme dévastatrice qui veut imposer sa présence au détriment de l'existant? Les exemples de ce déni sont nombreux : Dans le cas de juxtaposition d'objet comme pour la tour Eiffel hier ou le nouveau projet de Ronchamp aujourd'hui, ou dans le cas d'insertion d'objet nouveau dans un milieu ancien comme pour la pyramide du Louvres ; cela suscite des vagues de critiques ou même d'indignation. Partant du principe que dans les deux cas (juxtaposition ou insertion) il ne s'agit pas de superposition ou remplacement (car les bâtiments anciens sont sauvegardés), nous pouvons constater que le moderne ou nouveau dérange parfois par sa seule présence, comme un intrus inapte et indésirable, voire même dangereux.

3.1.1. La reconstruction de Beyrouth une « mise à niveau » au détriment du mémoriel

Comme dans toutes les villes du monde, c'est au nom de la remise à niveau, de la modernité, et du progrès, que des exactions ont été commises au centre-ville de Beyrouth comme dans les autres quartiers de la capitale. Et comme c'est souvent le cas, les motivations sont essentiellement les recettes financières qui se cachent derrière des « causes nationales » dites économiques, dont le mot magique « croissance » est l'un des pièges principaux comme le souligne Piano. Mais il y a aussi un autre piège derrière lequel se cachent les promoteurs immobiliers et c'est « développement et reconstruction » au nom duquel de nombreux abus ont été commis au Liban.

Partant de la considération selon laquelle l'état Libanais a jugé que Solidere était une solution nécessaire et indispensable pour reconstruire le centre-ville ravagé par la guerre, nous sommes à même de nous poser la question si cette cause justifie la perte de bâtiments chargés d'histoire qui ont été détruits ou dénaturés et pour cause : à chaque fois que des excavations sont faites pour construire un nouvel immeuble, des vestiges sont mis à jour et créent une polémique médiatique entre les promoteurs qui ont acheté le terrain à prix d'or, le ministère de la culture, et les associations de protection du patrimoine architectural et archéologique. Et en définitive, les vestiges sont généralement démontés ou détruits par les promoteurs après l'aval des autorités concernées, sous divers prétextes (la valeur du terrain et l'investissement engagé sont souvent une cause suffisante et nécessaire). Ces prétextes sont bien sûr jugés illégitimes par les associations qui considèrent que la valeur des vestiges est beaucoup plus importante que les fonds engagés ou les immeubles nouveaux qui vont s'y superposer. Mais il s'agit là de valeur patrimoniale et mémorielle, alors que le promoteur ne considère que les valeurs matérielles et financières. C'est toujours l'économie qui prévaut.

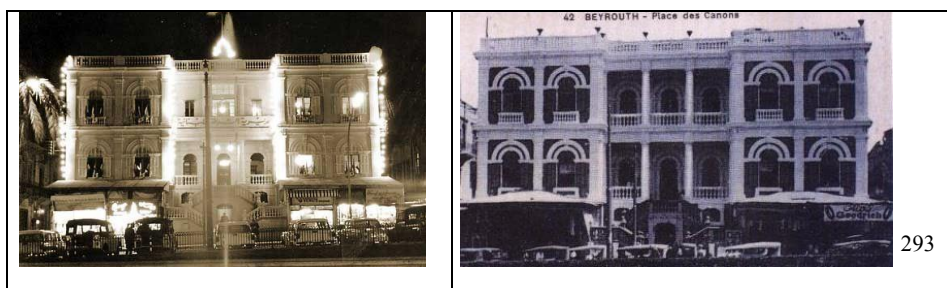
Cette situation nous amène au phénomène de la présence virtuelle de l'objet après le refus d'acceptation de son absence par la mémoire collective.

Ce qui s'en suit en général est le déni du nouveau par une population qui se désole de ce qu'elle a perdu et considère que les valeurs culturelles, identitaires ou même mémorielles ne sont pas remplaçables, quelle que soit la qualité de l'apport proposé et ses atouts de par sa modernité et fonctionnalité. La qualité de présence de l'objet architectural de par son acceptation par le public, est donc tributaire de l'histoire du lieu où il s'installe et de l'image publique - même virtuelle - inscrite dans ce lieu.

Cette présence virtuelle ne meurt pas nécessairement avec l'effacement physique ou le remplacement par superposition de l'objet architectural. A la question de savoir si cette présence virtuelle (par l'historique ou même le mythe) peut perdurer, la réponse est difficile car tributaire de la qualité des histoires et mémoire liés au lieu. La durabilité est aussi fonction des références (ou histoires) écrites, et celles transmises oralement. Un monument dont le récit s'inscrit dans les livres d'histoires peut difficilement s'effacer même s'il n'existe plus réellement alors que le récit verbal est en fonction de la mémoire du groupe et donc s'estompe ou se déforme avec le temps. Beaucoup de bâtiments importants sont tombés dans l'oubli, alors que d'autres moins valeureux sont toujours présents par leur récits écrits.

Parmi les bâtiments beyrouthins dont l'absence a créé un vide ou une « présence virtuelle » qui continue à marquer le lieu par l'histoire d'un vécu (ou le récit historique en rapport avec un lieu ou une ville) :

1- Le commissariat du Burj : un bijoux d'architecture ottomane:



²⁹³ <http://www.lebspy.commainleaks-from-lebanonold-lebanon-rare-pictures>

Situé sur la façade Est de place centrale de Beyrouth, entouré de maisons à caractère traditionnel, l'édifice était conçu pour impressionner. Avec son escalier monumental encastré dans le volume, ses portes fenêtres latérales en arcade romaines et son triptyque en arcades ottomanes ou islamiques, le commissariat de la police était un bâtiment d'une qualité architecturale exceptionnelle. En plus de l'objet en lui-même, les fonctions qu'il a abritées ont marqué la ville dans son quotidien. Tout se passait là, le commerce, l'économie, la politique, la culture, la loi, même les revendications sociales et autres. C'était l'objet dont la présence rassurait et inquiétait à la fois, et dont les petites histoires ont marqué la grande histoire du Liban depuis sa naissance jusqu'à la guerre dévastatrice.

Mais étonnamment, ce n'est pas les bombes de la guerre qui ont détruit ce monument historique mais les bulldozers de la reconstruction.

« Ce bâtiment, qui avait abrité la banque ottomane de 1882 à 1906, avant de se transformer en hôtel, puis en commissariat au début du mandat français, était situé à un emplacement hautement stratégique, cachant discrètement le quartier chaud de la capitale.[...] ce qui restait du bâtiment a été entièrement détruit. « C'était une erreur », avait alors déclaré le président du CDR²⁹⁴. De fait, Solidere, qui affirme avoir conservé les pierres du bâtiment, a promis de le reconstruire, exactement tel qu'il était au début du siècle dernier. »²⁹⁵

L'ancien bâtiment de police, tout comme les bâtiments constituant la façade Est de la place des martyrs, ont donc été détruits simultanément. Suite à la grande vague d'indignation suscitée - surtout par la disparition du bâtiment de police chargé de mémoire et d'histoire - les responsables de Solidere accusés d'avoir prémédité l'acte ont assuré que la destruction était due à une erreur de l'entreprise chargée de déblayer les ruines de la place des martyrs, et promet de le reconstruire à l'identique.

²⁹⁴ CDR : Conseil du Développement et de la Reconstruction.

²⁹⁵ Consulté le 18 août 2012 sur : <<http://www.centre-catholique.com/newsdetails.asp?newid=1884>>



Vide de la façade Est de la place des martyrs

20 ans plus tard, malgré le pouvoir financier de la société, la promesse n'est toujours pas tenue et la parcelle où était érigé le commissariat, tout comme la périphérie de la place des martyrs, sont un terrain vague, hybride, sans identité, vide de toute construction ou de présence. D'où

la légitimité du questionnement : la destruction du monument historique est-elle vraiment fortuite sinon qu'est ce qui a empêché sa reconstruction durant toutes ces années? Et dans le cas contraire quels sont les raisons qui ont poussé la société foncière à éliminer un tel bâtiment ?

Plusieurs théories peuvent répondre à ce questionnement dont bien évidemment celle de l'exploitation foncière et les centaines voir les milliers de mètres carrés de construction gagnés par l'éventuel nouveau projet qui pourrait être érigé à l'emplacement de l'ancien. Mais il y a aussi le facteur de présence et de niveau dans un lieu aussi stratégique qui rentre en jeu : le bâtiment en question pourrait être considéré dans une approche moderniste comme désuet et ne répondant pas aux critères esthétiques de l'« ici et maintenant ». Partant de ce principe et des théories de Koolhaas (2011) sur l'identité qui « *emprisonne et résiste à l'expansion* »²⁹⁶, le bâtiment ancien devient une charge, un boulet, qui encrent le « lieu » dans le passé et empêchent le développement de l'esplanade et sa transformation en une place répondant aux critères de contemporanéité.

A en croire l'ancien président de Solidere Henry Eddé (1997), le premier ministre libanais Rafic Hariri avait pour référence les « *réalisations spectaculaires* »²⁹⁷ des villes du désert d'Arabie, et rêvait d'imiter « *le modèle du développement de Monaco, qui l'a en réalité défiguré* »²⁹⁸. Il peut donc s'agir d'une vision de la ville plus proche des théories des villes globales que celles des villes dont l'image est liée à une certaine identité ou culture rattachées à l'histoire. Dans un débat que j'ai eu personnellement avec Rafic

²⁹⁶ Reem Koolhaas, junkspace, p. 46

²⁹⁷ Henri Eddé, le pays d'où je viens, p.136

²⁹⁸ Ibid.

Hariri en 2002 autour de la reconstruction et l'identité de la ville de Beyrouth, il m'a cité comme exemple de succès fulgurant la ville de Dubaï qui selon lui : « *a relevé tous les défis du monde contemporains et dépassé tous les obstacles en rapport avec le traditionalisme arabe, pour devenir une métropole internationale* ». Dans ce cas il est évident que la priorité, dans sa vision en tant que décideur, va au renouvellement de l'image de Beyrouth et à la position ou rang du lieu et de l'architecture qui s'y insère, qui doit communiquer le retour de la ville au sein du monde globalisé.

Les références et les stéréotypes ne sont donc plus les mêmes, et un bâtiment ancien est considéré comme vieux dégradé et dégradant, et non pas comme un objet précieux et enrichissant. C'est un conflit de perception du rang ou niveau de l'architecture qu'il s'agit, et non pas d'identité, de goûts, de « mégalomanie »²⁹⁹, ou « d'ignorance et d'incompétence »³⁰⁰ comme le pensent Thierry Paquot (2008) et Franco la Cecla (2011). En fait, les mondialistes que nous pouvons appeler « libéraux » tout comme les « conservateurs » cherchent à améliorer le rang ou niveau de l'architecture et du lieu ; chacun à sa façon et suivant ses principes et ses visions du monde d'hier, d'aujourd'hui et de demain. Elle doit communiquer une Image nouvelle.

En définitive, c'est une fois que les nouveaux bâtiments seront construits, que le débat pourra prendre sa vraie ampleur; entre ceux qui prônent une renaissance par l'inscription de la place des martyrs dans le monde d'aujourd'hui quel que soit le prix à payer, et ceux qui prêchent la continuité sur base des valeurs existantes et l'ancrage dans le passé. C'est suite à une comparaison entre la présence de l'ancien « occupant » des lieux et celle du nouveau venu, que les citoyens vont accepter ou rejeter l'idée par laquelle le changement se fait, et juger de la perspicacité du maître d'ouvrage ou de son erreur. C'est sur base d'images comparées et les récits ou mythes qu'elles charrient en leur sein, que la communication ou la confrontation se fera. C'est

²⁹⁹ Thierry Paquot, *la folie des hauteurs*, p.25

³⁰⁰ Franco La Cecla, *contre l'architecture*, p.83

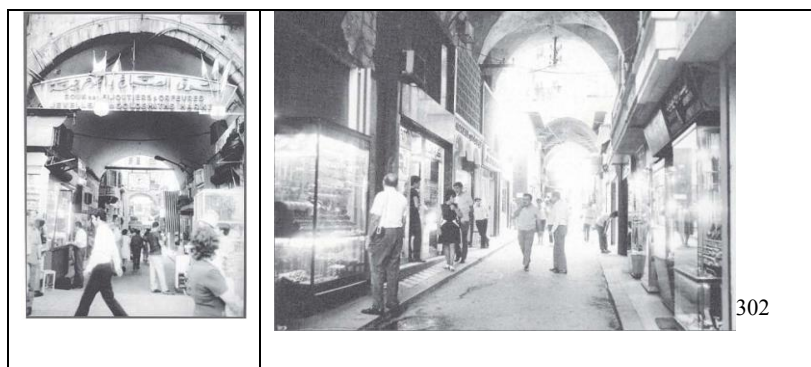
le cas pour le souk de Beyrouth par exemple mais aussi de beaucoup de bâtiments à Beyrouth.

Il est important de constater que la réaction populaire destruction du bâtiment mémoriel qu'est l'ancien commissariat est une preuve importante de l'attachement des citoyens à leur patrimoine malgré l'enthousiasme général pour une renaissance du Liban contemporain. Un Liban sensé réintégrer sa place de pionnier sur le marché régional à tous les niveaux.

Modernité oui, mais pas au dépend de l'identité patrimoniale et mémorielle semble être le message à tirer de cette expérience. « *Tout se passe comme si nous étions à la recherche d'un degré zéro d'identité, qu'il faudrait pouvoir retrouver et, ensuite régenter* »³⁰¹ comme le dit Patrick Dieudonné, un degré zéro qui nous permet de reconstruire la ville dans l'esprit du temps, mais pas au dépend et sur les décombres d'un patrimoine architectural qui fait sa spécificité par enracinement. Le problème c'est que les nouveaux décideurs tout comme les anciens conquérants remettent toujours les compteurs à zéro. L'histoire commence toujours avec leur ère, et la présence par leur griffe.

³⁰¹ Daniel Le Couédic & Jean-Francois Simon, Construire dans la diversité Architectures Contextes et identités, presses universitaires de Rennes, p.200

2- Les anciens souks-El-Sagha (des bijoutiers) de Beyrouth : une image de qualité et un rang en rapport avec la prospérité



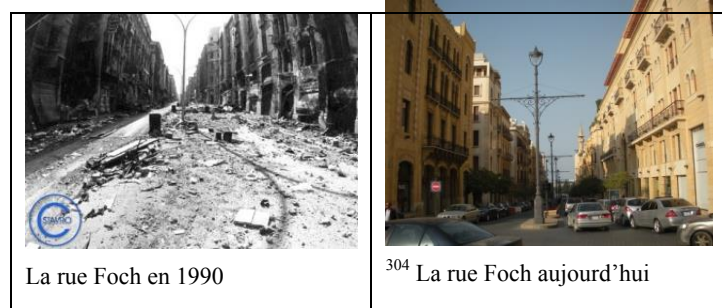
Situé sur la partie sud-ouest de la place des martyrs, ces anciens souks affichaient leurs couleurs de par une entrée principale monumentale et les devantures étincelantes des magasins qui faisaient rêver de par la quantité d'or qu'elles exposaient. Construits entre 1884 et 1886, ces souks qui débordaient de bijoux de toutes dimensions, sont devenus très vite la centrale de l'or et de l'orfèvrerie au Liban et leur présence reflétaient l'image de prospérité du pays. C'est pour ces raisons qu'ils ont été longtemps le fleuron du centre-ville et une destination ou passage privilégié pour tous les résidents de la ville aussi bien que ses visiteurs.

Les histoires et souvenirs autour de ces souks sont nombreux dans la mémoire de plusieurs générations, mais ce qui a marqué les plus les citoyens, c'est les histoires autour du pillage des boutiques regorgeant d'or et de joaillerie par les milices de tous bords pendant la guerre. On dit même que ces milices s'étaient subdivisés illicitement le souk en zones, comme une sorte de butin de guerre partagé. Mythe ou réalité, toujours est-il que le pillage de ces souks et des coffres des banques situées deux patelins plus loin est resté tristement célèbre, dans les annales et histoires de la guerre du Liban.

Lors du lancement de la phase de reconstruction de Beyrouth en 1991, les « murs » du souk étaient récupérables et leur restauration possible au même titre que les bâtiments du quartier haussmannien voisin (qui ont été

³⁰² Archives Jean Claude Boulos

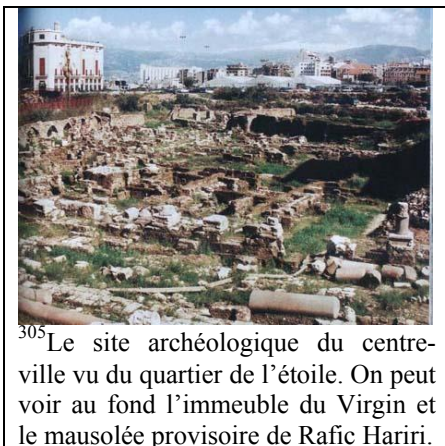
restaurés de façon spectaculaire) comme on peut les voir sur les photos ci-après, les immeubles du quartier Foch voisin était beaucoup plus endommagés que celles des souks des joailliers.



La rue Foch en 1990

³⁰⁴ La rue Foch aujourd'hui

La destruction du souk des bijoutiers par Solidere n'étant pas inévitable, la raison pour laquelle elle a été faite reste inexplicée. Mais le fait d'avoir dévoilé les vestiges romains et phéniciens qui gisaient dans leur sous-sol a probablement atténué l'impact de leur perte et évité une campagne d'indignation comme ce fut le cas pour le commissariat et le dôme du city-center. Ceci-dit les ruines que nous pouvons voir sur la photo ci-après restent dans un état de délaissement proche de l'oubli dédaigneux jusqu'à ce jour, malgré un concours international lancé pour leur réaménagement.



³⁰⁵ Le site archéologique du centre-ville vu du quartier de l'étoile. On peut voir au fond l'immeuble du Virgin et le mausolée provisoire de Rafic Hariri.

Peut-être à défaut de communication-polémique autour de la destruction des souks, Solidere n'a pas eu de mal à proposer des projets de remplacement de la partie du terrain des souks donnant sur la place récupérés sur la zone archéologique. Le gros débat autour de cette zone remblayée n'a donc pas été soulevé sur base des souks

détruits mais plutôt autour des vestiges phéniciens « bétonnés » selon les associations de protection des sites archéologiques libanais et étrangers. La polémique autour de ces zones archéologiques dilapidées et sur lesquelles a

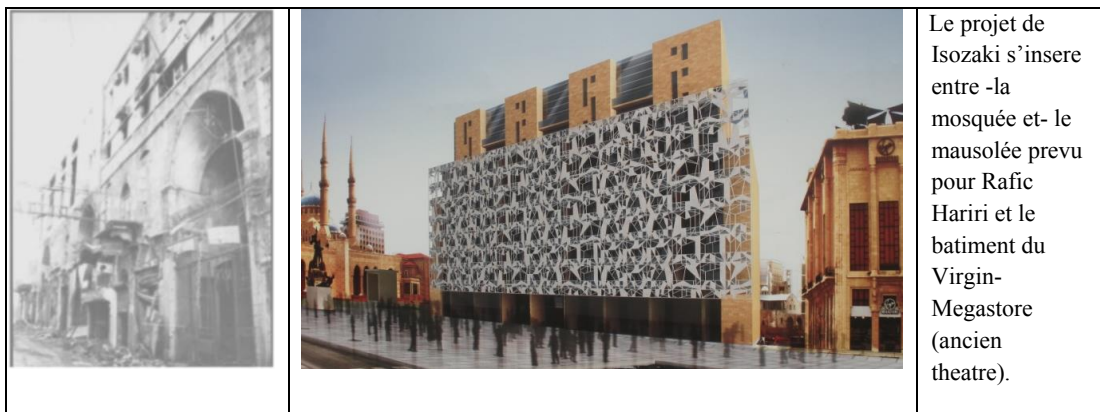
³⁰³ Photo tirée des archives de Stavro Jabra

³⁰⁴ Photo Joseph Moukarzel, février 2013

³⁰⁵ <http://www.tonysayegh.com/tourisme/htm/beyrouth18.htm>

été érigée une mosquée monumentale, s'est éteinte en 2005 après la mort tragique de Rafic Hariri et l'édification d'une sorte de mausolée précaire pour ses dépouilles (en attendant le projet final qui n'a pas encore été communiqué). Mais il n'y a pas que la mosquée Al Amine et le mausolée Hariri qui sont érigés en partie ou totalement sur les vestiges des souks, un nouveau projet d'Arata Isozaki donnant sur la place d'un côté et les ruines de l'autre a été construit sur le site même faisant fi des ruines remontant jusqu'aux phéniciens qui se trouvent à cet endroit. Ce projet qui s'incruste entre le mausolée à venir et les deux seuls bâtiments rescapés des bulldozers de la reconstruction - l'immeuble de l'UFA et l'ancien opéra transformé en « Virgin méga store » - mérite un arrêt sur image.

Ce seul terrain, qui liait la place des martyrs aux ruines excavées, est si distinctif qu'il constituait le lieu privilégié que choisissaient les étudiants en architecture qui prévoient leur projet de diplôme sur la mémoire de la ville de Beyrouth. Nombreux sont ceux et celles qui ont imaginé ou rêvé de créer une liaison, entre le passé traditionnel et le présent futuriste à travers ce lieu. Ils le voyaient idéalement comme un pont, un espace de transition, voire une sorte de machine à remonter le temps qui concilie la ville avec son histoire. Mais le réel est là pour contredire l'idéal ou l'idéal, et l'on se retrouve avec un projet « griffé » qui reflète une image nouvelle sans rapport avec celle de la ville, hormis la couleur jaune de la pierre qui ne constitue qu'un fond.



Au-delà de la qualité idéale et imagière de l'architecture proposée par Isozaki et son rapport -ou non- avec l'image et la mémoire de Beyrouth, le bâtiment constitue un obstacle entre la place et les ruines, c'est d'un mur séparateur qu'il s'agit et non d'un pont ou liaison. De plus, la façade par son écran ou double-peau affiche un dessin difficile à lire selon les images usuelles en rapport avec le pays. Les indices culturels sont aphones pour les habitants de Beyrouth malgré l'esthétique qu'ils affichent, le design ressemblent plutôt à un origami propre à la civilisation japonaise mais complètement étranger à la culture du lieu où il s'implante, son histoire et sa vie. Donc en plus de l'effet de rupture physique engendré par la présence de cet objet qui obstrue le passage entre la place et les ruines, les indices qu'il charrie en son sein ne sont pas ceux du lieu. Pour marquer encore plus l'intérêt porté à cet origami, le promoteur le reprend le principe graphique dans le logo et dans le design qu'il affiche sur sa palissade.

La présence d'une architecture ne se fait pas uniquement à travers les espaces, volumes et revêtements, il y a autant d'indices ou de signes architectoniques qui véhiculent des images et des histoires liées à des traditions construites mais aussi écrites et orales. Se reconnaître dans une architecture est un phénomène difficile à expliciter vu les apports en tous genre qui ont été introduits à un moment donné dans un lieu donné, qui fait que l'architecture d'un lieu ou d'un groupe est nécessairement en partie inspirée d'un autre lieu et d'un autre groupe. Par contre se reconnaître dans des éléments ou signes emblématiques propres au lieu et à sa culture est possible. C'est par ce biais là que le rapport entre nouveau et ancien doit trouver son ancrage. Comme le dit Patrick Dieudonné (2005) :

« Si l'on peut aisément convenir que la prolifération de quelques signes emblématiques ne peut être la seule marque de l'identité contemporaine, cette implacable question du choix des références et de la différence due aux traditions est venue souvent hanter les débats [...] nous avons pu voir les indéniables séductions, mais aussi les limites d'une identité

*qui ne parviendrait à se construire que sur base d'emprunts
historicistes, folkloriques ou décoratifs. »³⁰⁶*

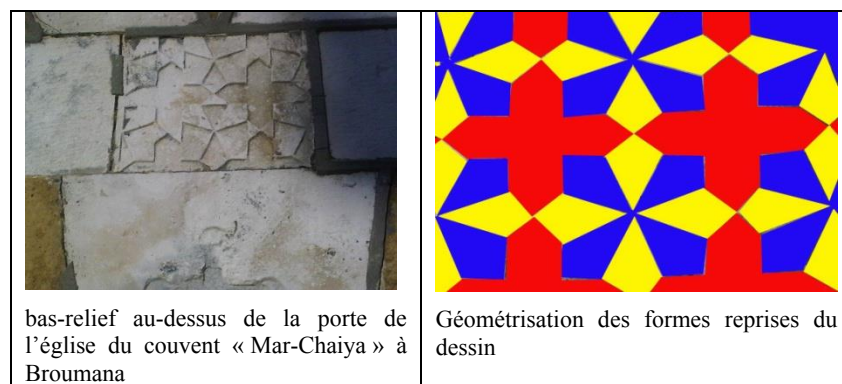
Même s'ils sont souvent décoratifs et relèvent parfois du folklore, les éléments architectoniques révélateurs d'une certaine part de l'identité d'un peuple ou d'un lieu, ne sont pas à dédaigner, car ils sont en relation directe avec le vécu et les spécificités naturelles du lieu et répondent aux besoins et images porteuses de valeurs culturelles identitaires propres aux peuples. Ceci dit, s'en tenir à leurs « limites » peut empêcher ou freiner l'évolution de l'architecture et de la ville, mais, combinés avec d'autres éléments architectoniques propres à l'architecture globalisée ils peuvent constituer un atout majeur de développement des peuples et des cités. Le reproche majeur qu'on pourrait faire aux projets du souk de Moneo et du projet d'Isozaki est qu'ils ne tiennent pas compte dans leur conception des éléments propres au lieu et privilégient l'importation de signes et d'images appartenant à d'autres lieux ou parfois à nulle part.

La présence de l'architecture et son impact sur son environnement est donc aussi fonction de l'image qu'elle véhicule. Si cette image est trop figée dans son espace-temps limité elle risque de sombrer dans le pastiche qui frise le ridicule. Et si par contre elle est trop vaste et vague elle risque de perdre l'intérêt des citoyens voire même faire face à leurs rejet ou même griefs.

Cette analyse sémiotique qui rapporte l'objet, dans les signes qu'il porte et les images qu'il véhicule, à son origine imagière propre à une civilisation ou culture distincte, pourrait être considérée comme isolationniste par les mondialistes qui prônent l'ouverture et le pluralisme culturel total. Mais il est légitime de se demander l'intérêt, pour les citoyens d'une ville méditerranéenne comme Beyrouth, d'afficher des signes d'une culture étrangère sur la place principale ; D'autant plus que le bâtiment obstrue les vestiges archéologiques qui remontent jusqu'à 6000 ans d'histoire.

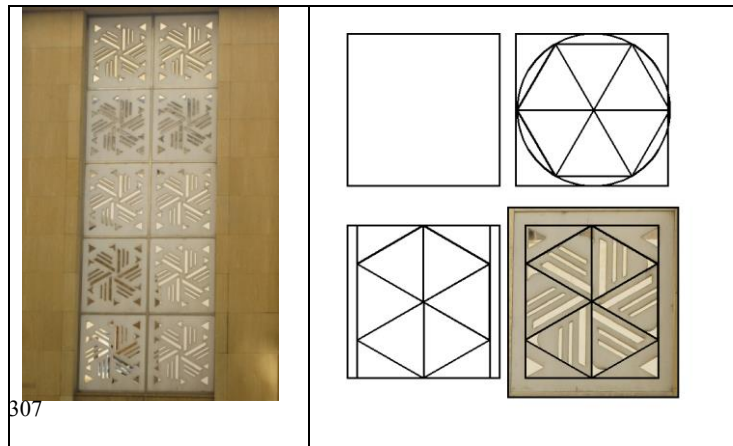
³⁰⁶ Patrick Dieudonné, Daniel le Couedic & Jean-François Simon, construire dans la diversité, architecture contexte et identité, Ed. Presses Universitaires de Rennes, 2005, p.188.

Ceci dit la culture locale est habituée aux dessins ou bas-reliefs affichant des formes abstraites sur fond de signes identitaires, surtout dans les lieux de culte chrétiens et musulmans. Les deux images suivantes sont des exemples de ces dessins qui, malgré leur abstraction, sont dans leur géométrie en harmonie avec le lieu par les images véhiculées à travers les siècles. Il va sans dire que ces images, qui sont importées d'autres cultures environnantes (occidentale et orientales) ont le privilège de refléter à la base des idées liées à des valeurs ou croyances adoptées (chrétiens, musulmans et juifs) qui sont devenues autant de signes identitaires.



L'image de gauche montre un bas-relief incrusté dans le mur au-dessus d'une porte d'église datant de la deuxième moitié du IXème siècle située dans la montagne Libanaise plus précisément à Broumana dans la région du Metn (15km Nord Est de Beyrouth). On peut clairement percevoir les croix formées par le dessin en fond et en forme. La similitude entre ces formes et le dessin d'origami est qu'ils sont tous les deux issus d'un dessin géométrique, mais les histoires qu'ils racontent et les cultures qu'ils charrient sont totalement différentes, et après lecture des images et des signes en rapport avec les valeurs (ou croyances) qui y sont liées posent la question de la raison du choix par l'architecte de cette forme précise (origami japonais) dans ce lieu. Est-ce pour créer un brassage de cultures ? Ou est-ce par volonté de l'architecte de marquer le lieu de SA présence et donc de SA culture en greffant le lieu de ses images ou signes identitaires propres comme le faisaient les conquérants des siècles passés? Toujours est-il que cette importation d'image est passée sans remous ou critique populaire comme

pour le souk, peut-être parce que l'aspect décoratif des origamis ne manque pas d'intérêt côté esthétique, ou bien l'absence de toute construction dans ce lieu même - vu que les anciens souks avaient été préalablement détruits – n'a pas choqué. Les citoyens de Beyrouth seraient donc pour l'ouverture ou l'importation des images d'autres civilisations et cultures, à condition qu'elles ne le fassent pas au détriment d'un patrimoine existant visible.



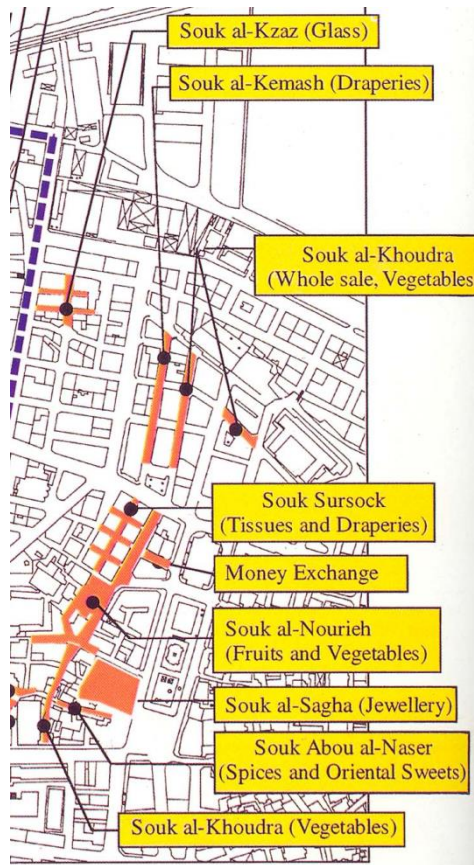
Dans un contexte similaire l'image ci-joint on peut voir le dessin de la Moucharabieh de la mosquée Al Amine au Centreville qui ressemble dans sa structure géométrique au bas-relief de l'église de Broumana, mais aussi quelque part par ses mouvements et lignes angulaires à l'origami. Et pourtant les images véhiculées par les trois dessins sont totalement différents dans leurs signes identitaires : le dessin du couvent reflète des croix, celui de la mosquée évite par sa triangulation le dessin de croix et opte pour les losanges ou hexagones qui répondent plus à la géométrie qu'on retrouve dans les arts islamiques, alors que le dessin des origamis reflète les images d'oiseaux typiques de la culture et des arts japonais.

A part les origamis qui ne sont usuels, les dessins géométriques ne sont pas rares dans l'esprit du lieu, bien au contraire on les retrouve sous différentes formes géométriques et sur différents supports dans de nombreuses architectures au Liban. Même celles qui n'ont aucun rapport avec le religieux. On peut remarquer ce phénomène sur de nombreux bâtiments même en face de cette mosquée. Les bas-reliefs géométriques sont affichés

³⁰⁷ Photo Joseph Moukarzel, octobre 2012

sur les façades visibles des immeubles dans un but décoratif mais aussi comme autant de signes distinctifs de l'appartenance ou insertion orientale.

3- Les autres souks de la ville : l'histoire dilapidée d'un espace pluriel.

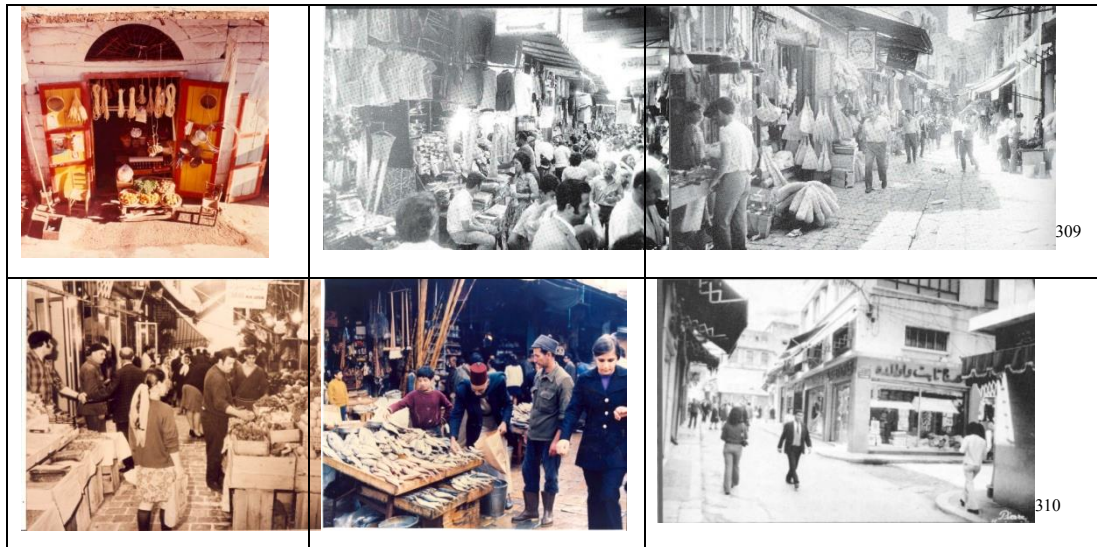


308

Les anciens souks qui juxtaposaient la place des martyrs étaient nombreux et très spécialisés. Sur base d'une trame orthogonale ils se croisaient formant des quartiers entiers. On passait d'un souk à l'autre et les croisements constituaient autant de point de rencontres riches en boutiques d'angle. Ces souks constituaient le cœur battant de la ville ou convergeaient toutes les catégories des gens des plus riches aux plus pauvres sans aucune distinction ; chacun cherchant à y trouver le produit désiré dans la gamme de prix correspondant à son budget. Jusqu'au dernier jour avant la fermeture à cause de la guerre, les souks ont fonctionné comme à l'ordinaire et les boutiques regorgeaient de produits de tous genre.

Les souks visibles sur ce plan ont été tous détruits.

A l'instar du souk des bijoutiers et du souk Arwan, une panoplie de souks a été rasée en même temps que les bâtiments de la place des martyrs. Parmi les plus célèbres on peut citer : Souk Sursok , Souk El tawilé, souk Abou-nasr, Souk el Nourieh, souk el khodra (legumes), souk el samak (poissons), souk el kemach (tissus), souk el Kzaz (verre), etc. chacun de ces souks était spécialisé en une catégorie spécifique de produits facilitant la tâche aux consommateurs.



Comme on peut le constater dans les images qui précèdent la typologie des souks étaient le reflet des architectures des différentes époques de l'ottoman jusqu'aux années 70 qui se juxtaposaient judicieusement formant la ville pluriculturelle. En plus nous pouvons y retrouver l'ambiance beyrouthine spécifique, toutes catégories confondues qui s'y rendait régulièrement. Ces souks inscrivaient le Liban dans un environnement oriental typique qui le rendait différent des pays du bassin méditerranéen par une communication affichée de sa double culture orientale et occidentale.

Nous pouvons clairement constater la différence entre ces souks et les centres commerciaux d'aujourd'hui. A la question posée précédemment si les « malls » d'aujourd'hui sont la version moderne des souks d'hier nous pouvons clairement dire que ce n'est pas du tout le cas. C'est peut-être vrai dans les pays du golfe désertique car le climat ne permet pas de circuler en plein air, mais dans un climat aussi clément que celui de Beyrouth il est plus agréable d'être en plein air qu'enfermé dans une boîte.

³⁰⁹ Ibid.
³¹⁰ Ibid.



Cela dit, à Doha (Qatar) un souk a été construit à l'ancienne (photos ci-haut) ou l'on peut déambuler ne plein air entre les boutiques débordantes sur le passage, et cette architecture constitue un des bijoux touristiques d'une ville moderne où les tours reflétant les images de l'architecture globalisée, signées par des architectes de renommée internationale poussent comme des champignons. La différence idéale et imagière de se souk avec celui de Monéo est évidente, ce souk n'est pas trompeur dans son épellation, Ceci n'empêche pas que cette réplique des anciens souks, malgré son intérêt touristique, soit une parodie trompeuse.

Les souks sont totalement différents des « malls » par leur principe commercial leur fonctionnement et leur spatialité ou ambiance. Comparer un souk à un « mall » c'est comme comparer le quartier du marais (même s'il ne représente pas un souk) ou le quartier des puces (même s'il est spécialisé) aux galeries Lafayette ou les grands magasins dans Paris.



Après la guerre, ces souks sont devenus des ruines assez encombrantes pour des promoteurs immobiliers car la restauration coûte très cher et n'offre en contrepartie qu'une surface d'exploitation minimale. La décision a donc été

³¹¹ Photos Joseph Moukarzel , janvier 2011

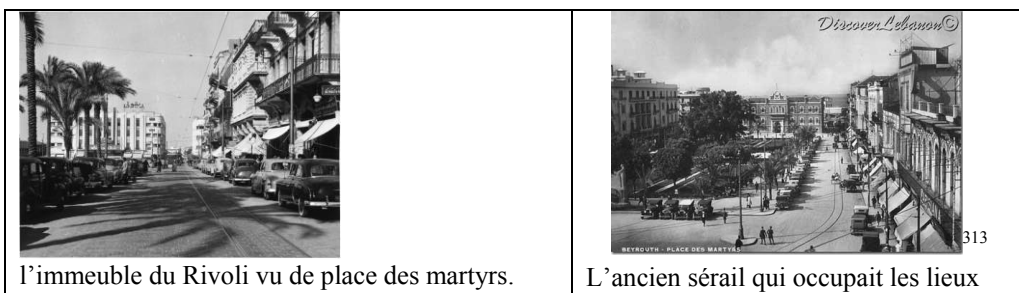
³¹² Ibid.

prise de détruire ces lieux indépendamment de leur valeur historique patrimoniale ou mémorielle, d'une importance majeure comme on peut le constater sur les photos. En effet, les quartiers haussmanniens comme Foch Allenby et les rues attenantes à la place de l'étoile, qui ont été restaurés, sont constitués de plusieurs étages offrant une exploitation commerciale intéressante, alors que les souks étaient de deux étages ou trois au plus.

La valeur de ces vestiges et la nécessité de préserver leur présence et les images qu'ils charrient était évidente, Mais il va sans dire que la société qui régit le centre-ville est une société d'exploitation commerciale et qu'à ce titre elle doit calculer les pertes et profits - ou manque à gagner - financiers. Et c'est de là que l'erreur a été commise car une institution étatique aurait pensé la ville et son identité ou image, indépendamment des valeurs immobilières ou commerciales. D'où les débats publics virulents qui ont accompagné la destruction de certains monuments par Solidere. Destruction annoncée cette fois, et non pas comme c'était le cas concernant le commissariat.

Parmi les bâtiments qui ont créé un débat identitaire :

4. L'immeuble du Rivoli : un exemple de présence par la valeur idéelle et imagière de l'objet architectural.



Cet immeuble monumental qui bordait la place des martyrs du côté ouest, empêchait dans l'optique des planificateurs de Solidere, l'ouverture de la place sur la mer. Sa destruction a été ressentie par une partie des habitants de Beyrouth qui avaient connu l'âge d'or du « Rivoli » comme une dilapidation du patrimoine bâti. Le débat autour de la perte de l'immeuble du

³¹³ www.dicoverlebanon.com

Rivoli n'a pas fait long feu, peut-être à cause du peu d'intérêt affiché par les citoyens au bâtiment en lui-même, en plus de la conclusion des responsables patrimoniaux au sein des ministères concernés que ce n'était pas un bâtiment à caractère historique ou identitaire, même s'il reflétait une période architecturale et avait une valeur sentimentale pour certains.

Cela dit, comme dans le film « cinéma paradiso », un nombre important de libanais ont tenu à être présents sur le terrain pour assister à la destruction du grand cinéma de la place comme si c'était un moment historique.

Mazen Haidar écrit à ce propos :

« Dès 1994, les immeubles délimitant la grande Place succombent dynamités l'un après l'autre, les repères d'antan éprouvés par la guerre s'évanouissent à jamais au nom de la reconstruction et de la modernisation de tout le secteur. On s'acharnera même contre le cinéma Rivoli repère autrefois indissociable de la grande place pour tous ses usagers. »³¹⁴

Nous constatons par cet exemple que la qualité architecturale du bâtiment joue un rôle important dans la perception de son niveau donc de sa présence ainsi que l'importance de cette présence pour les habitants : un bâtiment jugé peu intéressant de par son idée ou image architecturales peut donc être perçu comme inutile ou destructible, et ce, indépendamment de son contenu ou de son histoire et vécu. Mais fort est de constater aussi que la communication joue à ce niveau un rôle de valorisation très important, comme c'est le cas pour l'« œuf » (ou le « le dôme ») et la maison jaune que nous aborderons ultérieurement.

L'ouverture de la place sur la mer n'est pas une idée nouvelle inventée par Solidere, déjà en 1950 l'ancien sérail qui se situait là (voir photo du haut à droite) a été rasé pour les mêmes raisons et le terrain est resté longtemps vide de toute présence architecturale. Certains ont imputé l'acte de destruction de l'ancien sérail comme une volonté d'effacer les traces des

³¹⁴ http://www.international.icomos.org/quebec2008/cd/toindex/81_pdf/81-C5uS-282.pdf

ottomans, mais cette version n'est pas non plus vérifiable. Toujours est-il que la place à l'italienne qui était précédemment n'est plus perceptible même si la statue des martyrs est toujours à la même place. Il faut donc des limites claires pour que la place se refasse mais par quels bâtiments ? Ceux du côté Est sont clairement exprimés et en cours de réalisation et reflètent des images multiculturelles : Mosquée Al Amine construite à l'image de sainte-Sophie, Mausolée Hariri encore indéterminé, Immeuble aux origamis, l'ancien théâtre transformé en « Virgin Mega store », le Gray qui s'inspire du haussmannien, Al Nahar qui est moderne dans son approche idéale et imagière. Les autres côtés sont encore au stade de la réflexion mais nous pouvons d'ores et déjà prévoir de nouvelles architecturales qui charrient en leur sein un mixage d'idées qui reflètent des images propres ou importées.



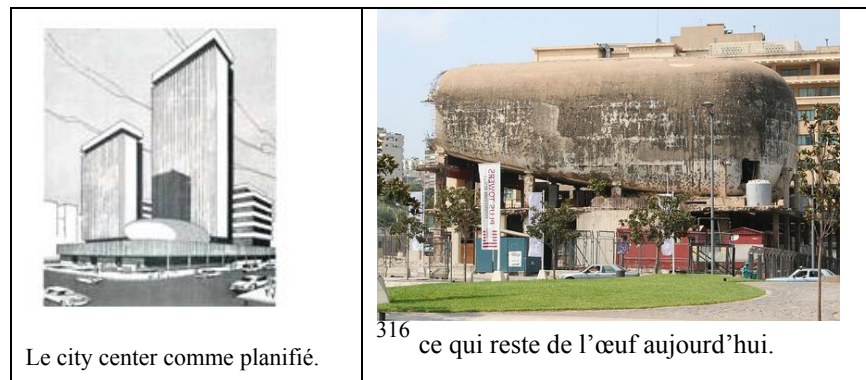
Indépendamment de la valeur patrimoniale de l'objet architectural en lui-même, la présence physique de l'immeuble du « Rivoli » permettait à la place « à l'italienne » d'exister. Sans lui, la place n'est plus qu'un long boulevard sans aucun intérêt ni caractère qui s'étend jusqu'au front de mer. En réalité, ce boulevard donne sur une route perpendiculaire qui longe l'emplacement de l'ancien cinéma comme s'il était toujours présent virtuellement.

Nous sommes là aussi dans une situation d'attente d'image du nouveau projet qui va voir le jour dont la présence va nécessairement provoquer une communication autour de l'identité de la ville et de son histoire. Sachant que dans la planification prévue par Solidere ce sera un parc archéologique comprenant un musée, il est probable que les détracteurs, pour une fois, n'auront rien à dire sur la présence et le rang de la fonction de remplacement. Quant à l'objet architectural en lui-même tout dépendra de l'image qu'il prendra, et peut-être de la signature de l'architecte qui le

³¹⁵ Ibid.

réalisera. De toute façon un concours international a été lancé sur la parcelle ou se trouvait le Rivoli pour proposer des projets alliant archéologie, urbanisme, rapport avec la place et avec la mer.

5. L'œuf du city-center : valeur iconique et identitaire, ou présence amplifiée par effet de mythe ?



Dans son article du 14/12/2010 sur le site du nouvel observateur, sous le titre « A Beyrouth la mémoire de la guerre civile est dans l'œuf » Anne Ilcinkas écrit:

« Aujourd'hui c'est un espace mythifié, à qui l'on porte une affection particulière. Il inquiète, il soulève des questions. Sera-t-il démoli ou pas ? Il n'a pratiquement aucune chance de survivre. C'est un espace en attente »³¹⁷

Conçu en 1966 par l'architecte Joseph-Philippe Karam Le city-center était voué à un futur glorieux. Imaginé comme un projet futuriste censé englober une gare routière, un centre d'affaires et un cinéma d'envergure, le projet s'est heurté à un obstacle majeur qui a empêché son aboutissement : la guerre civile qui a ravagé plus d'un projet et dévasté le centre-ville. L'emplacement où devait être érigé les tours est vide, mais la coquille en béton qui recelait l'espace du cinéma a tenu tête aux bombes dévastatrices et a été considérée par beaucoup comme un des emblèmes de l'âge d'or de Beyrouth. Pourtant sans cette présence n'est pas nécessairement mémorielle

³¹⁶ photo joseph Moukarzel

³¹⁷ <http://www.rue89.com/2010/04/14/a-beyrouth-la-memoire-de-la-guerre-civile-est-dans-loeuf-147399>

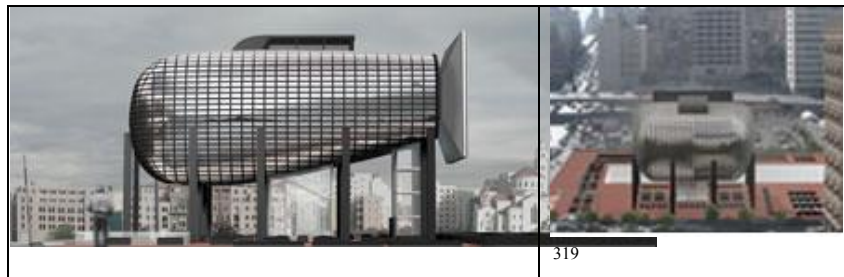
mais plutôt morale ou mythifiée comme le dit si bien Anne Ilcinkas, cette coque n'a aucun intérêt architectural ni historique contrairement à d'autres projets environnants. Il s'agit donc là d'une présence par effet mythe indépendante de son rang, niveau, ou qualité architecturale de l'objet, voire même de son histoire ou vie antérieure. Les citoyens ont créés cette histoire ou ce mythe de toute pièce, partant de la seule présence d'une moitié de coque. Ils en ont fait un objet identitaire voire même iconique qu'ils ont défendu avec acharnement.

Dans la même lignée de communication que le « Rivoli » mais plus en puissance, la décision prise par Solidere de détruire le city-center a donc suscité un débat sur les valeurs identitaires et patrimoniales du bâtiment. Et cette présence par effet de mythe, a été amplifiée ou peut-être même totalement générée par une communication mobilisatrice. En effet, la campagne « Sauvez l'Œuf » a démarré avec un groupe Facebook, qui a vite dépassé les 5.000 membres et s'est transformé en « cause Facebook » dont la déclaration est significative pour notre recherche car elle parle « *d'icône architecturale* », refuse « *le progrès qui se fait au prix de l'identité* », et considère que le patrimoine national est violé par « *des monuments d'une nouvelle culture* ». Ci-joint le texte publié de la « cause » :

- *L'œuf est une icône de l'architecture moderne avant-gardiste des années 1960, une époque où l'Occident regardait le Liban avec respect et admiration*
- *Nous ne voulons pas l'œuf seulement comme un souvenir de la guerre civile. Nous ne sommes pas contre le progrès mais pas au prix de nos réalisations passées ni de notre identité*
- *Le Liban n'est pas une terre vierge, en attente de monuments d'une nouvelle culture ; nous ne pouvons pas accepter de telles violations de notre patrimoine.*

Contrairement à son malheureux voisin - le Rivoli - qui a fini à la casse, le débat autour du dôme - surnommé aussi bulle, œuf, goutte, etc. - a pris une ampleur telle que Solidere finit par promettre de sauvegarder ce qui reste de la coque en béton. Mais les nouveaux acquéreurs du terrain - des fonds d'investissements arabes - qui cherchent à en faire un centre d'affaire et non un musée de la mémoire, respecteront ils la parole donnée par un tiers ?

Parmi les projets proposés pour sauvegarder l'œuf, celui de l'architecte Bernard Khoury a suscité le plus de communication ; Il a imaginé une enveloppe en mosaïque de miroirs qui selon lui : « *Servira non seulement à couvrir la peau déchirée par la guerre, mais aussi à le transformer en une surface réfléchissante. Cet effet va alléger le volume du théâtre et refléter les images déformées et fragmentées de son environnement actif* »³¹⁸. Le discours de Bernard Khoury ainsi que son approche conceptuelle reconnaît donc la lourdeur du volume et son peu d'importance, puisque l'œuf devient juste un support pour miroirs qui reflète son environnement.



Tout comme pour le « Rivoli » la nouvelle image du projet à-venir n'a pas encore été présentée au public, et c'est à défaut d'alternative que le débat s'est arrêté. C'est en fonction des idées, concept, et images à-venir que nous pourrions connaître si la présence de l'œuf ou sa pérennité seront assurés ; ou, dans le cas contraire si la controverse va de nouveau voir le jour autour d'un projet lesté par la mémoire d'un objet à l'image trop présente.

Selon Patrick Dieudonné :

*« Une identité peut se créer sans patrimoine préalablement constitué, mais toute artificielle qu'elle soit, elle ne peut durablement empêcher la production d'un discours au moins nostalgique qui recycle les images d'une tradition codifiée et s'invente un passé en forme de futur antérieur »*³²⁰

C'est peut être le cas de ces architectures sans intérêt patrimonial tangible et prouvé, qui se créent un aura identitaire et mémoriel comme une

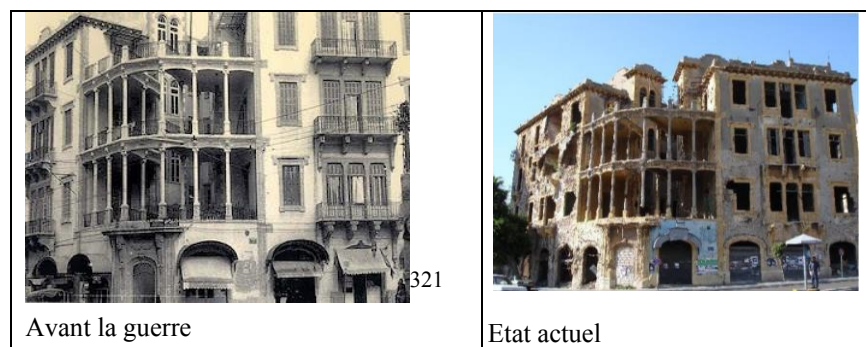
³¹⁸ The ground interface : www.bernardkhoury.com

³¹⁹ Ibid.

³²⁰ Daniel Le Couédic & Jean-Francois Simon, Construire dans la diversité Architectures Contextes et identités, presses universitaires de Rennes, p.198

résurrection d'un mythe utopique devenu réalité. L'identité de l'œuf, si artificielle qu'elle soit, a produit un discours nostalgique d'une histoire qui n'en est pas une : elle s'est inventée un passé sous forme de futur antérieur : le reflet d'un savoir-faire ou un savoir-vivre donné dans un temps donné. Mais cette communication autour d'une idée-mémoire n'a pas fait l'unanimité de l'opinion publique comme pour le commissariat, ce qui montre la polysémie du discours produit. Il ne suffit donc pas de communiquer une idée de valeur pour qu'elle soit acceptée de tous. Il faut que l'objet soit pleinement reconnu dans ses valeurs identitaires et mémorielles.

6. La « maison jaune » : une présence par la qualité de l'architecture indépendamment de son contenu.



Situé non loin du centre-ville à l'angle du quartier Sodéco et de la rue de Damas, l'immeuble Barakat - surnommé l'immeuble jaune - est un bâtiment des années 20, référentiel de par son esthétique hors du commun et ses techniques mêlant pierre et béton. L'intérêt de cette architecture est qu'elle reflète nettement la transition entre deux époques : celle de la construction typique en pierre et celle des nouvelles formes générées par l'avènement du béton armé. Nous pouvons voir sur la photo ci-dessus ce mélange d'arcs, d'ouvertures rectangulaires, de colonnades atypiques et de triptyques inspirés des maisons à caractère traditionnel, mais modernisés. La terrasse bordée de colonnes génère un espace extérieur communautaire à tous les niveaux, qui s'inscrit dans sa lecture spatiale dans l'esprit des terrasses

³²¹ <http://hirondelles-beyrouth.blogspot.com/2010/01/la-memoire-de-beyrouth-entre-les-murs.html>

³²² <http://members.virtualtourist.com/m/p/m/1ed197/>

semi-privées des maisons individuelles, qui s'intercalent entre l'espace intime intérieur et l'espace public, mais transposées dans un contexte vertical. L'idée innovante de ce bâtiment est donc d'être aussi bien un pont socioculturel qu'un moyen de transit architectural, d'une citoyenneté issue d'un contexte rural qui importe ses traditions et coutumes au contexte urbain pour « y vivre bien ». Dans le film « des guerres et des hommes »³²³ une architecte, Mona Hallak qui est à la base du mouvement de sauvegarde du bâtiment, parle du rapport mémoriel entre l'architecture, la guerre et la maison jaune :

C'est à cause de l'architecture géniale, qu'un franc-tireur a découvert qu'en se mettant au fond de la pièce il pouvait scruter le croisement de rues et tuer les gens à volonté sans être démasqué. A la base l'architecte avait conçu ce stratagème pour que les habitants puissent observer l'extérieur tout en gardant leur intimité. Le génie de l'architecture et la folie des francs-tireurs auront transformé cette œuvre d'art en une machine de guerre. Ce bâtiment a été à l'origine de beaucoup de morts.

Partant de la valeur patrimoniale et mémorielle de la présence de ce bâtiment au sein de la ville, une campagne a été lancée par des activistes de la préservation du patrimoine au sein de la société civile pour empêcher la destruction du bâtiment. Cette campagne mêlant sit-in, articles et reportages, a trouvé écho au sein de la société libanaise, des medias et des représentations diplomatiques. Toutes ces pressions ont poussés le gouvernement libanais et la municipalité de Beyrouth à s'approprier le bâtiment pour en faire, en partenariat avec la municipalité de Paris, un musée de la ville.

*« Véritable plateforme d'échanges et lieu de débats publics ouvert à tous, le projet a pour objectif de sensibiliser la société civile aux enjeux patrimoniaux et urbains à travers la redécouverte de la ville et de son histoire. Ce projet amorce ainsi une réelle réflexion sur la politique de préservation patrimoniale architecturale de la ville de Beyrouth et sur la nécessité de préserver l'identité de la ville. »*³²⁴

³²³ <http://www.tv5.org/cms/chaine-francophone/Revoir-nos-emissions/Maghreb-Orient-Express/Episodes/p-24328-Liban-catharsis-amnesie.htm>

³²⁴ <http://mashallahnews.com/?p=3290>

Musée d'histoire mais aussi musée de mémoire de la guerre comprenant salle de conférence et centre de recherche. La présence de ce bâtiment et les balafres qu'il porte en lui, servira à éviter que l'amnésie collective ne s'installe et régénère d'autres guerres « pour avoir oublié ». Et ce, en rappelant par les images et les histoires qu'elles charrient, les dégâts physiques et moraux énormes encourus à cause de la guerre.

L'architecture par sa présence, son rang et son vécu peut donc être un facteur éducatif ou informatif qui met en garde contre les fléaux dévastateurs. Le temps de l'enseignement par les cathédrales n'est donc pas révolu, l'architecture par sa présence raconte toujours les histoires d'un vécu matériel ou virtuel. Elle va même jusqu'à rappeler à la mémoire les images porteuses d'histoires tristes ou violentes qui mettent en garde contre toute possibilité de récurrence ; surtout pour ceux qui n'ont pas connu ces moments, ou les autres qui ont choisi la voie de l'amnésie volontaire comme moyen de fuite d'un vécu qu'ils ne veulent pas assumer. L'important c'est que le nouveau projet prenne en compte les histoires vécues sans toutefois sombrer dans l'image déprimante d'une guerre latente. Surtout dans le cas de Beyrouth qui continue à souffrir d'instabilité et d'un risque de guerre permanent. L'architecture doit donc être suffisamment subtile pour invoquer la guerre tout en vantant les mérites de la paix. Chose que le maître d'œuvre de la maison Hermès dans les souks a su faire avec brio.

7. La maison d'Amine Maalouf place du musée : une valeur patrimoniale basée sur la présence de son ancien habitant ou la reconnaissance d'un grand homme.

Sur le fronton du Panthéon à Paris il est écrit « Aux grands hommes la patrie reconnaissante ». Cette architecture qui honore les grands hommes

de la France, n'est ni un mémorial ni un cimetière, mais un monument qui abrite la grandeur d'un pays et d'un peuple en racontant la vie de ceux qui ont marqué l'hexagone, voire même le monde, de leur présence. Cette reconnaissance se reflète aussi partout dans les rues de Paris où nous retrouvons des plaques commémoratives marquant la présence dans un bâtiment donné de grands hommes de l'histoire. La présence de ces bâtiments dépend donc de ceux qui y ont vécu, même pour un court moment de leur existence. Et ce, indépendamment de leur valeur architecturale propre.

Amine Maalouf, qui est rentré à l'Académie Française, est devenu par ce fait un des grands hommes de la France contemporaine, un des immortels comme on dit. Mais il est aussi de nationalité libanaise et fait donc la fierté de son pays d'origine, devenant ainsi un des grands hommes du Liban contemporain. D'où la polémique autour de la destruction de l'immeuble dans lequel il a passé son enfance, et qui se situe à proximité de la maison jaune sur la rue de Damas.



Le bâtiment qui date des années 30 du siècle passé n'est pas une pièce patrimoniale à proprement dit, mais c'est une de ces architectures qui marquent le lieu par l'aspect bourgeois et raffiné qu'elle projette : trois étages dans un environnement d'immeubles

de plus de 7 étages, terrasse suspendue au 1^{er} étage avec pergola sur 2 rues et une série d'arcades, ouvertures en arc en étages, jardin à l'arrière avec un large escalier d'accès en marbre blanc. Un joyau d'architecture considéré par certains comme « *un très bel et rare exemple de syncrétisme entre les thèmes hérités de la tradition architecturale locale de la période ottomane et la modernité architecturale et quotidienne* »³²⁶

³²⁵ Photo Joseph Moukarzel, 27 décembre 2012

³²⁶ http://www.lorientlejour.com/article/794756/Beyrouth_%3A_Permis_de_dtruire_encore_et_encore...html

Les autorités libanaises concernées (ministère de la culture) ont décrétés - décision juridique à l'appui - que le bâtiment n'avait aucune valeur



patrimoniale et qu'il était dans ce cas passible d'être détruit. Un permis de construire (par superposition destructive) a donc été octroyé, et en une semaine les pelleteuses ont eu raison de l'immeuble en question créant un vide dans le quartier comme nous pouvons le

constater sur la photo ci joint. La rapidité impressionnante avec laquelle cette destruction a eu lieu, est en raison de la campagne menée par des associations de sauvegarde du patrimoine culturel qui ont ameuté la presse locale et les médias électroniques en tout genre. Les promoteurs ont évidemment craint de voir le projet de construction suspendu et revu en fonction des revendications populaires et ont vite fait de vider le lieu de la construction « encombrante ».

Ce qui nous intéresse à ce niveau, ce n'est pas le classement du bâtiment en lui-même ni sa valeur architecturale patrimoniale contestée par les spécialistes concernés, mais le constat final qui prouve que les autorités ne tiennent pas compte de la présence d'un bâtiment en fonction du vécu historique de la personne qui y a séjourné. Sous le titre « Beyrouth : permis de détruire encore et encore » La journaliste May Makrem a écrit dans un article sur la destruction de cet immeuble : « *C'est un fait, prouvé un peu plus chaque jour : Beyrouth ne veut donner aucun avenir à son passé...* »³²⁸ Un passé qui, selon un des experts du ministère de la culture, ne vaut pas les millions de dollars que les investisseurs ont payés pour acquérir le lot.

Sachant qu'aucune objection n'a été émise mettant en doute l'importance ou la légitimité d'Amine Maalouf en tant que grande personnalité culturelle, nous pouvons déduire qu'une architecture n'est

³²⁷ Photo Joseph Moukarzel, 7 janvier 2013

³²⁸

http://www.lorientlejour.com/article/794756/Beyrouth_%3A_Permis_de_dtruire_encore_et_encore.._.html

considérée comme patrimoniale qu'uniquement sur base des critères de forme et des éléments architectoniques qui la constituent.

Aux dernières nouvelles, les promoteurs ont promis d'inclure un espace muséal dédié à Amine Maalouf dans leur nouvelle construction. La présence mémorielle de l'homme est donc perpétuée mais pas celle – physique - du bâtiment qui a disparu.

8. Les rescapés de la place des martyrs.

8.1. L'opéra de Beyrouth renaît sous l'enseigne : « Virgin méga store »



Un de fleurons de la ville de Beyrouth, l'opéra de la place des canons qui se situe face à la statue des martyrs est resté debout se transformant en centre commercial appartenant à la chaîne du « Virgin Méga store ». Le bâtiment a été restauré à l'identique dans son enveloppe sans aucun rajout n'étais-ce la terrasse sur le toit transformée en restaurant pour une courte période avant qu'un long sit-in de l'opposition - qui a duré plus de 18 mois - ne bloque tout le quartier, portant un coup dur aux commerces du Centreville. Ce bâtiment affiche fièrement sa présence, d'ailleurs fort appréciée par le grand public qui y retrouve une des icônes de la ville d'avant-guerre, un jalon du Beyrouth d'antan qui est l'un des rares rescapés des bulldozers des bâtisseurs.

Il est important à ce niveau de souligner dans le rapport idéal et imagier du bâtiment, le contraste entre l'aspect mémoriel et la fonction qui se

³²⁹ <http://www.beirut.com/l/17583>

³³⁰ Photo Joseph Moukarzel, septembre 2012

veut très moderne voire même avant-gardiste du groupe « Virgin ». Cet exemple constitue une antithèse à la théorie couramment associée à la destruction d'anciens bâtiments par superposition, qui prétend que la mémoire est antinomique à l'évolution.

Or l'image mémorielle n'est pas antinomique à l'évolution. A part le fait de profiter de l'espace intérieur ouvert et en double volume de l'ancien théâtre, les responsables de Virgin au Liban ont très intelligemment fait un rapport d'image qui a profité à leur commerce s'affichant comme une institution respectant le patrimoine local –voire même faisant partie de ce patrimoine- malgré son appartenance à une culture occidentale globalisatrice.

8.2. L'immeuble de l'UFA



Un autre rescapé adjacent à l'ancien opéra l'immeuble de la société d'assurance UFA qui a réussi à le récupérer de Solidere avant sa destruction. Cet immeuble datant du début du XXe se situe sur un coin de deux rues et est intéressant de par sa présence porteuse de signes distinctifs de son époque : rotonde qui arrondit l'angle, rez-de-chaussée en arcades, fenêtres en arcs et droites, fer forgé sur balcons étroits. Construit pour servir comme un Hôtel (le Sémiramis) il s'est réhabilité en immeuble de bureaux et est devenu un jalon du centre-ville qui l'ancre dans un passé prestigieux. Cet édifice est l'exemple type d'une architecture qui se distingue de par son aspect représentatif d'une période et d'un style - Haussmannien - qui a envahi le centre de Beyrouth

³³¹ <http://www.tonysayegh.com/tourisme/htm/beyrouth8.htm>

jusqu'au milieu du XXe laissant des quartiers entiers qui ont été restaurés par Solidere après la guerre.

3.1.2. « Architecturalement correct » et ségrégation sociale.

Des quartiers ont ainsi changé de présence au sein des villes par des opérations de restauration ou de « greffe » de nouveaux objets à différentes échelles. Quel que soit la valeur architecturale, le rang, ou le niveau de présence de ces édifices, Il suffit qu'un nouveau bâtiment se construise pour qu'une histoire nouvelle s'écrive, souvent ordonnée par une volonté politique de changement qui dicte ses lois et impose ses principes à la population locale. Le phénomène que nous vivons à ce niveau au centre-ville de Beyrouth, est en fait international. Comme le décrit Franco La Cecla à propos de Manhattan:

« Marc Auge a raison : Manhattan produit des lieux qui n'en sont pas, des boîtes de verre et d'acier que la population ne pourra jamais investir d'aucune manière. C'est le résultat de la politique de l'ex maire, Rudolf Guilliani, qui voulait « nettoyer » les quartiers en chassant la délinquance, quitte à faire table rase du reste. Aujourd'hui, même les clochards doivent veiller à ne pas trop déparer le décor. »³³²

Le « niveau » ou « rang » dans cette lecture ne se rapporte pas au génie du lieu (dans le sens identitaire et mémoriel) ni aux facteurs sociaux intrinsèques qui, malgré tous les aléas qui en découlent font partie constituante de ce génie, mais aux facteurs de planification (comprenant la classification sociale) que le décideur ou politique a fixées pour tel ou tel quartier. L'architecture n'as plus le choix que de s'assujettir aux critères établis, ainsi qu'aux idées ou images préfabriquées y attendant. Dans ces quartiers « muséifiés », c'est donc les hommes qui doivent « convenir » au lieu transformé par une architecture ciblée, en une scène de théâtre sur fond de marché de consommation.

³³² Franco La Cecla, contre l'architecture, Ed. Arléa, p.26

Malgré son côté humainement dégradant cette politique urbaine est assez courante dans le monde d'aujourd'hui. Répond-elle à un besoin sociétal précis qui classe les gens, ou bien est-ce par souci de « propreté » ? Toujours est-il que l'architecture d'aujourd'hui filtre beaucoup plus les gens en fonction de leur niveau social, de leur race, ou leurs finances. Les banlieues des grandes villes sont autant d'exemples de ce que nous pouvons appeler « ségrégation architecturale » et urbaine. Cette discrimination sociale par ou à travers l'architecture a réparti les populations sur le territoire les localisant (ou les catégorisant) suivant leurs ressources ou leur appartenance, créant ainsi des ghettos explosifs autour des villes. Ces couronnes de misère aux densités inquiétantes ont failli à leurs rôles humains urbains et architecturaux parce qu'elles n'ont pas pris en compte les critères de l'esthétique et ceux de la dignité humaine. Comme le souligne Franco La Cecla (2011):

« Le problème des banlieues, c'est leur imposture. N'importe quel bidonville aura plus de dignité, car s'y exprime un réel effort des habitants pour le rendre viable, contrairement à cette utopie démente que des architectes ont imposée à d'autres hommes en se gardant bien de partager leur sort. Il s'agit au fond, d'une élaboration de la laideur, d'une injure faite aux savoirs et aux pratiques millénaires de l'architecture et de l'habitat. »³³³

Dans les critères d'esthétique et de dignité humaine dont parle La Cecla, il n'y pas que la densité et les proportions, il faut croire que certains indices architectoniques propres au lieu peuvent charrier des images culturelles et identitaires qui amoindrissent le choc de la ségrégation sociale par une insertion dans la continuité de la ville et non pas dans une rupture comme ce qui se fait couramment. Ce rapport avec le passé, la mémoire et les traditions, Mario Botta (1996) les préconise mais en les conditionnant d'un regard critique :

« Nous nous retrouvons presque toujours dans des compromis, à devoir résoudre des situations embarrassantes, à la périphérie des villes, dans un environnement dégradé. Et il me semble que la mémoire, la tradition et le passé peuvent

³³³ Franco La Cecla, contre l'architecture, Ed. Arléa, p.117

vraiment nous y aider. [...] il devient alors indispensable de regarder avec attention vers le passé, et avec un regard critique, non pas pour remettre au goût du jour une quelconque émulation méthodologique, mais pour éclairer avec cette leçon les potentialités de notre temps. »³³⁴

C'est dans cette aller-retour idéal et imagier entre le passé et le présent que la continuité se fait quelle que soit les moyens utilisés pour assurer une présence par importation, rajout superposition ou juxtaposition. Il suffit de regarder avec attention ce passé et d'en tirer les leçons nécessaires. Cet exercice permettra d'éviter beaucoup d'erreurs envers la ville et les citoyens qui subissent impuissants, les séquelles des changements arbitraires et parfois violents souvent induits par une politique économique sauvage des promoteurs avides, ou une politique ségrégationniste des décideurs étatiques induite par la peur de la différence ou par souci plaire à une certaine catégorie de citoyens nantis et par conséquent très influents.

Mais pour ne pas jeter toujours la balle dans le camp des maîtres d'ouvrage et des politiques, il faut aussi mettre en évidence la part de responsabilité de l'architecte qui n'est pas minime. S'il est capable de créer des architectures dans l'esprit du temps et répondant aux critères de luxe et de notoriété requis par le client, il n'en est pas moins capable de penser cette architecture en fonction des droits de l'Homme et du citoyen quelle que soit la classe sociale à laquelle il appartient, avec un regard vers le passé qui réconcilie l'objet avec son lieu. Ce regard critique peut faire toute la différence car il engage l'objet dans une continuité d'histoire qui évolue en symbiose avec le lieu. Il suffit de quelques éléments architectoniques ciblés pour réaliser cet ancrage tout en exploitant les « potentialités de notre temps » comme le dit si bien Botta.

³³⁴ Mario Botta, éthique du bâti, Ed. Parenthèses, 1996, p.109

3.1.3 « Solidere » un centre-ville en marge des citoyens.

Dans le cas du projet d'Isozaki mais surtout des souks de Beyrouth, le reproche de ne pas avoir consulté le passé est peut-être le reproche le plus grave qu'on peut y apporter. « Un regard critique vers le passé » n'aurait pas empêché Moneo de faire un projet riche et propre conçu pour une catégorie de public nanti, si tel était la volonté du maître d'œuvre. Même si Solidaire fait laver toutes les façades internes et externes tous les soirs, on ne peut pas l'accuser, faute de preuves, de chercher nécessairement à éloigner les badauds pour ne pas gêner les « vrais » clients. Un retour par l'image à une histoire commune des habitants de la ville aurait quand même permis aux libanais moins nantis d'y retrouver leurs traces au même titre que les riches même s'ils ne sont pas capables de « consommer ».

L'histoire de l'humanité est pleine d'exemples où, par sa présence, l'architecture a servi à distinguer les riches des pauvres, les princes ou puissants des sujets, et les dirigeants des dirigés. Mais elle a toujours eu pour objectif de servir l'homme dans le respect de sa liberté et dignité ; surtout après la révolution française et la propagation de la démocratie à travers le monde ainsi que l'instauration de la charte des droits de l'homme (qui stipulent clairement l'égalité de tous et l'abolition de la différenciation sur fond de classes sociales). L'architecture qui devrait être le reflet des changements socioculturels et sociopolitiques, est restée quelque part dans une phase de ségrégation et différenciation, même dans le développement des logements sociaux du siècle passé. Est-ce la vitesse avec laquelle les villes se sont développées qui a généré des banlieues insalubres ? Ou est-ce un retour aux sociétés de classes ? En tous les cas la renaissance de cet affichage outrancier de présence par l'architecture est significative, surtout qu'inversement, cette présence dans certains cas a pour objectif – politique - de provoquer un rejet, un refus de l'acceptation de l'autre tel qu'il est. Le phénomène de l'architecturalement correct est dangereux dans ce cadre car il

cache derrière une façade de « propreté » sensée être architecturale mais qui cache en son sein une « épuration » humaine, un antagonisme social, un apriori qui considère que l'autre est « impropre »³³⁵ ou pas du niveau de présence requis pour le lieu et surtout pour les habitants qui l'occupent de façon permanente ou même passagère.

Ce phénomène de différenciation sur base sociale est propre à toutes les villes contemporaines, et Beyrouth n'a pas failli à cette tendance. Le nouveau centre-ville est architecturalement correct (dans le sens de l'architecture globalisée) dans ce qui a été déjà réalisé et ce qui est en cours ou même projeté. En effet, les quartiers haussmanniens de la place de l'étoile et de l'avenue Foch, qui ont été restaurés en priorité, sont « propres » - un peu trop selon bon nombre de citoyens - ce qui a provoqué le rejet d'une certaine classe qui se sentait étrangère aux lieux. Cette classe - celle des démunis - est toujours absente des lieux même après le retour partiel des citoyens des classes moyennes et riches au centre-ville. L'intérêt de cet exemple est par le fait que les bâtiments n'ont pas changé, mais qu'ils ont été richement restaurés et dotés de magasins aux enseignes prestigieuses et luxueuses qui rebutent les indigents. Pourtant, ces mêmes bâtiments représentaient au siècle passé un lieu commun où tous les citoyens s'y côtoyaient sans distinction aucune sociale financière ou raciale. Cet indice va dans le sens hypothétique que ce n'est pas le changement de présence par l'objet architectural qui provoque le rejet de l'autre mais une certaine image, attitude, ambiance générale et affichage de richesse considéré comme outrancier par certains et fait pour ou à l'image des riches. Il faut souligner que cette attitude a rebuté tout le monde au début, même les plus nantis, qui considéraient que ces quartiers étaient prévus pour les riches arabes du golfe.

Ce qui est aussi significatif c'est la contre réaction de Solidere qui, saisissant le phénomène du rejet, a réinventé le « souk du barghout » (le marché aux puces) dans les rues « trop propres » du centre-ville dans le but de changer l'image perçue par les habitants de la ville. Cette opération charme a

³³⁵ Le petit Littré, p.1414 : propreté = manière convenable d'être [...] absence de saleté.

réussi à réconcilier une partie des citoyens (classe moyenne et nantis) qui ont commencé à se rendre au centre-ville. Les « souks al barghout » ont été repris trois années consécutives uniquement le temps pour Solidere de s'assurer de l'adaptation des libanais au quartier.

Mais la présence architecturale en tant qu'objet dans un lieu donné ne suffit pas à elle seule à faire le changement. Pour que la métamorphose se fasse il faut que la société, ou les citoyens, acceptent de vivre les lieux et les espaces créés ou recréés (s'ils sont restaurés ou rebâti suivant les mêmes critères culturels et architecturaux). C'est une problématique liée à la communication qui se fait par et à travers cette architecture. Sans cette « aval » populaire, il est difficile voire impossible de donner vie à un projet ou à un quartier quel que soit l'effet ou l'image produite par son architecture.

Des villes entières comme Brasilia par exemple ont prouvé la pertinence de cette hypothèse, mais aussi Beyrouth qui, comme toutes les villes du monde contemporain, a connu ce phénomène de mutation ou de réadaptation de certains quartiers de la ville en fonction des nouveaux besoins d'une capitale qui renaît de ses cendres. En effet, avec l'avènement de la société Solidere chargée de reconstruire le centre-ville tous les regards se sont portés sur cette nouvelle plateforme « à fonctions multiples » pensant qu'elle allait devenir le lieu le plus sollicité et pétillant du pays au niveau du tourisme et des affaires. Mais, malgré une restauration onéreuse de ses quartiers haussmanniens - qui étaient son cœur névralgique avant la guerre - le centre-ville, à ses débuts, n'a pas drainé les foules mis à part les curieux venus admirer la restauration et connaître ou revoir le vieux Beyrouth tel qu'il était. Beaucoup de ces visiteurs revenaient d'ailleurs éblouis par la prouesse des restaurateurs mais déçus de l'aspect « trop brillant » de ce quartier ressuscité. Même la communication via une campagne publicitaire d'envergure qui s'est faite autour de cette « renaissance » n'a pas réussi à motiver une population qui désertait les rues étincelantes et luxueuses entourant la place de l'étoile.

Par contre, des quartiers périphériques moins importants et moins riches - architecturalement parlant - se sont métamorphosés comme par magie

et ont connu un essor considérable voire même une effervescence incroyable. La transformation de ces quartiers d'habitation sur l'ancienne « ligne verte » en lieux socioculturels de loisir et de plaisir est un exemple type de présence par le contenu ou la fonction indépendamment de la qualité de l'architecture et de sa présence. C'est en fait l'impulsion naturelle du public envahissant l'espace qui a fait le génie du lieu et changé sa position ou niveau au sein de la ville, lui donnant une fonction et une mission nouvelle.

Le quartier « Monot » par exemple, est devenu dès la moitié des années 90 le lieu de tourisme et de divertissement par excellence où tous les jeunes et moins jeunes convergeaient de jour comme de nuit. Des cafés, bistrot, restaurants et boîtes de nuits ont bourgeonné tout le long de cette rue et des quartiers périphériques. Le phénomène est saisissant tant par son aspect spontané que par le fait que ce quartier n'a jamais été un lieu de loisirs avant la guerre.

Le rang qu'a acquis le quartier Monot et sa présence au sein de la cité ont été si fulgurants qu'ils ont constitué une sorte de concurrence faisant de l'ombre à Solidere. En effet, le quartier Monot était toujours bondé alors que le centre-ville adjacent était relativement désert. Ce phénomène de communication spontanée qui a créé un engouement pour un quartier par le fait même qu'un bistrot « à la française » s'y est installé est significatif de l'impact d'une insertion architecturale sur un quartier qui fait tache d'huile. C'est une sorte de contamination naturellement acceptée par les habitants de leur propre chef.

Quel ne fut la surprise des commerçants, propriétaires et habitués de Monot, de voir deux ans plus tard, que des travaux de réhabilitations de la rue ont été lancés par le gouvernement. Ces travaux, qui ont trainés en longueur pendant plus de deux ans rendant la rue impraticable, ont sonné le glas de Monot. Comment dans une situation pareille blâmer les opposants à Solidere d'avoir accusé le premier ministre de l'époque Rafic Hariri (principal actionnaire de Solidere) d'avoir manigancé cette situation en vue d'éliminer la concurrence et donner toutes les chances à sa société de prendre son envol

et devenir le lieu de convergence par excellence. Là aussi, de par leur gratuité, ces accusations n'ont aucune valeur scientifique, mais ils sont autant d'indices révélateurs des niveaux de présence et de communication atteints par Monot et de l'importance de l'impact populaire sur la réussite d'un lieu nouvellement construit ou renouvelé.

Certains imputent ce phénomène de bouderie populaire du centre-ville, qui a duré plusieurs années, à l'aspect trop propre des lieux ; d'autres l'ont imputé à l'aspect trop riche ou cher du centre-ville, en référence aux prix excessifs appliqués par la société Solidere accusée par ses détracteurs d'être intéressée uniquement par les riches clients du golfe et non pas les libanais au pouvoir d'achat limité. C'est donc, toujours selon les opposants au projet, pour plaire aux arabes et en fonction de leurs goûts que Solidere agit, et les lieux ont été vidés des libanais dans ce but. Nous ne nous attarderons pas sur ce point scientifiquement invérifiable et qui rentre dans le cadre du conflit politico financier autour de Solidere, mais ce débat est pour notre recherche un indice de présence et de communication important qui rentre dans le cadre de « l'architecture message » qui fait ressurgir une certaine identité - dans ce cas l'identité nationale - au dépend des autres. En effet, c'est un exemple de plus d'un débat politique et économique qui se fait par le biais de l'architecture, et qui accuse le maître d'ouvrage de privilégier les riches étrangers au dépend des citoyens. Sachant qu'au-delà des pétrodollars se profile une angoisse existentialiste de la part de libanais inquiets de voir leur territoire et leur culture phagocytés par les arabes³³⁶.

Mais la chute de Monot n'a pas nécessairement profité à Solidere car c'est la rue Gemayzé qui a pris la relève devenant le lieu de prédilection des citoyens et des touristes. Cette rue aux bâtiments à caractère traditionnel

³³⁶ Cette angoisse est liée directement et indirectement à plusieurs phénomènes socioculturels dont :
1- Le débat à la naissance de l'état libanais sur l'identité entre appartenance au monde arabe prônée par les sunnites et celle d'une ouverture vers l'occident prônée par les chrétiens. A ceci s'ajoute aujourd'hui un troisième axe : celui de l'Iran ou des perses prônée par les chiites.
2- Le traumatisme de l'abandon des territoires palestiniens par les ayants droits arabes et des ventes massives aux israéliens juifs qui ont suivi. Certains imputent la perte de la Palestine à ce phénomène.

datant de la fin du XIXe et du début du XXe siècle est nettement plus intéressante que Monot architecturalement parlant, mais elle n'était pas habilitée à répondre aux exigences de sa nouvelle mission. Le quartier a donc changé de face et de fonction en quelques mois. Les espaces voutés du rez-de-chaussée se sont transformés en pubs et restaurants, et les vieux habitants en étage ont déserté les lieux laissant la place aux bureaux et à des locataires plus jeunes. Le niveau du lieu ou son rang a donc changé, quoique l'objet architectural malgré les modifications qui lui ont été apportés soit resté le même. Là aussi la communication spontanée du lieu a permis de réussir là où les investissements à milliards de dollars ont échoué. Mais cette nouvelle image ou position de la rue, qui connaît aujourd'hui une extension sur plusieurs kilomètres, la rendent-elle meilleure ? Améliorent-ils son rang ou son niveau en la transformant d'un quartier d'habitation en un quartier de loisirs ?

Malgré le fait que ce phénomène a permis de réhabiliter de nombreux bâtiments traditionnels qui auraient peut-être été détruits aujourd'hui, la question du « niveau » reste entière et nous ramène à la perception de chacun suivant sa culture propre, en ce qui concerne l'amélioration d'un lieu ou d'un bâtiment. Certains y verront une évolution là où d'autres voient une détérioration du tissu urbain et de l'architecture qui le compose, dans son aspect et sa fonctionnalité. Toujours est-il que le développement socioéconomique qui accompagné le changement de niveau ou de rang revalorise les bâtiments et pousse à leur restauration ; ce qui assure la continuité de présence matérielle de l'architecture.

Un autre phénomène a accompagné ce mouvement de présence dans un espace donné en fonction du flux résultant d'un engouement populaire : les touristes arabes, pour lesquels Solidere aurait conçu le centre-ville ont suivi la mouvance libanaise et ont envahi respectivement les quartiers Monot et Gemayzé délaissant eux aussi les quartiers dorés de la place de l'étoile. C'est donc une preuve de plus que, au-delà de la présence et de la prestance de

l'architecture, c'est le lieu où se trouvent les citoyens autochtones qui intéresse les visiteurs d'un pays, indépendamment des espaces prévus ou planifiés par les planificateurs.

Ce n'est que quelques années plus tard (près de 10 ans) que le centre-ville a été accepté par les habitants de la ville qui s'y sont intéressés et ont commencé à fréquenter les cafés trottoirs et restaurants environnant la place de l'étoile et le bâtiment de la municipalité. Mais la fréquentation de ces quartiers se limite essentiellement aux sorties familiales ou les repas d'affaire. Bien sûr, là aussi les touristes ont suivi la mouvance et le centre-ville a retrouvé la vie diurne, laissant la prépondérance de la vie nocturne à ses voisins concurrents : Gémayzé qui s'est développée encore plus et a envahi dans sa lancée les quartiers environnants de Mar-Mikaël. La mouvance s'est étendue aussi vers la rue Hamra, qui a été la rue touristique et ludique par excellence avant la guerre, et a commencé à reprendre depuis 2010 ce que nous pouvons appeler sa part « du marché de présence ». Cela est peut-être dû au fait que le quartier de Gemayzé est en région chrétienne alors que Hamra est en région dite musulmane (Beyrouth ouest) et que l'a psychose de la guerre civile qui a divisé le pays est toujours présente dans les esprits. Les frontières virtuelles sont toujours là.

L'architecture nouvelle ou réhabilitée, par la communication qu'elle induit, son acceptation du public, ou sa reconnaissance identitaire et culturelle par les citoyens, devient un facteur important de développement économique, d'où le besoin des décideurs de prendre en considération ce facteur pour inscrire leurs villes, quartiers ou bâtiments, dans le marché de présence locale comme un facteur de « croissance » et de prospérité. Car quelle que soit la valeur globalisée de l'architecture elle doit être acceptée et « vivifiée » en premier par les citoyens, sinon elle devient un objet inutile et sans vie qui ne peut marquer le lieu de sa présence. D'où l'importance du regard vers le passé qui assure une continuation et un ancrage tout en s'ouvrant vers le futur. Et c'est là un des rôles de la communication autour du projet d'architecture.

Nul ne peut trancher lesquelles des deux présences a le plus d'impact : les bâtiments historiques ou les nouvelles réalisations contemporaines. Le premier peut être trop poussiéreux et l'autre trop aseptisé. Et c'est justement dans la sauvegarde des disparités que se trouve la richesse du monde et des nations, c'est elle qui empêche la dénaturalisation des différents lieux par une globalisation dont la tendance est de stéréotyper à l'excès. Sachant que les bâtiments historiques sont une valeur sûre alors qu'on peut facilement se tromper dans les nouvelles réalisations. Et comme le dit si bien Renzo Piano (2007) :

« On s'est tellement fait avoir ! Au lieu de penser au « progrès » en termes de fertilisation des cultures, à respecter et à réactiver, ou par ceux liés aux grands thèmes de la vie, on a suivi au nom de la « modernité » des modèles qui ne nous appartiennent pas. »³³⁷

L'histoire de l'architecture regorge d'exemples de bâtiments « modernes » qui sont venus remplacer par superposition les bâtiments anciens - ou même des vestiges archéologiques - dans le but de valoriser le lieu ou changer son niveau, et qui au contraire sont devenus des catastrophes urbaines, ou du moins n'ont pas été du niveau requis. Peut-être leur erreur est de n'avoir pensé qu'à la modernité sans « regard vers le passé », par ignorance ou déni volontaire pour des raisons de facilité. Une combinaison des deux implique un brassage culturel d'idées et d'images communes aux variables en rapport avec le génie du lieu d'un côté, et ce que Botta a appelé les potentialités de notre temps d'un autre. Brassage qui nous ramena à des notions propres à la communication plurielle : la cohabitation culturelle et la culture cultivée.

³³⁷ Renzo Piano, la désobéissance de l'architecte, p. 53.

3.1.4. Architecture nouvelle, Cohabitation culturelle & culture cultivée.

Le facteur économique n'est évidemment pas à dédaigner dans le phénomène de « métamorphose » du lieu par l'insertion d'un objet dans un ancien tissu en juxtaposition ou superposition à des bâtiments mémoriels, mais c'est essentiellement à travers l'architecture que la nouvelle image se crée et que le paysage change d'aspect racontant une nouvelle histoire en continuation de l'ancienne ou en rupture de ce qui a précédé dépendamment des cas. Sans cette nouvelle présence le changement ou la remise à niveau n'est pas possible ou du moins pas aussi évidente. Nous avons vu ainsi des quartiers entiers à travers le globe changer rapidement de rang ou de position par, ou grâce à des interventions architecturales ciblées, alors qu'il a fallu des décennies pour que des villes nouvelles trouvent leurs place au sein même de leurs pays. Des villes conçues sur papier comme le dit si bien Massimiliano Fuksas (2010) :

« Brasilia fait partie de ces villes conçues sur le papier ; elle le fut par Lucio Costa et Niemeyer, influencés par Le Corbusier. Comme Dakka sur un plan de Louis Kahn, ou encore Chandigarh par Le Corbusier lui-même. Il suffit de visiter ces villes ou de les étudier aujourd'hui pour constater que les seuls lieux vivants sont tous improvisés. Par exemple, un arrêt d'autobus où s'installera finalement un marché ou qui devient un lieu de rencontres [...] Brasilia est représentatif de ces villes construites sur un lieu artificiel, ou personne n'aurait voulu aller, ni encore moins vivre.»³³⁸

L'improvisation serait donc un paramètre de réussite d'une ville voire même un précepte de « vie ». Mais de quelle improvisation s'agit-il ? Comment peut-on improviser en matière d'architecture et d'urbanisme ? C'est en laissant le temps au temps pour planifier selon les besoins et le savoir-faire, et selon ce que nous pouvons appeler le « reflexe socio-architectural » émanant de la culture du lieu et de ses habitants ainsi que du savoir-faire issu de leur vécu. C'est aussi en laissant l'architecture marquer le

³³⁸ Massimiliano Fuksas, *Chaos sublime*, Ed. Arléa, p.50-51

lieu par sa présence toujours renouvelée en fonction des tendances et besoins locaux et internationaux. Sans prôner un retour au vernaculaire, il est important de revivifier le réflexe de cette improvisation architecturale intrinsèque au lieu ; et qui a fait que ce lieu est ce qu'il est.

« Les villes sont belles parce qu'elles sont construites par le temps. Oui le temps construit les villes. [...] organique comme un organisme vivant, elle grandit en s'adaptant, en se stratifiant, en se faisant gardienne de sa propre mémoire. »³³⁹

Le principe de la stratification lente et longue n'est pas une condition exclusive pour la réussite d'une ville, tout comme l'échec de Brasilia ne peut être généralisé ou constituer un paradigme inéluctable. Et pour preuve, de nombreux contre exemples sont là pour prouver qu'une ville nouvelle peut être projetée sur des lieux artificiels et réussir à exister et même marquer le monde contemporain par sa présence. Dubaï est l'un de ces phénomènes planétaires, cette ville qui s'est transformée d'un bourg à une métropole globalisée par la simple volonté d'un décideur et les moyens financiers dont il dispose. La similitude entre Dubaï et Brasilia est dans le fait qu'elles ont été toutes les deux créées sur base d'une décision politique, et la différence entre elles c'est que Brasilia a été entièrement planifiée dans ses plus petits détails et ne laisse aucune possibilité d'intervention idéale et imagière, alors que Dubaï laisse la place à l'improvisation dont parle Fuksas, elle laisse les portes grandes ouvertes à l'intervention de l'architecte qui va marquer le lieu et changer la ville par la présence et la communication de son objet architectural.

Mais il y a un autre facteur déterminant dans l'acceptation ou le refus de ces interventions, et c'est le lieu. Dubaï a pu se faire car le lieu était propice : la ville était en désuétude et en attente d'une nouvelle vie. C'était le moment propice pour une intervention qui métamorphose le bourg - assimilable à un non-lieu ou désert - en métropole qui le projette dans l'avenir

³³⁹ Renzo Piano, la désobéissance de l'architecte, ed. Arléa, p.99

et le rend incontournable. C'aurait été Aden, Damas ou Beyrouth la situation aurait été totalement différente vu leur côté mémoriel et identitaire.

Dans un élan de surenchère mémorielle, la société Solidere a failli commettre la même erreur que Brasilia lors de l'instauration de son plan de développant du centre-ville de Beyrouth en limitant l'improvisation. En effet à ses débuts, Solidere, dans sa planification, a tellement réglementé la construction que le Centreville de Beyrouth risquait de devenir, comme Brasilia une juxtaposition de bâtiments et stéréotypés. Tout était imposé dans la planification urbaine du Beyrouth tel que prôné par Solidere: l'enveloppe était prédéfinie avec une imposition d'alignement restrictive, les ouvertures devaient impérativement représenter un pourcentage précis des façades, le revêtement extérieur devait être obligatoirement en pierre jaune, etc. même les hauteurs des arbres était imposé. Le but escompté était louable, les planificateurs de Solidere voulaient éviter les dérapages ou « excentricités » possibles des « faiseurs » de l'architecture contemporaine, pour ne pas courir le risque de dénaturer le lieu. L'exemple type de cette réglementation est l'hôtel le Grey que nous avons évoqué précédemment et qui montre précisément le stéréotype d'architecture voulu par Solidere. C'est probablement suite à la réaction des citoyens qui ont trouvé les quartiers haussmanniens restaurés trop propres et trop monotones que les planificateurs ont réajusté leur tir. Il se peut aussi que l'ouverture de Solidere vers les marchés émergents de la construction de villes nouvelles dans la région du golfe, leur a ouvert les yeux sur l'importance des villes nouvelles, et surtout de l'importance de montrer leur savoir-faire à ce niveau à travers l'exemple de Beyrouth. Toujours est-il que fort heureusement, ou malheureusement dépendamment de l'angle par lequel on perçoit l'histoire de la ville et son développement, les urbanistes ont changé la réglementation figée du Centreville de Beyrouth quelques années plus tard, ce qui a permis une ouverture vers les nouvelles architectures, invitant les « stars » de l'architecture globale à concevoir des œuvres sans contraintes ou conditions idéale et formelles préalables, dans le but d'enrichir le lieu par la présence

d'architecture nouvelles qui le projettent dans l'avenir. Et c'est justement là le but escompté par Solidere : opérer le changement en vue de redonner à Beyrouth le rang qu'elle avait avant sa destruction, sur le plan national, régional et international. Et par la même occasion montrer son savoir-faire à une échelle qui dépasse le cadre restreint des frontières libanaises. Ce défi a réussi apparemment puisque Solidere a pu décrocher des contrats de planification et développement de villes nouvelles dans la région du golfe.

Reste à savoir si ce que nous pouvons appeler « architecture du changement » « convient » au lieu où elle s'implante ou le contraire comme le dit Fuksas. Là aussi il s'agit bien d'un facteur de présence, car si nous remontons à l'étymologie du mot convenir, le Dictionnaire synoptique d'étymologie française nous renvoie au verbe « seoir » du latin *sedeir* « *dont le sens premier être assis s'est effacé, il ne reste plus que l'acceptation figurée « être convenable»*³⁴⁰. Être convenable ou convenir, pose une problématique différente de celle évoquée précédemment (être efficace, ou être du niveau) car l'objet architectural, même s'il répond aux besoins et opère le changement escompté, peut ne pas convenir - ou être adéquat - au lieu en ce sens qu'il détériore un certain tissu social ou urbain par sa présence. Il peut même devenir dans certains cas une réelle pollution que nous ne pouvons occulter dans le cas de la présence d'un bâtiment.

Et pour reprendre les termes de Renzo Piano :

*« Une musique laide, on peut ne pas l'écouter, un tableau laid on peut ne pas le regarder, mais un immeuble reste là, devant nous, et nous sommes bien obligés de le voir. C'est une lourde responsabilité cette présence physique, y compris pour les générations futures »*³⁴¹.

La responsabilité de cette Présence devient d'autant plus complexe que le monde est en plein questionnement autour de la perte d'identité entre la culture propre et la culture globale, qui fait que l'architecture devient un acteur engagé et déterminant dans ce débat. Ce qui convient à un lieu

³⁴⁰ Dictionnaire synoptique d'étymologie française, par Henry Strappers (1900)

³⁴¹ Renzo Piano, la désobéissance de l'architecte, p.111

imprégné d'une certaine culture peut ne pas convenir à d'autres lieux, or ce n'est pas du tout l'approche idéelle et imagièrre de la « culture globalisée », qui prône bien au contraire une approche systémique et stéréotypée où l'homme se retrouve partout « chez lui ». Mais une architecture peut-elle être vraiment totalement universelle ?

Toujours Selon Renzo Piano :

« Depuis l'antiquité, l'Architecture aspire à être universelle mais sa définition est locale. Locale au sens étymologique du terme, véritablement. C'est toujours en rapport avec le lieu, avec l'environnement ou il se place, à cette culture qui est accrochée au terrain, au territoire. Paradoxalement, l'universalité du message tient justement à la capacité du langage architectural à se conformer au lieu, à l'environnement, à la culture qu'il exprime. Et à se conformer à son époque. Parce que l'architecture doit pouvoir exprimer l'époque où elle nait. »³⁴²

Dans sa défense de la culture propre au lieu où l'architecture s'installe et qu'il faut respecter, Renzo Piano parle de « définition de l'architecture locale ». Mais comment peut-on définir une architecture ? Est-ce selon les mêmes préceptes dont parle Mario Botta à savoir : regarder le passé avec un œil critique ?

Selon le Robert électronique, définir c'est « déterminer par une formule précise (définitions) l'ensemble des caractères qui appartiennent un concept. » mais c'est aussi par extension « caractériser une chose ou une personne ». Pour pouvoir définir si la présence d'un bâtiment contemporain convient au lieu, il faudrait essentiellement et prioritairement déterminer les « caractères » ou caractéristiques³⁴³ inhérentes à l'architecture locale, et plus précisément selon Piano, au lieu et son environnement ; Et c'est apparemment là où réside le problème, car cette approche conceptuelle limite les horizons de l'architecte ou du moins sa liberté d'action qu'il voudrait évidemment totale et inconditionnelle, dans l'esprit de créer une œuvre qui s'inscrit

³⁴² Renzo Piano, la désobéissance de l'architecte, p.112

³⁴³ Le Robert électronique, version 1.4. : Caractéristique= Ensemble, système de caractères.

essentiellement et exclusivement dans la contemporanéité. L'approche idéale et imagière des architectes dans les différents exemples d'architectures nouvelles à Beyrouth le montrent clairement.

Parfois même ce rejet des contraintes va jusqu'à la négation totale du lieu et le refus même de se conformer aux réglementations urbanistiques locales, comme ce fut le cas concernant le bâtiment que les dirigeants de la banque Libanaise Al-Mawared ont commandité à Zaha Hadid, qui a refusé de changer le projet ou de l'adapter aux règlements urbanistiques locaux. En d'autres termes le concept, ou signature, Zaha Hadid compte même plus que la loi.

A part la réticence des architectes, il s'agit aussi de mesurer les possibilités ou moyens d'adaptabilité de ces caractéristiques locales à cette architecture qui « aspire à l'universel » comme le dit Piano, qui réfute par ces termes ou en tous les cas relativise l'existence ou le fondement même d'une architecture globale ou universelle. Parallèlement, Piano parle aussi de l'universalité du message qui permet au langage architectural de se conformer au lieu et en même temps à son époque. Donc, selon lui, l'architecture par sa présence est (ou porte un) message à double volet : le premier est local induit par la mémoire ou la culture du lieu, tandis que le second est universel émanant d'une mondialité sans frontières et pluriculturelle. Reste encore à définir les composantes des caractéristiques locales, et de celles qui prônent l'universalité. Mais de quelles caractéristiques s'agit-il ?

Toujours selon le Robert, les « caractéristiques » sont « *les marques de l'appartenance à une classe* »³⁴⁴, le mot classe vient ici dans le sens d'un « *ensemble d'objets de connaissances réunis par la présence de caractères communs correspondants à un concept ou notion* »³⁴⁵. Il s'agit donc pour nous de l'ensemble des particularités propres à un territoire et qui font son identité ou sa personnalité, enfin sa spécificité par rapport aux autres territoires

³⁴⁴ Le Robert électronique, version 1.4.

³⁴⁵ Ibid. : Concept= acte de pensée aboutissant à une représentation générale et abstraite.

proches ou lointains. Le concept auquel correspondent ces caractères dont parle Piano est relatif à la mémoire du lieu et à «l'espace culturel» dans lequel il est immergé, indépendamment du contexte étatique ou des limites territoriales précises. Mais comment cerner les caractéristiques propres à un lieu, sachant que nous pouvons trouver dans un même pays plusieurs contextes culturels distincts, comme il se peut que le même paysage culturel dépasse les frontières d'un état englobant un territoire plus vaste. C'est le cas de beaucoup de pays à travers le globe, comme l'Iran par exemple qui contient au sein de ses frontières un amalgame de cultures et mémoires différentes allant de l'Extrême-Orient au Moyen-Orient. Cela implique que chaque région territoriale a une représentation de la culture différente des autres régions du même pays; ou au contraire, le cas des pays -de la péninsule arabique par exemple - qui constituent des états distincts mais dont les populations répondent du même concept culturel et sociopolitique - dans le cas de l'Arabie basé sur le nomadisme. Les frontières des pays étant rarement naturelles, il est difficile de fixer les caractéristiques du lieu sur base des entités politiques actuelles. Beyrouth fait partie de ces villes cosmopolites par son identité plurielle et son ouverture sur le pluralisme culturel. Ville méditerranéenne mais aussi ville arabe, elle a longtemps représenté, jusqu'à ce jour, l'ouverture sur la mer des grandes villes continentales comme Damas et même Bagdad. Définir l'identité de Beyrouth est pratiquement impossible et pourtant elle se distingue par ses couleurs et ses éléments architectoniques propres, ses images qui reflètent une histoire et une société pluriculturelle. Fixer cette ville dans le cadre précis d'une culture serait une erreur, et la projeter dans le monde unifié de l'architecture contemporaine serait un déni du lieu destructeur. Un équilibre est donc à trouver.

Dans cette recherche d'équilibre entre les composantes locales et globales, et la peur de voir la culture locale se perdre dans la recherche de la globalité, le risque est aussi grand de tomber dans le stéréotype ou « caméléonisme » dans un sens ou dans un autre, et pour reprendre les termes de Piano:

« Pour le reste, plutôt que de caméléonisme, je parlerai de capacité d'écoute. Tu vois, une œuvre architecturale réussie, une œuvre publique importante, on peut aussi en parler comme d'une prouesse, mais c'est certainement la matérialisation de quelque chose de plus important encore et de plus profond, issu de la culture de cet environnement et de cette société, une culture qui est la condition de ton travail et qui en même temps le conditionne. Sans elle on ne construit rien, et, cette culture, ce n'est certainement pas l'architecture qui peut l'inventer. »³⁴⁶

L'architecte n'invente pas la culture, mais l'architecture réussie est celle qui est à l'écoute et qui s'inspire de la culture du lieu, de son environnement et de sa société. C'est une condition et un conditionnement, qui ajoutent à l'architecte des contraintes complémentaires consistantes : il devra composer avec et en fonction de la culture locale tout en s'inscrivant dans la culture globale. Piano prône l'écoute et Botta préconise l'observation, c'est donc à travers ou par les sens que la lecture se fait : il faut voir écouter, toucher enfin sentir ce que ce lieu a de particulier, de merveilleux, dans sa présence matérielle historique et culturelle.

La culture étant finalement *« l'ensemble des attitudes qui permettent de se situer par rapport au monde contemporain »³⁴⁷* comme le dit Dominique Wolton (2003). Nous pouvons alors dire que l'architecture va dans le sens de la recherche de ce rapport comparatif qui situe l'objet dans l'espace et le temps, « ici et maintenant » : « ici » en tant que culture propre au lieu et maintenant en tant que culture globalisée. Toujours selon Wolton *« L'obligation de cohabitation avec d'autres cultures, rendues visibles par l'omniprésence de l'information, constitue un défi politique majeur »³⁴⁸* d'où l'idée-concept d'une « cohabitation culturelle » entre les cultures locales et celles qui tendent vers l'universalité. Sachant que cette cohabitation n'est pas récente, elle a accompagné naturellement l'architecture à travers les âges et

³⁴⁶ Renzo Piano, la désobéissance de l'architecte, p.114

³⁴⁷ Dominique Wolton, l'autre mondialisation, Ed. Flammarion, p. 39

³⁴⁸ Ibid., p. 10

les générations successives, par une présence qui se combine entre juxtaposition, superposition, parodie, association, importation, etc.

On pourrait se poser la question du rapport entre les théories de Wolton, et plus précisément la « cohabitation culturelle » propre aux sciences sociales et celles de la communication, et l'architecture. Mais il suffit de relever dans les citations précédentes les termes utilisés par Pierre Litzler Mario Botta et Renzo Piano pour comprendre que l'architecture est en rapport étroit avec la communication. En effet, Botta recommande de « *regarder* », Piano parle de « *message, de langage, d'écoute, et d'expression* ». Nous sommes donc en plein concepts et caractéristiques propres au domaine de la communication, même si cette lecture du rapport entre ces deux sciences reste relative. Et pour reprendre les termes de Pierre Litzler « *l'Architecture ne raconte pas précisément, comme le ferait un récit, mais anime, engage l'élan narratif.* »³⁴⁹. Phénomène que nous avons déjà abordé.

Selon Wolton, trois phénomènes en rapport avec la culture propre et la culture au sens large accompagnent la globalisation :

*« Un **élargissement du patrimoine** culturel commun [...]. Une place et un rôle beaucoup plus important de la culture moyenne comme acquis de la **démocratie de masse**. [...] Un bouleversement des identités culturelles, des cadres **d'interprétation et des repères**. Tout bouge dans tous les sens. Et ce déséquilibre culturel est encore plus violent dans les pays les plus pauvres, en général du sud, qui doivent à la fois gérer ce maelström et s'accrocher à la modernité, sans toutefois sacrifier leurs traditions. »*³⁵⁰

Ces trois phénomènes définissent exactement la problématique que nous vivons dans le cadre de la présence de l'architecture dans un lieu donné, ainsi que son rôle majeur dans son insertion au sein du monde globalisé:

³⁴⁹ Pierre Litzler, *dessins narratifs de l'architecture*, Ed. L'harmattan, p. 17

³⁵⁰ Dominique Wolton, *l'autre mondialisation*, Ed. Flammarion, p. 45,

1- Il y a d'abord l'élargissement du patrimoine culturel - et architectural - commun que nous vivons depuis plus d'un siècle avec les grands courants de l'architecture qui ont marqués la fin du XIX^e siècle jusqu'à nos jours. Ces courants ont permis de sortir l'architecture à travers le monde de l'ancrage étriqué du national pour la projeter dans une sorte d'évolution qui accompagne l'avènement de nouvelles techniques et matériaux de construction et donc exploiter « les potentialités de notre temps ». De l'antique gréco-romain, au classique au haussmannien au moderne au postmoderne en passant par le Bauhaus, les idées et les images projetées par ces courants ont envahi le monde dans ses diverses périodes. L'architecture s'est créée une mode ou tendance sur laquelle s'aligner et qu'on retrouve partout - à travers les continents - indépendamment de la culture du lieu ; exactement le même phénomène de juxtaposition que nous vivons aujourd'hui partout dans le monde. Nous pouvons d'ailleurs constater cela en observant les différentes typologies qui réfèrent aux architectures des différentes époques de leur création au sein même de la ville de Beyrouth : sur un même axe qui est la rue Weygand nous nous retrouvons en présence d'architectures romaines, ottomanes, néo-ottomanes, mamelouk, libanaises, haussmanniennes et aujourd'hui contemporaines. des cultures différentes se sont implantées successivement dans le lieu avec aisance et naturellement comme autant d'objets répondants à l'esprit du temps présent. Le « maintenant », tel que le prônaient les courants de l'époque, n'avait aucun complexe de se retrouver « ici » imprégnant le lieu de sa présence et de son image. la question de convenir au lieu ne s'est pas posée, c'était tout simplement naturel d'être en concordance avec le style de l'époque, en symbiose avec le temps. Ce que nous ne regardons pas du même œil aujourd'hui à cause de la communication qui nous projette partout et tout le temps.

2- L'architecture a connu aussi cette tendance à trouver une place et un rôle beaucoup plus important à la « culture moyenne » comme acquis de la **démocratie de masse**. Ceci s'est traduit par une volonté de plus en plus grandissante à populariser l'architecture et la rendre plus à l'écoute des besoins et aspiration de la masse. Les différentes idéologies qui ont marqué le XX^e siècle ont amplifié ce phénomène, ainsi que l'ère industrielle qui a précédé, et l'exode rural qui a conduit à la densification des villes - souvent précipitamment et de façon chaotique - ont changé l'approche idéale de l'architecture et son rapport plus démocratique et conciliant avec la masse. Dans cette recherche de « culture moyenne » par une architecture à la portée de tous, le facteur économique a joué un rôle prépondérant, mais ce qui a surtout permis à l'architecture de se démocratiser c'est bien évidemment la mondialisation qui par la communication a permis un accès et un dialogue avec la masse. Par la communication l'architecture s'est dissociée du lieu se transformant en un phénomène universel. Mais paradoxalement, par ce fait même, elle est devenue un précepte de « présence d'un lieu » en le projetant au cœur de la grande communauté internationale, excitée par cette nouvelle écriture du monde auquel elle participe activement. Car c'est par ce stimulus et la communication qui s'est faite autour des architectures, que les maîtres d'œuvre et d'ouvrage retrouvent leur compte dans un monde où la notoriété constitue une des assises principales de l'existence et de la réussite. Dans cette recherche de culture moyenne, l'architecture a muté pour devenir à la portée de tous tant sur le plan économique que sur le plan idéal et imagier. D'une architecture locale à plusieurs niveaux de richesse - et d'artifices - qui accompagnait les classes sociales, à une architecture démocratisée et universelle, le pas est géant mais il a été amorcé. Et le chemin continue dans le sens de l'abolition de l'artifice pour aller directement vers l'essentiel, tant sur le plan de la forme que celui de la spatialité. Une architecture épurée et quelque part

socialisée. Mais au lieu de profiter de ce phénomène pour créer une communication socio-culturelle au sein des villes et des nations, l'« architecture pour tous » a été remplacée par l'« architecture sectaire » dans beaucoup de cas à cause d'une politique d'épuration architecturale. à savoir si la « culture des tours » qui sévit actuellement rentre dans le créneau de cette architecture de la culture moyenne, ou dans celui de la culture du rêve mondialisé sur base d'un système unique et souvent imposé. Malheureusement, c'est la seconde hypothèse qui prévaut généralement, les tours sont plus onéreuses aujourd'hui.

3- Un bouleversement des identités culturelles et **de l'interprétation des repères**, a abouti à une architecture « racontant » ou exprimant le monde d'aujourd'hui sur base des idées, images, repères et stéréotypes, importées ou copiées sur le modèle américain. Cette architecture qu'on appelle globalisée et qui est en vogue actuellement, accentue le déséquilibre ou le fossé entre les cultures et civilisation par l'annulation des repères et signes identitaires. Il faut néanmoins faire la part de différence entre les cas de présence et d'intervention architecturale car, comme nous l'avons vu précédemment c'est uniquement les cas de superposition massive par substitution qui annulent les repères alors que la juxtaposition d'architectures permet au contraire de raconter plusieurs récits. Et pour reprendre la théorie de Pierre Litzler (2005) selon laquelle « *l'architecture ne doit pas se refermer sur un seul récit* », si l'on s'aligne tous sur les repères idéels et imagiers issus du phénomène de Manhattan, l'architecture ne fera que raconter la même histoire et la même culture partout dans le monde ; ce qui la dénature ou pis encore dénature le lieu et le dépersonnalise dans un premier temps, jusqu'au moment où ce phénomène aboutira à la banalisation du monde au nom de la mondialisation. D'où le besoin de trouver un nouvel équilibre ou

un espace d'entente et de complémentarité culturelle, au sein d'une globalité unificatrice mais non stéréotypée, qui raconte des récits variés propres aux lieux, et ensembles ces récits racontent un monde pluraliste merveilleux.

C'est exactement ce que Dominique Wolton, appelle la « troisième mondialisation ». Selon lui, après l'étape politique symbolisée par la création de l'ONU « qui a posé les conditions d'un ordre international, sur la base du respect des nations, des cultures et des religions », et après l'étape d'internationalisation du principe d'économie du marché et du libre-échange, il est impératif de penser à instaurer une cohabitation culturelle « *qui permet de penser les relations de ce triangle infernal : identité, culture, communication* »³⁵¹

La relation complexe entre ces trois concepts que Wolton appelle « cohabitation culturelle » se reflète dans l'architecture d'aujourd'hui. En effet, même les inconditionnels de la mondialisation ne peuvent réfuter les facteurs identitaires et culturels propre au lieu, même s'ils essayent d'en atténuer les impacts idéels et imagiers. Le fait même de s'acharner sur le sujet des identités ou mémoires dans le but de les réfuter, est une preuve que ces valeurs sont incontournables, même dans le déni.

Mais comment définir les valeurs identitaires et culturelles d'un lieu d'une société ou d'un groupe, ainsi que les rapports de convergence et de divergence entre les stéréotypes propres et ceux de la mondialisation?

*« A l'aire de la mondialisation, avec ce brassage accéléré, vertigineux, qui nous enveloppe tous, une nouvelle conception de l'identité s'impose- d'urgence ! Nous ne pouvons-nous contenter d'imposer aux milliards d'humains désemparés le choix entre l'affirmation outrancière de leur identité et la perte de toute identité, entre l'intégrisme et la désintégration. »*³⁵²

³⁵¹ Dominique Wolton, l'autre mondialisation, Ed. Flammarion, p.12

³⁵² Amin Maalouf, les identités meurtrières, Ed. Livre de poche, p.44

Ces propos d'Amin Maalouf (1998) résument le problème ou plutôt le danger de la pression qu'exerce la mondialisation sur les valeurs identitaires. Cette nouvelle conception de l'identité qui s'impose selon Maalouf serait-elle celle de la recherche des appartenances communes dont il parle « *Chacune de mes appartenances me lie à un grand nombre de personnes ; cependant, plus les appartenances que je prends en compte sont nombreuses, plus mon identité s'avère spécifique* »³⁵³ ? C'est éventuellement dans cet espace collectif des appartenances communes que nous retrouvons les points de convergence entre les différentes identités qui composent les peuples du monde. Et c'est là où se fondent éventuellement les bases d'une cohabitation culturelle durable, issue d'une « identité collective » qui brasse les appartenances communes tout en laissant une marge suffisante pour l'épanouissement des spécificités propres à chaque individu ou groupe. Cette cohabitation entre similitudes et différences atténue la sensation de rejet, de négation de soi, et favorise l'intégration au dépend de l'intégrisme. A ce niveau, « *l'identité était un obstacle à la communication tant que l'on était dans un monde fermé, elle devient au contraire une donnée fondamentale, sous peine de perte de tous les repères dans un univers ouvert, dominé par la communication.* »³⁵⁴

Dans le contexte de la mondialisation culturelle poussée à son paroxysme dont parle Amine Maalouf, la présence par l'architecture joue un rôle majeur dans l'angoisse existentialiste qui pousse certains peuples à s'accrocher à leur culture de façon extrême tendant vers l'intégrisme, justement par peur de la désintégration par dissolution au sein d'une culture unique. L'identité collective nouvelle devrait être à double niveau dans le monde d'aujourd'hui : le premier est à l'échelle des valeurs identitaires nationales symboliques et imagières, et le second au niveau de l'ouverture ou l'appartenance culturelle à un humanisme global, basée sur une iconicité à l'échelle internationale. Cette double identité qui se rapproche du principe de

³⁵³ Ibid. p.25

³⁵⁴ Dominique Wolton, La cohabitation culturelle, la culture : le refoulé de l'Europe, p. 29-31

de la cohabitation culturelle, permet de créer un espace collectif propre à chaque pays ou région ou civilisation sous forme de mélange de styles - ou éléments architectoniques propres et mondialisés -, d'idées, d'images, et d'histoires anciennes et nouvelles. Sachant que la communication sans frontières offre une possibilité de lecture analogique, et une présence internationale, permettant de décoder l'objet dans toute sa polysémie dépendamment de la culture du récepteur et de sa situation géographique ou même sociale, amplifiant le phénomène de brassage culturel à l'échelle internationale. Les images et messages transmis par cette architecture deviennent donc universels, ce qui permet aussi de transmettre les identités ou valeurs locale vers le monde et vice-versa permettant par ce fait à chaque groupe de garder ses repères mémoriels et identitaires tout en s'ouvrant vers l'architecture globale.

Contrairement à cet esprit de cohabitation où le respect de la présence et de l'identité de l'autre est une valeur principale, Rem Koolhaas (2011) parle de coexistence dans l'architecture contemporaine d'envergure qu'il appelle *bigness* : « *la bigness ne fait plus partie d'aucun tissu urbain, elle existe ; au mieux elle coexiste* »³⁵⁵. Coexister selon le Larousse³⁵⁶ c'est « *exister simultanément ; vivre côte à côte en se tolérant mutuellement* ». Ceci nous renvoie à une autre conception des rapports identitaires, celle de la présence d'entités différentes en juxtaposition sans aucun rapport ou volonté de rapprochement. Coexister, c'est être en même temps dans un même lieu sans entretenir des rapports avec l'environnement construit et naturel, voire même en tension et donc à la limite d'un conflit potentiel. C'est une des résultantes de l'identité globale qui s'impose indépendamment de l'identité du lieu et sans aucun désir de rapprochement ou même de cohabitation qui tient compte du lieu. Il va sans dire que dans ce cas, l'un va forcément empiéter sur la présence de l'autre en s'imposant comme une valeur actuelle et sûre, sans nécessairement le détruire

³⁵⁵ Rem Koolhaas, *Junkspace*, Ed. Payot, p.33

³⁵⁶ Larousse, dictionnaire de la langue française, 1994, p.703

physiquement, surtout dans le cas de démesure dans l'échelle du bâti. Un déni de l'identité de l'autre, jugée comme une faiblesse ou tout simplement le recours désespéré des déçus. En effet, Koolhaas parle de l'identité comme « *la nouvelle junkfood des expropriés, le fourrage que la mondialisation offre aux citoyens déclassés.* »³⁵⁷. En parlant de déclassement Koolhaas nous ramène à la notion de présence par le rang ou le niveau. Une nouvelle vision ou réminiscence des castes sociales et culturelles en quelque sorte, ravivées par une architecture à deux tons : les adeptes de la mondialisation et les « déclassés » qui s'accrochent à une identité castratrice. Le conflit reste donc entier entre les partisans d'une identité préservée ou du moins évoluant dans le respect de l'autre, et ceux qui prônent l'annihilation de l'identité au profit d'une « architecture unique » jugée unificatrice.

Le second volet du triangle infernal dont parle Wolton se rapporte à la culture. La tendance est de croire que la mondialisation a des portées culturelles unificatrices car, grâce à la communication qui rapproche les différents mondes à travers le globe les éléments - perceptibles - constitutifs de la culture des peuples se confondent drôlement : Les modes de vie tendent à se ressembler, les systèmes de valeurs sociopolitiques convergent, les croyances ne sont plus spécifiques d'une région ou pays mais se sont elles aussi mondialisées, les arts et les lettres sont universalisés, les langues encore vivantes sont réduites à une minorité et se laissent dominer essentiellement par l'anglais... Quant aux traditions, coutumes, couleurs, saveurs, la marge de présence qui leur reste est minime et s'amenuise au fil des ans rejetant l'ensemble de ces traits qui peuvent être caractéristiques d'un groupe au rang de folklore inutile ou même de valeurs rétrogrades. L'architecture elle, en se globalisant, fusionne les repères cultures des peuples et des nations ou du moins les unifie sur base d'un modèle unique. Mais selon Wolton l'aboutissement de l'effet de la mondialisation n'est pas nécessairement un rejet de la culture intrinsèque. Selon lui, plus on se confond dans la masse et

³⁵⁷ Rem Koolhaas, *Junkspace*, Ed. Payot, p.81

plus on cherche les valeurs qui nous différencient comme un besoin d'identification. Selon lui :

« La fin des distances physiques, révèle l'importance des distances culturelles. Curieusement donc, cette troisième phase de la mondialisation qui était sensée nous rendre le monde plus familier, est celle qui au contraire, nous fait prendre conscience de nos différences [...] »

L'autre devient plus proche et par conséquent nous le sommes aussi, en abolissant les distances nous nous retrouvons face à des frontières communes avec plus de peuples et de cultures. Et qui dit frontières dit conflits ou peur d'envahissement. Que serait-ce quand on parle d'abolissement des frontières ?

Même la référence à la définition la plus simple, la culture comme patrimoine, n'est pas sans poser des problèmes, car les différents pays n'ont pas le même rapport à l'histoire et au patrimoine, à l'identité et à la géographie. Les différences sont encore plus fortes si l'on prend le troisième sens du mot culture, proche de la civilisation.»³⁵⁸

Mais quelle différence cela fait-il sachant que selon le dictionnaire de l'esthétique, dans une de ses acceptations le mot civilisation est synonyme de culture³⁵⁹ ?

Il est évident que le mot civilisation a muté de nos jours pour devenir un phénomène de scission à l'échelle globale, surtout après les attentats meurtriers du 11 septembre 2001. Suite à ces événements dramatiques, on parle de conflit de civilisation voir même de guerre de civilisations sans vraiment préciser si l'on parle de clash de religion - entre chrétiens et musulmans - ou de régions - entre nord et sud - ou d'idéologies ultranationalistes - entre Arabisme et Occidentalisme -. Le mot civilisation devient beaucoup trop vaste ou trop vague pour être assimilé à la culture d'une société ou d'un pays, il est en quelque sorte le réceptacle de plusieurs cultures réunies par une quelconque idéologie ou une part d'identités communes. Les conflits qu'on appelle « de civilisation », naissent et en même

³⁵⁸ Dominique Wolton, l'autre mondialisation, Ed. Flammarion, p.18, p.28

³⁵⁹ Etienne Souriau, vocabulaire d'esthétique, Ed. Puf, p.393

temps engendrent une peur de l'autre à l'échelle internationale, et comme le dit si bien Christiane Villain-Gandossi (2009) :

« Cette peur devant la différence a été nourrie, alimentée par une batterie impressionnante de représentations collectives qui pèse très lourd et provoque nombre de réactions d'ethnophobie, à la suite d'une longue, collective et pernicieuse imprégnation de l'esprit »³⁶⁰.

En architecture, le mot civilisation nous ramène aux strates historiques globales dans l'espace et le temps, alors que le mot culture va plus dans le sens d'une série de valeurs actuelles basées sur des stéréotypes idéels et imagiers qui se sont construits avec le temps et le vécu de chaque peuple, constituant un patrimoine distinctif puisque chaque peuple a son histoire spécifique différente de celle de son voisin, quelle que soit le rapport de proximité géographique ou social qui les lient. Il suffit d'une tranche de vie même limitée dans le temps, une petite histoire, pour que la grande histoire devienne différente. Le cumul d'histoires (ou leur cohabitation même conflictuelle dans le sens de coexistence) fait la spécificité d'un lieu et d'un peuple. Tous les lieux et tous les peuples.

Et, contrairement aux sciences de la communication et de la sociologie-politique, la cohabitation culturelle pacifique a toujours existé en architecture. Il est vrai qu'au niveau des civilisations beaucoup de conquérants ont effacé les traces de celles conquises, et les ont remplacées par des architectures reflétant leurs idées et images propres, dans le but d'imposer leur identité et leur culture et marquer le lieu de leur présence. Mais dans un cadre général, les cultures se sont confondues créant de nouvelles entités souvent plus riches que les précédentes. Cette maturation culturelle si j'ose dire, se fait souvent sous forme de négociation inconsciente entre ce que l'on est et ce que l'on est poussé à être avec la patine du temps. Tout comme les races pures n'existent plus, les « cultures pures » ne sont plus, même dans les régions les plus isolées. La sélection devient d'autant plus difficile que le flux

³⁶⁰ Christiane Villain-Gandossi, la cohabitation culturelle, Ed. Cnrs, p.57

d'information est - par l'effet globalisation - si grand, si large et si présent, qu'il est impossible de l'ignorer. Selon Wolton (2003):

« Les informations que nous recevons provoquent l'élargissement de notre vision du monde, mais aussi des heurts entre ce que nous apprenons et nos choix personnels, voire des changements plus profonds dont nous n'avons pas conscience. Il y a dans la tête de millions d'individus une négociation permanente entre la conception du monde qu'ils ont hérité de leur culture et la manière dont celle-ci est modifiée par les informations reçues. Et il est clair que ces informations, aiguisent le sens critique. »³⁶¹

Et c'est cet amalgame de « cultures cultivées » qui permet aux peuples d'exister au sein de la globalisation, et au monde d'évoluer et dans une synthèse de cultures qui gardent leur spécificités ou leurs stéréotypes « grâce à leur grande faculté de résistance aux changements »³⁶². Ces stéréotypes, en plus d'être un facteur sécurisant, sont une garantie suffisante pour le rapprochement des peuples et des cultures car elle fait intervenir selon Christiane Villain-Gandossi (2009) « la conception élémentaire de la dichotomie entre in-group et out-group. »⁶² ce qui va aussi dans le sens de la théorie de Wolton qui stipule:

« Il y a des industries culturelles mondiales mais il n'y a pas de culture mondiale [...] il n'y a plus de culture dominante. C'est même le découplage entre puissance technique et économique d'une part, et domination culturelle d'autre part, qui est le grand changement du XXI^e siècle »³⁶³.

Le découplage entre in-group et out-group, et entre les puissances techno-économiques et la domination culturelle qui devrait se faire dans ce siècle, n'est pas encore consommé en architecture qui reste tributaire de ces facteurs vitaux. Mais comme nous l'avons soulevé précédemment en parlant de peau, le copié collé surexploité en matière d'effet de façades, commence à s'estomper graduellement au profit d'une recherche de diversification sur base d'une problématique liée au lieu ou au thème et donc la fonction. L'architecture commence donc une nouvelle ère, celle de la recherche de la

³⁶¹ Dominique Wolton, l'autre mondialisation, Ed. Flammarion, p.21

³⁶² Christiane Villain-Gandossi, la cohabitation culturelle, Ed. Cnrs, p.47

³⁶³ Dominique Wolton, l'autre mondialisation, Ed. Flammarion, p.24

« diversification dans la distinction » ciblée et expressive par une approche idéale et imagière qui va plus dans le sens du symbolisme qui tend vers la lecture polysémique, évitant le mimétisme ou la parodie qui limitent le sens ou l'histoire à des situations particulières et nous ramènent dans leurs idées et images à des architectures précises souvent désuètes et non adaptées au monde d'aujourd'hui.

Le Liban a cette particularité d'avoir été à travers les millénaires un carrefour de plusieurs cultures et civilisations. Sa situation géographique a fait que presque tous les conquérants du monde antique sont passés par là dans leurs parcours hégémonique sur les peuples de la méditerranée, laissant des traces inéluctables de leur passages. Des pharaons aux ottomans en passant par Nabuchodonosor, Alexandre le grand, les romains, les croisés, les mamelouks, les ottomans, les français et bien d'autres encore ; chaque civilisation a laissé une part de sa culture sur le sol Libanais avant d'être supplantée. La présence des vestiges raconte l'aventure de ces civilisations passées qui se sont superposées en se détruisant mutuellement dans une succession riche et étonnante de civilisations qui parfois se sont chevauchées mêlant espace, temps et cultures dans un même lieu qui deviendra ultérieurement le Liban. Cette coexistence a bien évidemment marquée l'architecture de son sceau qui se traduira en « présence » et plus tard en cohabitation harmonique. Ils ont tous ont griffé le lieu à un moment donné de leur cultures et architectures, laissant des monuments qui constituent par eux-même un brassage patrimonial architectural qui pousse à l'émerveillement. L'ancienne ville de Byblos est un exemple significatif à ce niveau et montre clairement comment la coexistence s'est transformée en cohabitation qui raconte l'histoire des cultures et des peuples méditerranéens, comme si l'on se promenait dans un livre d'histoire ouvert. Mais elle n'est pas la seule, Tripoli est un brassage magnifiques d'ottoman d'arabe et de croisés auxquels se sont rajoutes les bâtiments du XXème siècle dont une œuvre référentielle d'oscar

Niemeyer. C'est une immersion muséale dans les cultures et le temps en quelque sorte.

Il n'y a pas que les vestiges archéologiques qui racontent l'histoire, toutes les architectures, par leurs présences en juxtaposition ou en superposition racontent ensemble l'histoire et transforment la rue en espace d'échange culturel dont la lecture est différente en interne (in-group) ou externe (out-group).

Le troisième volet du trio infernal de Wolton est la communication. Comment préserver son identité et culture propre dans une société de communication globalisée qui transmet les idées et les images en temps réel. La communication par sa capacité d'ouverture permet voir d'écouter et donc de comprendre l'autre ce qui facilite le phénomène de son acceptation. Avec le raccourcissement des distances il est même devenu possible de rencontrer cet autre qui devient par le fait même accessible à tout moment. L'architecture, qui a toujours attiré les hommes à la recherche d'un monde nouveau, est donc devenue à la portée de tous et les messages qu'elle porte deviennent universels. Cette architecture qu'on a envie de voir et qui pousse des millions d'hommes à travers le globe à se déplacer est devenue un précepte de communication, une sorte d'appât grâce auquel l'économie d'un pays ou d'une ville retrouve son compte. D'où la frénésie des icônes ou « Landmark » qui nous appellent à aller dans tous les sens.

Inconsciemment on cherche le nouveau, et inconsciemment on veut en avoir, on se convainc que c'est de cette façon que nous allons évoluer, devenir aussi bien que l'autre ou même mieux. Ce qui nous met dans la course à l'architecture de prestige, séduction ou domination, qui s'est concrétisée à travers les siècles par des œuvres monumentales dédiées aux Dieux, ou des châteaux merveilleux signes d'un pouvoir irréductible riche et puissant, ou même des tombes qui assuraient la continuation et la domination, même de la mort. C'est un précepte qui a accompagné l'homme et la civilisation par une imitation ou importation consciente des valeurs,

techniques, formes, voire même les fonctions et détails architectoniques, dans le but inconscient d'être l'égal - ou le supérieur - des plus grands de ce monde. Et comme le dit Anton Ehrenzweig (1974) :

« Devant de taches complexes, l'indifférenciation de la vision inconsciente devient un instrument d'une précision rigoureuse et mène à des résultats pleinement acceptables pour la rationalité consciente »³⁶⁴

Une rationalité qui nous induit peut être en erreur par un subconscient plein d'émulation et d'imitation, mais qui a permis de rapprocher les peuples et les civilisations différemment que par la domination militaire accablante. Mais c'est justement là où se situe le danger d'acculturation ou de domination culturelle via des images importées massivement et copiées systématiquement à un modèle unique étranger à la culture locale.

Cette communication qui permet de transmettre les idées et les images ouvre la voie à la domination d'une culture sur le reste des cultures. Elle facilite aussi le phénomène des architectes « stars » qui sont devenus les grands manitous de ce monde globalisée et qui peuvent tout autant construire une nouvelle culture en continuation de l'ancienne ou au détriment de celle-ci. Allier culture locale et culture globale par un mixage savant des idées et images qui appartiennent aux deux, c'est là où réside le défi mais aussi le vrai génie de l'architecte d'aujourd'hui : générer une « cohabitation culturelle » ou induire une « culture cultivée » basée sur le respect de l'autre et la richesse de ses valeurs propres et signes identitaires et culturels. Il faut donner envie aux peuples de vouloir muter vers une nouvelle culture, une culture qui ne constitue pas un déni d'identité mais une reformulation de cette identité par une nouvelle expression. Il s'agit essentiellement d'une architecture qui s'insère dans un lieu en prônant la continuité et l'évolution du lieu. L'insertion étant aussi un facteur de présence.

³⁶⁴ Anton Ehrenzweig, l'ordre caché de l'art, Ed. Gallimard, p. 38

En effet, le dictionnaire étymologique³⁶⁵ donne aussi mot « seoir » un autre sens que convenir. Il le renvoie directement au latin « sedere » : être assis ; et aux différents dérivés qui s’y appliquent dont: sis, situés, séance, être installé (bien ou mal), bienséance, malséance, assises, possession, possessif, présider, résider, siéger... Ces termes nous ramènent directement au rapport entre l’individu et le groupe, ainsi qu’à l’Image et à l’Idée portées par une architecture qui « s’assoit » ou « s’insère » au sein d’une communauté de bâtiments, et au dialogue qu’elle établit avec eux. La communication qui se crée entre cette architecture et les autres intervenants dans le même contexte: les Hommes, la nature et le bâti. Cela nous ramène à la notion précédente : une architecture qui est adéquate ou non au lieu dépendamment de sa façon de s’asseoir dans cet environnement et de s’y adapter ou de dialoguer avec lui dans l’espace et le temps.

Dans une recherche de combinaison entre les deux approches identitaires propre et globale, Aldo Rossi (1981) se rapproche du principe de la culture cultivée en parlant de « re-propositon » de l’objet :

« Il me semble désormais suffisant de fixer les objets, de les comprendre, de les re-proposer. Le rationalisme est nécessaire, comme l’ordre, mais quel que soit l’ordre, il peut être bouleversé par des facteurs extérieurs, aussi bien l’ordre historique que géologique que psychologique. Le « temps » propre à l’architecture n’était plus dans sa double entité d’ombres et de lumières ou de dépérissement des choses ; il se présentait plutôt sous l’aspect funeste d’un temps qui

³⁶⁵ Dictionnaire étymologique de la langue française par Léon Clédat (1914)

- *Substantif participial : séant ; adjectif participial : sis, situé. dérivés : séance, le fait d’être assis pour délibérer ; session ; siège, selle...*
- *être assis, appliqué aux choses et accompagné des adverbes bien ou mal, a passé au sens de « être installé comme il convient ou contrairement à ce qui convient, bien ou mal convenir », d’où bienséant et bienséance, malséant, messéant, messied, seyant.*
- *Composés populaire de seoir ou composés savants de sedere (en composition sedere devient – sidere) : assoir et s’assoir ; substantif participial : assise (assise d’une construction, séance d’un tribunal criminel) ; substantif verbal : assiette : amiere dont une personne ou une chose est assise, installée ; assesseur : propriété de celui qui est auprès ; assidu : qui se tient auprès, qui ne quitte pas- le compose insidere signifie propriété de s’établir dans un lieu.-obsidere, c’est propriété de se tenir devant... dérivés : possession, possessif, - presider – résider (d’où résident, résidence, résidu) et resteront formes avec le préfixe re- joint a des verbes dont l’un signifie se tenir assis et l’autre se tenir debout. ; le sens commun qui a prévalu c’est se maintenir dans un meme lieu. être assis, siéger - bien ou mal, comme il convient-, être installé.*

reprend les choses. [...] L'identité est quelque chose de singulier, de spécifique, mais c'est aussi un choix »³⁶⁶

Dans son approche de la re-proposition Rossi propose de lire l'objet et de le comprendre avant de le remettre « sur le marché » de la globalisation par une image appropriée. Une façon selon lui de préserver et de faire évoluer l'identité dans une sorte de combinaison bipolaire. Une bipolarité permettant de combiner l'impossible : à la fois le lieu et le temps, ou les deux temps : le passé et le présent.

3.2. La course à l'impression : L'illusion, la Simulation, le Fantastique.

La Présence par « l'aspect » ou la forme est en fait un des moyens privilégiés utilisés par les architectes pour atteindre leurs objectifs idéels et imagiers et communiquer par - et autour de - leurs œuvres. Le but étant essentiellement d'exister dans un monde où la frontière entre le réel et l'idéal s'estompe graduellement. Tous les moyens sont bons pour stimuler le spectateur et l'impressionner. L'illusion, la parodie, la simulation, le fantasme, le fantastique, sont autant de procédés permettant à l'architecture d'être présente au sein de la course au sensationnel que se mènent les cités-nations en quête de reconnaissance et qui deviennent autant de villes stéréotypées par la similitude de leurs aspects et procédés. Et comme le dit si bien Rem Koolhaas (2002) dans *New York délire* :

« Désormais, sur cet espace autrefois désert [...], un millier de tours et de minarets étincelants pointent vers le ciel leurs gracieuses et altières silhouettes. Le soleil matinal les contemple, les croyant sortis comme par enchantement du rêve de quelque poète ou de quelque peintre. La nuit venue, l'éclat de millions de d'ampoules électriques qui soulignent les moindres contours de la grande ville du

³⁶⁶ Aldo Rossi, P.32

*divertissement illumine le ciel, accueillant de très loin le marin qui rentre au port*³⁶⁷.

Cette description pourrait s'appliquer à presque toutes les « villes globales » du monde d'aujourd'hui. Est-ce de Dubaï qu'il s'agit? De Kuala Lumpur? De Doha? De Beyrouth? Ou autres... En fait, c'est la ville de New York qu'il décrit et plus précisément « Coney Island » au début du XX^e siècle. Cette île dédiée au rêve et au divertissement relève tous les défis, elle utilise les mêmes moyens technologiques liés au progrès pour le narguer et vanter l'artifice, « *Parodiant le sérieux avec lequel le reste du monde se préoccupe du progrès*³⁶⁸ ».

Lorsque nous observons aujourd'hui les métropoles globalisées du monde contemporain, nous voyons une certaine similitude entre les préceptes utilisés par l'île de Coney pour se démarquer et attirer les regards dans le but de drainer les masses curieuses ou les « *citoyens de l'artificiel* »³⁶⁹, et ceux pratiqués aujourd'hui pour attirer une clientèle assoiffée de sensations nouvelles. « *La technologie du fantasme* »³⁷⁰ pour reprendre l'expression de Koolhaas, continue à pourvoir les promoteurs du fantastique en moyens leur permettant de réaliser les projets les plus extravagants qui éblouissent les visiteurs.

Même si la mission des villes qui se concurrencent n'est plus vouée à l'amusement comme l'était Coney, elles n'en sont pas moins des pourvoyeuses de rêve ou de fantastique profitant des possibilités offertes par la technologie pour tenter les expériences les plus hardies: Tout est possible aujourd'hui, les projets les plus fous sont réalisables grâce aux techniques et aux matériaux nouveaux qui progressent et se développent à une vitesse inouïe. Les idées nouvelles les plus audacieuses sont les bienvenues dans le monde du théâtralisme où les images se font et se défont à une vitesse inimaginable. Et pour reprendre les termes d'Aldo Rossi « *le théâtre du*

³⁶⁷ Rem Koolhaas, *New York délire*, p. 29

³⁶⁸ Ibid, p.32

³⁶⁹ Ibid, p.33.

³⁷⁰ Ibid, p.29.

monde me semblait lui aussi se trouver dans un milieu où finit l'architecture et où commence le monde de l'imagination, et même de l'irrationnel »³⁷¹. Un irrationnel qui devient un précepte de présence de plus en plus en vogue, et qui n'arrête pas de pousser vers des projets défiant le lieu, le temps, la physique et la nature à tel point que la limite entre le nécessaire et l'absurde n'est plus tout à fait claire ; même si les facteurs économiques et commerciaux tentent de justifier l'utilité de tous les excès.

Comment expliquer sinon les projets tel que :

a) La piste de ski dans le désert



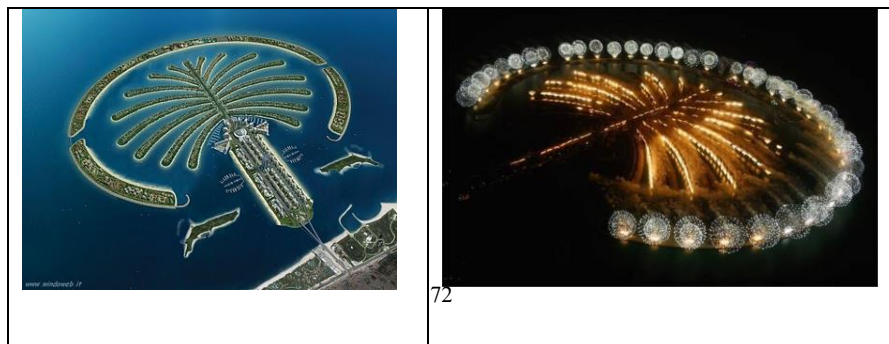
Dans une région désertique où il fait plus de 50 degrés à l'ombre plus de 6 mois par an, les autorités de Dubaï ont imaginé la création d'une station de ski parodiant les villages suisses et européens, relevant le défi de braver la nature et même la raison. Ce projet qui rentre dans le cadre d'un fantastique « politiquement programmé et organisé » permet de vivre des sensations uniques, à la limite de la rationalité. Et c'est là où la présence de ce projet devient un atout économique important car il sert d'appât pour les amateurs du sensationnel et des images fortes.

Comme nous pouvons le voir dans les photos (ci haut), le volume tubulaire qui contient la piste de ski s'affiche fièrement au-dessus du centre commercial. De l'intérieur, une ambiance simulée de station de sport d'hiver qui émettent des signes d'un autre monde, un voyage dans l'espace en

³⁷¹ Aldo Rossi, p.32

quelque sorte: faux ciel étoilé, fausse neige, faux chalets, faux igloos, et tous les accessoires nécessaires à rendre véridique ce qui n'est que simulation. Dans ce monde du fantasme et du fantastique, tout est fictif sauf le plaisir de se laisser glisser réellement sur des pistes glacées en plein milieu du désert. Une gageure pour un pays qui a décidé de relever tous les défis et de réaliser l'impossible. Le tout grâce à des budgets astronomiques et des moyens techniques illimités. Il faut dire que le double pari est gagné, celui de drainer des touristes arabes de la région pour faire du sport d'hiver et les touristes occidentaux à la recherche du soleil.

b) L'île du palmier



Dans les deux cases ci-joint nous pouvons voir le projet de l'île du palmier (palm-Island) de jour comme de nuit. Ce projet rentre aussi dans le cadre de l'hétérotopie et du fantastique. Le cheikh Mohamad Ben Rached Al Maktoum, prince de la ville, a pensé ce projet comme un défi et une gageure de pouvoir réaliser une île entière en quelques années. A part la communication qui s'est faite autour de ce projet dont a bénéficié Dubaï, le projet tel qu'annoncé est « tellement grand qu'il est visible à partir de la lune » selon les promoteurs. Ce qui, comble de délire urbain, dote Dubaï d'une présence, voulue à l'échelle planétaire. Ce projet prend encore plus de signification du fait que le palmier est l'arbre symbolique de toute la région du golfe et qu'il se dresse fièrement dans plusieurs de leurs drapeaux.

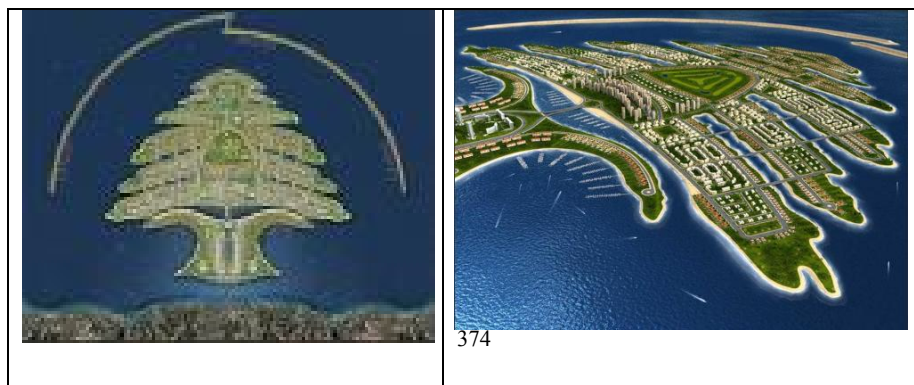
³⁷² Ile du palmier ou « palm Island »

Cette île artificielle, au-delà de l'aspect purement commercial, porte en elle des dimensions idéelles liées au défi de présence en tant que pays qui dépasse toutes les limites et relève tous les défis, dans un monde où le « babélisme » est poussé à son extrême. L'image et la communication liées à ce projet vont au-delà de la promotion, chercher la part de rêve et d'utopie et le défi de réaliser l'impossible. Le Cheikh Al Maktoum le dit clairement dans son livre « ma vision » :

*« Celui qui a une maison donnant sur la mer est chanceux, mais avoir une maison dans la mer qui donne sur la terre est inhabituel et beau. En plus celui qui habite sur ces îles réside sur l'une des merveilles du monde contemporain ».*³⁷³

L'objectif est donc de construire une des « merveilles du monde » et d'offrir ce que les autres pays du globe n'ont pas. Être unique en quelque sorte ou en tous les cas le meilleur, par un projet qui n'a rien d'habituel ni de commun, un projet titanesque, fantastique, irréel. Un projet qui marque le lieu par sa présence à l'échelle mondiale.

c) L'île du Cèdre :



Dans le sillon de Palm-Island, des promoteurs libano-arabes ont proposé de faire une île artificielle face à la côte libanaise au sud de Beyrouth, mais sous forme de cèdre au lieu du palmier - le cèdre étant l'arbre emblématique du Liban -. Dans leur communication, les promoteurs ont

³⁷³ Mohamad Ben Rached Al Maktoum, ma vision (les défis dans la course à la distinction), ed. Motivit, ND, p.128.

³⁷⁴ Île du Cèdre ou « Cedar Island »

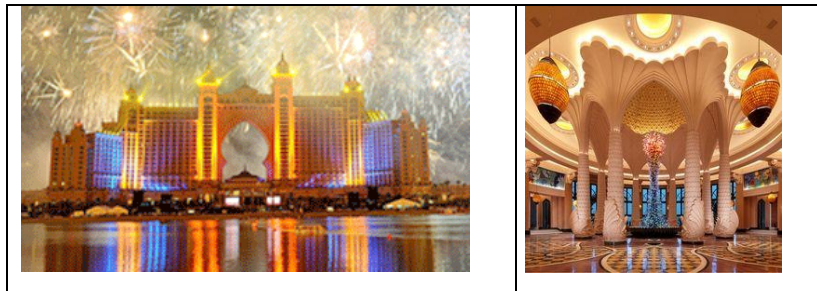
considéré que ce projet mettra le Liban en avant-scène des pays du monde contemporains. Mais ce projet a soulevé une vague de protestation sociale et officielle à cause de sa démesure, de son irrespect des spécificités de la cote libanaise, et les dégâts énormes qu'il causait à la faune et la flore marine. Le fantasme de la construction sur l'eau dans le but économiquement évident de gagner des terres exploitables (dans l'immobilier) a pris une envergure importante au Liban dans la deuxième moitié du XX^e siècle, mais jamais un projet d'une telle envergure n'a été envisagé, jusqu'à ce que l'envie de parodier Dubaï ouvre grand les portes de ce rêve proche de la science-fiction. Pour dire d'une chose qu'elle est impossible, une expression libanaise parle de : paver la mer. Dans sa campagne de communication autour de ce projet la société promotrice a lancé le slogan « nous allons paver la mer » dans une allusion claire qu'ils allaient réaliser ce qui était impossible avant eux.

Dans les deux exemples qui ont précédé, l'architecture ou l'urbanisme est au service de l'économie mais aussi de l'image du pays que le décideur - dans le cas de Dubaï - alimente constamment par des idées et des images qui sombrent dans le gargantuesque. Il fait véhiculer un programme de promoteur en le dotant d'une image unique, d'un signe (monde palmier ou cèdre) qui porte tout le projet. Du formalisme qui porte en lui une symbolique propre au pays (cèdre), ou à la région (palmier) ou au globe terrestre (world island). L'image et l'envergure du projet dépassent les limites de l'homme et du pays, Il n'y a plus de vues à échelle humaine montrant les espaces, on est devant une image vue du ciel, comme dans la démesure d'une vision céleste. Le décideur joue dans ce cas le rôle du divin, qui ajoute un monde au monde actuel comme un complément à ce qui a déjà été fait.

L'Homme Dieu en quelque sorte qui complète son œuvre et réalisé ce qui n'a pas encore été réalisé.

d) Atlantis Hôtel

Là aussi le titre du projet révèle une volonté de recréer ce qui a été un mythe platonicien, un rêve de tous les conquérants. Il y a là une projection préméditée dans le fantasme qui attire les adeptes de ce que nous pouvons appeler la fiction architecturée. En plus du statut de conquérant, le décideur joue là aussi un rôle divin dans la symbolique de son acte.



Conçu dans l'idée d'un palais des mille et une nuits, l'Atlantis est le projet de tous les défis. Construit entre terre et mer sur l'île du palmier cet hôtel se base sur le rêve et l'illusion pour griffer le lieu de sa présence. Tous les fantasmes sont bons pour justifier son inscription au registre des sensations fortes et des architectures fantastiques: de l'énorme portique central en forme d'arcade de style arabe où la démesure donne une impression d'irréel, aux rotondes intérieures dignes des palais chimériques des milles et une nuits, en passant par les salons et chambres immergées où l'on se retrouve sous l'eau dans un monde de flore et de faune aquatique, tous les ingrédients sont là pour transporter le visiteur dans le monde de l'imaginaire.

Cette recherche du rêve, de l'imaginaire, de l'incroyable, et du fantastique, dans le but d'offrir des expériences nouvelles pleines de sensations fortes qui attirent les touristes, n'est pas fortuite. C'est une décision voire même un objectif que les promoteurs -qui ne sont autres que les dirigeants du pays- se sont fixés. Cette volonté se reflète clairement dans la communication faite autour et pour ce projet :

« Dès le moment de leur arrivée, les invités sont immergés dans un monde imaginaire, un incroyable lieu de luxe et de plaisir. Ce magnifique centre de villégiature offre des

sensations fortes et détente pour les familles et les couples [...] visiter ou séjourner à Atlantis The Palm Dubaï Hôtel, c'est expérimenter un rêve qui se réalise au milieu des mers chaudes de la péninsule arabique »³⁷⁵.

Les termes utilisés ainsi que les images projetées dans cette présentation du projet révèlent la volonté d'attirer par le surréel et le fantastique. Le lexique est clair, suggestif et répétitif dans son aspect imagier, ils parlent d'imaginaire, lieu incroyable, luxe, plaisir, magnifique sensations fortes, détentes, expérimentation, rêve, mer chaudes. Un appât évident pour les amateurs du dépaysement.

e) Le délire des formes spectaculaires.



Marion Tours (2012) écrit dans Le Point à propos de l'architecture de Dubaï et d'Abu-Dhabi :

« On ne compte plus, depuis trois ans, les enseignes prestigieuses qui émergent des sables, comme par magie, et rivalisent de prouesses architecturales. Techniques révolutionnaires, formes hallucinantes, matériaux luxueux et design ultra pointu... bienvenue dans l'ère du spectaculaire, toujours plus haut, toujours plus fort. Sur la corniche les tours fuselées de Jumeirah tutoient le ciel. Au centre des expositions, l'inclinaison du Hyatt Capital Gate donne le vertige. Face à la grande mosquée, la structure cubique et rétroéclairée du Fairmont a de faux airs de monolithe sorti tout droit de « 2001 : odysée de l'espace »³⁷⁶.

³⁷⁵ <http://atlantis-the-palm-dubai.h-rez.com/index.htm>

³⁷⁶ Le Point, no 2067, 26 avril 2012, p. 90-91, Fièvre hôtelière à Abu Dhabi, Marion Tours.

Cette description de la présence de l'architecture dans ces villes globalisées, montre à quel point les techniques, formes, et matériaux impressionnent par leur côté spectaculaire qui frise le surréalisme. Dans la concurrence ardue à la présence par l'aspect et les volumes, les idées les plus audacieuses et les plus farfelues voient le jour. Il s'agit particulièrement de se faire remarquer par la forme et l'effet que le bâtiment produit.

« Impressionner c'est exister » semble être la formule magique sur laquelle les maîtres d'œuvres et d'ouvrages fondent leurs critères de sélection idéale. Mais la profusion de formes rend, aux architectes, la tâche de plus en plus difficile : il faut en permanence imaginer des nouveautés ou des « originalités » qui répondent aux attentes grandissantes des commanditaires à la recherche d'une idée et d'une image qui supplante celles qui ont déjà été créés. Cette recherche constante d'innovation se fait dans le but évident de marquer un point de présence qui permet aux maîtres d'œuvre et d'ouvrage de communiquer autour de leur exploit.

Être les meilleurs en attendant d'être supplantés, voilà l'enjeu de cette course à la présence. Thierry Paquot résume ce phénomène qui se conjugue avec le temps comme suit :

« Chaque période, de nouvelles formes démodent les précédentes, en attendant de passer à leur tour au vestiaire ! Ainsi, le parallélépipède a été remplacé par le cylindre ou le cône, qui a laissé la place à la voile, à la torsade et, depuis peu, à d'immenses mollusques hérissés d'éoliennes, aux effets plus théoriques qu'effectifs et quantifiés »³⁷⁷.

Mais, à force de spectaculaire, c'est sur les acrobaties que se rabattent les concepteurs de l'irréel, dans une fuite en avant ou sorte de délire de formes et de matériaux qui ne sont pas toujours justifiés. A défaut de trouver des formes nouvelles on cherche des nouveaux stratagèmes. Les dernières projections en date dans le mode du surréel c'est des architectures qui

³⁷⁷ Paquot, la folie des hauteurs, p. 19

bougent sur demande. Il ne s'agit plus de restaurants panoramiques qui pivotent au sommet d'un immeuble mais des édifices entiers qui « remuent ».



L'animation de l'objet qui se meut dans l'espace et le temps, comme imaginée par des projets tels que la « dynamic tower » ci joint, est une façon nouvelle de sortir de l'impasse par des idées inédites, et de continuer à verser dans le rêve et l'imaginaire. L'image de cette tour en

mouvement qui change de forme et d'aspect à volonté révolutionne le principe même de la présence de l'objet architectural : ce n'est plus un conteneur qui s'anime par son contenu, mais un corps animé en lui-même et qui prend vie.

Il est évident que la technologie aidant, il est possible voir facile moyennant finance de réaliser ce genre d'acrobaties, mais il est important de connaître l'impact de ce « gadget » sur la ville et les riverains. Une architecture qui pivote et qui change régulièrement d'image n'est pas nécessaire ni utile, sauf pour les amateurs du nouveau. Mais une fois cette nouveauté supplantée par une autre plus fantastique, que restera-t-il de son idéalité ? Ne risquons-nous pas de nous retrouver lestés par des objets inanimés aux formes et images aléatoires qui communiquent gauchement une grandeur révolue, comme autant de triomphateurs relégués au passé ?

Indépendamment des formes et des prouesses techniques et volumétriques, ne risquons-nous pas de voir privilégier la présence de l'objet architectural au dépend du bien être des citoyens ou « tourois » comme les appelle Thierry Pacquot qui souligne à ce sujet :

« Celle-ci se découvre victime de sa mégalomanie et de la cohorte des flatteurs qui courtisent les stars, qui jamais ne se préoccupent vraiment de la vie ordinaire, quotidienne des « tourois » et des « touroises » [...] Architecture dispendieuse et surtout comme anti-ville, lieu d'enfermement, de repli sur

soi, de contrôle excessif. En tant que citoyen, ce n'est pas du tout le cadre de vie que je désire.

Certains considèrent la tour comme une ville verticale alors que Paquot la traite d'anti-ville où la communication n'est plus possible entre les habitants qui se confinent chez eux. Et il rajoute :

*Le paysage urbain se doit de rappeler en permanence à l'humain qu'il est aussi un être vivant, malgré l'artificialité bénéfique de la ville, et que son existence résonne des rythmes, pulsions, tension, vibrations tant de son corps organique que des quatre éléments (l'air, l'eau, la terre et le feu), dont il fait journallement son miel. La tour Parasite ces contacts directs entre l'humain et l'élémental. Elle n'appartient pas à cet urbanisme sensoriel auquel j'aspire. Laissons au piéton la possibilité de sentir la terre sous ses pieds (et non pas une dalle technique !) et le ciel caresser ses cheveux ».*³⁷⁸

Evidemment le risque de s'éloigner du réel dans la conception d'architectures extrêmes ou extraordinaires très présentes, se répercute indéniablement sur les habitants qui s'éloignent par ce fait du naturel. C'est le facteur mode et le fait d'impressionner qui prennent le dessus nécessairement, sinon pourquoi se percher à des dizaines de mètres au-dessus du sol, loin de la terre et du naturel. Il est évident que si la densité est ingérable comme dans les grandes métropoles, la hauteur n'est pas un choix mais une nécessité. Mais dans les villes du désert où l'espace constructible est presque infini, la hauteur n'est pas une obligation dans le fond, mais elle est désirée pour des raisons de forme et de présence dans le monde nouveau de l'architecture globalisée.

La tour est une ville dans la ville et devient par ce fait selon Paquot une anti ville.

En effet, la présence de la tour ne se résume pas uniquement à son aspect sculptural, anti-ville ou ville verticale, la tour est, par sa présence, un phénomène complexe tant sur le plan urbain que sur le plan sociétal en ce sens qu'elle abrite une masse de personnes qui s'identifient en tant que

³⁷⁸ Thierry Paquot, la folie des hauteurs, p.25

groupe, une micro société en quelque sorte. C'est donc d'un projet de quartier ou de ville qu'il s'agit, et c'est pour l'impact de sa présence en tant que « ville » (ou non ville) dans la ville que la tour a été et reste un sujet de débat controversé. La complexité de sa présence est doublée d'une complexité technique qui fait d'une tour un projet qui rentre dans la dénomination de « bignees » par Kohlas.

« La relation entre l'ingénierie, l'architecture et la sculpture devient de plus en plus évidente chaque jour. Un petit bilan (review) des courants et tendances architecturales montre que les frontières entre ces différentes disciplines deviennent de plus en plus confuses. Beaucoup de bâtiments des dernières décennies, en plus de répondre aux besoins fondamentaux de la fonction, existent parce à cause des caractéristiques de leur formes qui en font des objets très esthétiques et d'insolites sculptures urbaines. »³⁷⁹

La tour est un phénomène complexe tant sur le plan de l'architecture (forme, fonction spatialité et circulations horizontales et verticales) que sur le plan de l'ingénierie (structure, électromécanique, transports) que sur le plan du fonctionnement technique et sociétal. Mais dans la complexité de la tour, ce qui la rapproche le plus de la dénomination « ville » c'est la mixité des fonctions et la densité qu'elle doit gérer en son sein et qui nécessitent des fonctionnements composés et composites souvent difficiles à combiner. Pour répondre aux besoins de « tourois » il est courant de voir ces grands ensembles combiner conjointement commerce, bureautique habitation et hôtellerie. Donc l'impact de leur présence dans un lieu donné ne se limite pas uniquement au niveau de la fluidité de circulation ou de la gestion de masses. D'ailleurs, pour les autorités Libanaises, les tours labélisés sous le titre de « grands projets » et sont uniquement du ressort de la DGU, et non pas des autorités régionales.

Dans son approche purement sculpturale, une tour ne veut pas nécessairement dire acrobaties volumétriques ou recherche du fantastique. De nombreuses architectures à grande hauteur se distinguent par leurs formes

³⁷⁹ Communication Towers, collection new architecture, ed. Atrium, 1992, 256p, p.39

sobres qui frisent l'austérité et essayent de se distinguer par leur présence matérielle et l'idée qui répond à la fonction. Dans le cas de la tour CMC à Marseille par exemple, et de nombreuses tours à travers le monde, l'approche volumétrique et imagière répond à un concept iconique idéal en rapport avec la fonction loin de l'artifice et du formalisme. Même à Dubaï où le fantastique est de rigueur, la tour « Khalifa » la plus haute du monde ne cherche pas à impressionner par ses formes relativement simples mais par sa démesure et son record en hauteur.

Les formes spectaculaires ne se limitent pas aux tours, il y a aussi les bâtiments d'envergure plus modeste conçus pour impressionner par leurs approches volumétriques hors du commun. Bilbao est évidemment un exemple type de ce genre d'architecture qui s'expose, mais ce n'est pas le seul projet dont l'originalité idéale et imagière fait la célébrité ou l'iconicité. Certains architectes se sont aussi distingués par leur recherche de sensationnel ou par leurs volumétries exceptionnelles qui sortent du commun et font rêver. Nous ne pouvons omettre de citer à ce niveau Santiago Calatrava mais aussi Frank Gehry, Zaha Hadid, et bien d'autres qui ont marqué le siècle de leurs idées mais aussi par les images communiquées à travers leurs œuvres. Idées et images qui ne se limitent pas à la forme extérieure et aux matériaux utilisés mais aussi à la qualité spatiale et les fonctions générées qui ont souvent révolutionnés les visions et habitudes préétablies. Le Guggenheim par exemple a changé la perception du musée classique qui passe du musée écrin qui expose au musée objet qui s'expose³⁸⁰.

Les exemples d'architecture qui font rêver par leur côté fantastique sont nombreux, elles choquent les uns par leur extravagances et constituent pour d'autres un plaisir de l'œil dépendamment des goûts et des cultures. Je cite à titre d'exemple la critique acerbe de Nicolai Ouroussof dans le New York Times concernant le projet de gare de « Groud Zero » par Santialgo Calatrava retenu par les autorités et qui a suscité beaucoup d'éloges :

³⁸⁰ Joseph Moukarzel, 2011, du musée écrin au musée objet, revue Hermes 61.

« M. Calatrava reste incapable de surmonter les défauts fatals du projet : l'incongruité frappante entre l'extravagance de l'architecture et l'objectif limité qu'il dessert. Le résultat est un monument à l'ego créatif qui célèbre les prouesses techniques de M. Calatrava sans plus »³⁸¹

Les mots sont durs et sans appel : incongruité et extravagance de l'architecture, Monument à l'ego de l'architecte et ses prouesses techniques. Le projet n'est donc qu'artifice et cherche à impressionner et creux dans le fond comme le dit Ouroussoff en clôture de son article:

« il ne devrait étonner personne que ce qui promettait d'être une des réalisations architecturales les plus triomphantes de Ground zero, est creuse dans le fond »³⁸².

La critique se base essentiellement sur le fait, selon l'analyste, que le projet est totalement démesuré et formel et qu'il ne tient pas compte de l'objet pour lequel il a été conçu ni le lieu, ni même les hommes qui l'utilisent... la fonction est donc défailante et elle a été sacrifiée au profit de l'exaltation : *« Les considérations d'ordre pratiques ont été mises de côté. Chauvinisme a statué. L'Égoïsme a dominé les voix plus basses, plus douces »³⁸³*

³⁸¹<http://www.nytimes.com/2009/05/11/arts/design/11calatrava.html?ref=santiagocalatrava>

³⁸² Ibid.

³⁸³ Ibid.

3.3. Présence par le « Bigness » ou gigantisme

*« La personnalité est une âme et un corps, bien que je crois que l'âme prédomine. La seule différence est dans l'instrument, notre corps, à travers lequel nous exprimons le désir, l'amour, la haine, l'intégrité, toutes les qualités non mesurables de l'âme ».*³⁸⁴

Parmi ces qualités non mesurables dont parle Kahn et qui permettent à l'architecture de continuer à exister après sa concrétisation, nous pouvons retenir l'Image de cette architecture et son pouvoir de communication, ou en d'autres termes sa « personnalité ». Dans la personnalité de l'architecture comme de l'humain, il s'agit d'un corps et d'une âme comme le dit si bien Kahn. L'âme d'un bâtiment peut être assimilée à sa fonctionnalité et sa spatialité, mais aussi à l'effet qu'elle provoque chez le récepteur, mais aussi à son enveloppe ou sa façon de communiquer son âme par une présence au sein de la communauté constituée par son environnement direct, mais aussi la grande communauté du monde globalisé mais dans lequel elle se projette par le fait même qu'elle existe « maintenant ». Mais toutes les architectures ne se distinguent pas par leur « personnalité », il faut qu'ils aient un « facteur globalisant » qui les inscrit dans le monde d'aujourd'hui ou la concurrence élimine une grande partie des « prétendants » à la présence globale. Il faut donc montrer sa supériorité. Ce qui nous ramène à la définition de la Présence par le Larousse : *Manifestation d'une forte personnalité... Qualité d'une personne qui s'impose au public par son talent, sa personnalité.*³⁸⁵

Cette personnalité peut être « suffisante » et impressionner positivement ou négativement le spectateur sans le heurter, et marquer le lieu sans le dénigrer, mais elle n'est pas sûre d'assurer une présence globalisée par une communication appropriée ou suffisante. Comme elle peut être « excessive » et s'imposer en contraignant l'homme et en dénaturant l'environnement, et paradoxalement s'imposer au public. C'est une question d'impression sur le spectateur par les effets visuels marquants où la forme et

³⁸⁴ Louis Kahn, silences et lumière, p.100

³⁸⁵ Le Larousse

les matériaux (voir la technologie) jouent un rôle important ainsi que l'Image projetée. Mais il y a aussi l'échelle qui rentre en ligne de compte dans le phénomène de Présence de l'architecture. Rem Koolhaas vante à ce niveau les qualités de l'architecture « très » présente par son échelle qu'il appelle la Bigness :

« Au-delà d'une certaine échelle, l'architecture acquiert les propriétés de la « Bigness ». La meilleure raison qu'on ait pour l'absorber, c'est celle que donnent les alpinistes qui s'attaquent à l'Everest : « parce que ca existe ». La Bigness est l'architecture ultime »³⁸⁶

Pour lui c'est sa complexité qui justifie l'objet :

« Seule la Bigness instaure le « régime de complexité » qui sollicite la pleine compréhension de l'architecture et des domaines qui lui sont liés. [...] Son sous-texte est : merde au contexte ».³⁸⁷

Pour étayer ses dires il assimile la « Bigness » à la ville :

« la « Bigness » n'a plus besoin de ville elle entre en compétition avec la ville ; elle tient lieu de ville ; elle préempte la ville ; ou mieux encore elle est la ville. »³⁸⁸

La Présence de l'Architecture poussée à l'excès (la « Bigness » dont parle Koolhaas) ne marque plus le lieu, elle l'envahit complètement et se substitue à son environnement naturel et construit. Elle devient tellement présente que rien n'existe que par elle. Une architecture qui devient ville, n'est-ce pas le comble de la Présence à la limite de l'arrogance ? Les dimensions d'un bâtiment sont-ils des critères suffisants d'existence de l'Architecture dans un lieu donné ? Il y a là une confusion claire entre « exister » et « être présent ». Dans une lecture étymologique partant du sens propre, nous ne pouvons qu'admettre que la théorie de Koolhaas est factuelle. En effet plus la « masse » est grande et plus sa perception est évidente et son impact important. Elle existe « ici » et « maintenant » et sa perception est

³⁸⁶ Rem Koolhaas, junkspace, p.30

³⁸⁷ Idem P.31-33

³⁸⁸ Idem P.41

d'autant plus claire que son volume est imposant. Les critères en rapport avec les dimensions ou l'échelle de l'objet sont sûrement nécessaires mais sont-ils suffisants pour faire « exister » une œuvre ? Sont-ils pour autant les plus importants quand il s'agit d'Art, et plus précisément d'Architecture? Il nous semble, à ce niveau, que l'approche critique devrait être différente, car les petites constructions sont souvent des références architecturales qui marquent le lieu et le temps beaucoup plus que les grands ensembles. Les exemples à ce niveau sont multiples et marquent les strates de l'histoire, des civilisations et de l'Architecture : Du Dolmen préhistorique à la station de pompiers de Vitra réalisée par Zaha Hadid en passant par le pavillon d'Espagne de Mies Van Der Rohe, ou la villa Savoie de le Corbusier, Ronchamp ou autre, les œuvres architecturales de dimensions modestes ont prouvées qu'elles pouvaient exister « ici » et « maintenant » et devenir des références reconnues et admirées alors que certaines architectures répondant aux critères du « Bigness » sont des contre-exemples évidents qualifiés de monstres tout aussi bien par les critiques avertis que les simples observateurs. La relativité est à prendre en compte à ce niveau partant du fait que ce ne sont pas nécessairement ou uniquement les critères de grandeur qui déterminent la Présence réelle d'une architecture. Dans ce sens, par exemple, La hauteur dite « objective » qui tient compte de l'habitabilité n'est pas toujours prise en compte selon certains critiques, alors que les partisans de la verticalité se vantent du contraire. Les paradigmes de l'échelle sont en pleine mutation et il nous faut définir si la part de rêve, défi, démesure est saine, et si l'« architecturalement correct » qui s'installe, a un impact positif ou négatif sur le devenir de la société de demain. Surtout que le gigantisme est limité dans son effet de présence. S'il dépasse une certaine échelle, un objet n'est plus percevable dans son entièreté et sa présence devient par ce fait fictive, du matériel qui tend vers le virtuel: on voit une partie et on imagine tant bien que mal le reste. Le non vu n'est donc plus du ressort de l'architecture mais de l'interprétation que chacun en fait selon ses critères propres. Portzamparc est explicite à ce propos :

« Pour le concours d'urbanisme sur le site qui borde l'ONU de New York, j'étais venu revoir jusqu'où pouvait monter une tour. Je m'étais aperçu qu'à partir de deux cent cinquante, trois cent mètres, il était presque impossible de juger leur taille ; ça ne fait plus d'ombre, c'est dans le ciel... Alors pourquoi pas six cent mètres plutôt que quatre cent ? Avec l'abstraction de ces tours, le corps humain n'est non pas nié mais déplacé ailleurs, spécialement et psychiquement. On ne peut plus se représenter l'espace que ces bâtiments déploient, on n'imagine plus tout à fait ce que c'est. »³⁸⁹

L'architecture devient donc romancée et interprétable à volonté, comme dans un livre ou un roman qui ne raconte pas le dénouement de l'intrigue. La lecture du bâtiment surdimensionné laisse donc libre choix à l'imagination du récepteur d'inventer une conclusion. Sauf que dans le cas de l'architecture, contrairement au livre, la face cachée de l'iceberg n'est pas réellement méconnue mais tout simplement illisible (ou non percevable). Cela change la donne car ce n'est pas un acte fortuit de la part de l'auteur mais la perte de notion d'échelle. Surtout l'échelle de l'homme qui par ce fait est négligé au profit d'une volonté de marquer un lieu d'une présence tellement massive et écrasante qu'elle devient totalitaire.

Dans ce sens, le phénomène du « bigness » n'est pas récent, les dictateurs du monde l'ont utilisé dans le but d'imposer leurs idées par une présence écrasante et une communication à sens unique d'une image de grandeur illimitée et de puissance inégalée. Les exemples à ce niveau sont nombreux et s'étalent sur des strates historiques qui remontent aux confins de l'histoire. Mais il n'y a pas que les dictatures, des idéologies qui se voulaient populistes ont aussi versé dans le gigantisme comme le régime communiste en union soviétique qui a construit des « barres » énormes pour loger les habitants.

« D'immenses barres d'immeubles dressées face au golfe de Finlande, dans un style chippendale coloré, une myriade d'énormes alvéoles, adoucis par un néoplatonisme de façade, comme si Philip Johnson ou Robert Venturi avaient laissé de petits croquis sans préciser les dimensions réelles de

³⁸⁹ Christian de Portzamparc, Voir Ecrire, Ed. Folio, p. 22

l'ouvrage fini. Il s'agit d'un gigantisme résidentiel rappelant celui de l'époque stalinienne, le cynisme en plus. On le voit également à Dubaï et en Chine : style massif, auquel on applique une allure design, un ornement à la mode, en somme, une sorte d'énorme Bofill triomphant. »³⁹⁰

La Cecla (2011) décrit les « barres » du golfe de Finlande faisant allusion à celles qui ont proliféré sur tous les territoires de l'Union Soviétique, tout en les assimilant au gigantisme du temps présent mais dans l'esprit d'une communication manipulatrice qui va plus dans le sens de l'effet marketing que de la transmission d'images et messages socioculturels. Il tire à boulet rouges sur cette notion de « Bigness » à laquelle il attribue un but purement commercial³⁹¹ et accuse Koolhaas de manipulation à travers des notions non réalistes³⁹² d'actualité et de grandeur. Pour lui, le seul réalisme dont parle Koolhaas est celui « *des grandes firmes du branding, de la consommation et du real estate* »³⁹³.

Ceci dit, ces notions ne réfutent pas le principe d'existence matérielle, il s'agit d'Image et de Communication réelles, le bâtiment doit exister ici et maintenant. Dans le cas du gigantisme cette présence est même trop matérielle. Le Robert parle précisément d'une présence qui « s'empare de l'esprit » qui « s'impose » à la limite de la confrontation.³⁹⁴

Comme tout autre chose, l'architecture peut donc, par sa Présence, impressionner si fortement le spectateur qu'elle le captive et s'empare de son esprit par une manifestation vigoureuse de sa personnalité. Mais il parle aussi de spectateur et de rôle qui nous projette dans le monde du théâtre. Un théâtre dont la scène est tout simplement la rue, la ville, ou tout autre lieu urbain ou

³⁹⁰ Franco La Cecla, contre l'architecture, p.42

³⁹¹ Ibid., P. 44 : « l'actuel » de la *bigness* fait partie de l'univers de sigles et du plaisir de pouvoir dire Ye\$ en pensant à Yen, euro et Dollars.

³⁹² Ibid., P. 43 : comme s'il suffisait de transformer chaque chose en sigle pour qu'elle devienne « actuelle ». Qui sait si *actueel*, en néerlandais, a le même sens que l'anglais *actual*. Il serait intéressant que derrière la notion de réalisme il y ait le sens anglais de *the actual*, autrement dit la chose qu'il nous faut, sans doute imparfaite mais préférable.

³⁹³ Ibid.

³⁹⁴ Le Robert: présence = *Qualité qui consiste à s'emparer fortement de l'esprit du spectateur, à manifester vigoureusement sa personnalité à travers le rôle qu'on joue. Qualité de quelqu'un dont la personnalité s'impose fortement à l'attention. EN PRÉSENCE : dans le même lieu, face à face, en opposition l'un vis-à-vis de l'autre... Confronter.*

rural ; et dont les acteurs seraient les bâtiments par leur présence physique en tant qu'objets, leur personnalité et le rapport qu'ils créent entre eux. Le spectateur n'étant autre que l'Homme dont l'esprit est fortement marqué par la Présence de ces acteurs, la scénographie, et le dialogue qui se crée. Aldo Rossi raconte ce facteur comme suit:

« A peine ressentie l'impression de grandeur on se rend compte de l'illusion des proportions... La magie du théâtre, peut-être est-ce aussi ce mélange d'illusion et de réalité. Le théâtre était aussi l'une de mes passions équivoques, ou l'architecture était la toile de fond possible, le locus, la construction mesurable et convertible en dimensions et en matériaux concrets, d'un sentiment souvent insaisissable... le théâtre, et peut être le théâtre seul, possède cette singulière et magique capacité de transformer chaque situation objective. »³⁹⁵

L'Architecture joue le jeu. Un jeu de communication par la présence dans un lieu donné et un temps donné qui produit un impact direct sur l'individu et la masse. Elle s'impose et ne peut être ignorée par le passant vu qu'elle capte son attention, et plus sa « personnalité » est forte plus elle va attirer le regard et l'attention ; voir même établir un certain dialogue silencieux, une communication inconsciente. Ce que le dictionnaire appelle « personnalité » peut être traduit en paradigmes architecturaux par : concept, caractère, image, ou d'autres procédés de communication que maîtrisent parfaitement les architectes ou devons-nous dire : créateurs du contexte contemporain.

Dans le même ordre de pensée, toujours selon le Robert, pour être Présent il faut imposer sa « personnalité ». L'architecture joue un rôle certain en tant qu'acteur actif au sein d'une « communauté ». Un acteur qui exerce une influence incontestable sur l'environnement naturel et construit dans lequel il s'implante et qu'il « impressionne » positivement ou négativement par sa Présence.

³⁹⁵ Aldo Rossi, Testament, P. 56-57

Toujours dans le sens figuré, Le Larousse donne l'explication suivante: *On appelle aussi présence, dans un sens nettement esthétique (surtout dans le vocabulaire du théâtre en parlant d'acteur) la qualité de ce qui prend une existence intense ; c'est une force dans l'être, qui marque profondément le spectateur.*³⁹⁶ Une architecture qui a une présence « intense et qui marque profondément le spectateur » est d'autant plus dangereuse dans ce sens qu'elle peut être tout autant nuisible que bénéfique dépendamment de beaucoup de facteurs. Certains de ces facteurs sont de l'ordre moral en rapport avec l'esthétique, l'identité du lieu, ses besoins, ses valeurs, sa culture etc. alors que d'autres sont factuels: l'échelle, l'ensoleillement, les couleurs, les odeurs.

L'architecture peut aussi être Présente indépendamment du temps et du lieu ; elle se veut hors du temps et transcende le lieu. C'est le cas de l'ici-maintenant dans la vision Nipponne traditionnelle conçue selon la pensée zen. Elle peut prendre le sens d'une spatialité « vivante » où la présence du « lieu » a valeur d'expérience (ou d'impression) de vie au quotidien ; le tout en fonction des instants présents et des repères environnants.

Selon Augustin Berque (2005):

*« . La spatialité Nipponne traditionnelle tend ainsi à mettre en valeur chaque lieu dans l'expérience que l'on en fait à chaque instant, comme il se présente. » [...] a une autre échelle « Il s'agit de l'organisation d'un espace-temps, ou les formes dans l'espace (celles d'un jardin) sont indissociables des formes dans le temps (celle du comportement des visiteurs) ; organisation dont la finalité n'est autre que de mettre en valeur chaque lieu et chaque moment dans la singularité de leur ici-maintenant »*³⁹⁷

L'objet architectural, dans l'intensité de sa présence respecte-t-il le lieu ? Par la puissance de son impact et de sa communication respecte-t-il l'environnement humain ? Par son langage, son image et ses nouveaux signes, respecte-t-il la personnalité de la société d'accueil? Sommes-nous enlisés

³⁹⁶ Le Larousse

³⁹⁷ Augustin Berque, 2005, Entre Japon et Méditerranée, éditions Massin

dans un jeu fou de puissance et de technique, ou est-ce les préceptes de la société moderne de demain qui se dessine? La part de réalité, d'utopie ou d'incongruité reste encore à définir. Mais, indépendamment de l'objet, l'architecture était, est et restera Présente dans un monde qui évolue avec, voir par elle. Et ce, indépendamment du lieu, du temps, de l'économie, et de tous les autres facteurs matériels.

Dans l'abstraction totale Louis Kahn (1996) lance:

« Où va l'Architecture ? Peut-être vous demandez- vous où vous allez ? L'Architecture peut attendre des milliers d'années parce que sa présence en ce monde est indestructible. Et si vous ne voulez pas palper le tranchant de son inspiration, tant pis pour vous. »³⁹⁸

³⁹⁸ Louis Kahn, Silence et lumière, p.254

3.4. Présence des villes globales par l'architecture.

*La perpétuation d'une personne, collective ou individuelle, se paye d'une sage humiliation : celle de ne pas être partout chez elle.*³⁹⁹ Cette réflexion de Régis Debray (1992), par son refus de l'abolition des frontières géographiques et culturelles, prône le retour au rapport culture-identité et lieu, comme gage de continuité des individus au sein de leurs collectivités propres. « Ne pas être partout chez soi » sous-entend implicitement : ne pas uniformiser le monde. Or, l'environnement de l'homme par l'architecture des bâtiments et des villes est rentré depuis longtemps dans ce jeu d'uniformisation à l'image du monde et de la société contemporaine.

Les « nouvelles villes » du monde globalisé portent en elle les stigmates des sociétés plurielles en gestation. Dans leur Concentration et leur aspect identitaire stéréotypé elles effacent l'identité relative au lieu et à la société d'accueil au profit d'une identité plus globale censée être celle de demain. Ce qui n'était qu'utopie au temps du « village global » devient réalité aujourd'hui. Le seul tronc commun est que le principe reste toujours contesté par les partisans du droit identitaire et du multiculturalisme. Pour les uns l'homogénéité des sociétés est un facteur de stabilité et d'égalité alors que pour les autres c'est la perte d'un trésor culturel inestimable, c'est aller à l'encontre de la nature humaine dans sa variété, en faisant fi de son identité propre et du droit à la différence. Mais les adeptes de ce monde sans frontières défendent ce pluriculturalisme qui n'irradie pas nécessairement le multiculturalisme, il ne fait que mettre des jalons à travers le globe ; selon eux, l'homme ne sera plus jugé en fonction de ses différences, mais en fonction de ses analogies et de son intégration dans le monde d'aujourd'hui qui prône l'ouverture et refuse toute limite. L'uniformisation de la communication qui accompagne ce phénomène a fait des dégâts énormes au niveau des relations

³⁹⁹ Régis Debray, *éloge des frontières*, Gallimard, 2010, p.36

socioculturelles internationales servant quelque part de facteur favorisant le clash des civilisations.

Ce qui n'était qu'imaginaire il y a quelques décennies devient vraisemblable de nos jours, et le terme « impossible » équivaut à « échec » dans le langage de la modernité, ce qui rend les choses encore plus compliquées pour les architectes constamment à la recherche de « nouveau ». « *Les mots modernité, progrès et croissance sont des pièges infernaux, et on continue à se tromper en leur nom* »⁴⁰⁰ comme le dit si bien Piano (2007). Le défi devient le pain quotidien de l'architecte et urbaniste enrôlés volontairement ou par dépit dans la folle course à l'excès que mènent des états en quête de notoriété, comme si leur survivance dépendait de cette faculté d'accomplir l'irréalisable. Conséquence de cette mégalomanie contemporaine, un phénomène nouveau voit le jour : ce que nous pouvons appeler des « villes émergentes » sortent de nulle part pour se transformer en métropoles modernes, hauts lieux de la contemporanéité dans un monde qui se globalisé à outrance. Mais ces villes Sans histoire urbaine (si ce n'est celle de l'histoire immédiate) sont-elles réelles ? Sont-elles faites pour -et en fonction- de l'homme ?

Partant de ces paradigmes « Praesencia » rentre dans le cadre d'une présence à l'échelle planétaire : « être là » ne veut plus dire « ici » selon les préceptes du génie des lieux mais un « maintenant » dans l'air du temps. La communication d'idées et d'images devient entièrement tributaire de la modernité dans le fond et la forme :

- « valeur caractérisante » ne se rapporte plus au caractère propre mais à ce qui tend le plus vers la contemporanéité, avec une valeur ajoutée de l'ordre de l'exploit architectonique ou technologique.
- « Être efficace, puissant » se rapporte à la faculté d'impressionner, d'innover, de marquer un point de plus par une nouvelle prouesse, qui permettra de lancer le processus de communication.

⁴⁰⁰ Piano, la désobéissance de l'architecte, p.38

- Etre présent « ici et maintenant » ne se limite plus à l'objet architectural mais va plus loin chercher (ou donner) une légitimité à un lieu par l'Architecture. Le « ici » devient le monde globalisé et le « maintenant » une contemporanéité accusée à tort ou à raison d'acculturer ou de stéréotyper le monde sur le modèle américain.

Le phénomène lié à la Présence par l'objet architectural - accompagné d'autres objets qui viennent s'y juxtaposer - devient donc par sa seule Présence un facteur de globalisation et de contemporanéité qu'il communique au lieu qu'il investit et qu'il « griffe » au même titre qu'une marque prestigieuse ou une personnalité de grand renom. Et cette tendance en s'amplifiant contamine les anciennes métropoles qui ne sont plus pour certains dans « l'air du temps ». Ce qui pose à nouveau la problématique de la communication d'idées et d'images contemporaines au dépend du lieu mais à une échelle plus grande celle des villes.

Dans sa théorie sur ce qu'il appelle "l'architecture générique" Rem Koolhaas (2011) qui prône le rejet de la mémoire pour libérer l'architecture, ne peut réfuter ce phénomène et se doit de poser une question majeure liée à la phénoménologie de ce qu'on pourrait appeler « l'architecture libérée du joug du lieu » : *Les villes contemporaines sont-elles, comme les aéroports contemporains – « toutes les mêmes » ?*⁴⁰¹

Cette question qui interpelle tous ceux qui réfléchissent autour de la phénoménologie des villes nouvelles ou globalisées, ramène à un questionnement de base sur l'existence de - et par - l'architecture. Une architecture qui devient un paradigme de présence et d'existence pour des cités-nations en quête de reconnaissance. Et pourtant, même si elles sont assimilables à des aéroports, ou plutôt à des banlieues dans leur communication d'images stéréotypées, ces villes nouvelles plaisent et arrivent par ce fait à se forger une place –souvent privilégiée- dans le monde contemporain. Une communication qui paye.

⁴⁰¹ Rem Koolhaas, Junkspace, 2011, p. 45

a- La présence par l'architecture de cités-nations émergentes (du désert): Dubaï et Abu Dhabi

Les villes de Dubaï et Abu-Dhabi sont deux exemples caractéristiques de cette course à la présence par l'architecture contemporaine. Ces deux villes côtières étaient, jusqu'aux années 80, méconnues et donc inexistantes dans le sens de Présence ou « praesentia » sur la mappemonde des villes globalisées ; Et ce, jusqu'au moment où l'émir de Dubaï rentre dans le circuit de la course à la « présence par l'architecture » faisant appel aux plus grands architectes du monde pour lui édifier des projets « iconiques » à cout de milliards de dollars. Le premier projet qui a fait couler beaucoup d'encre est « bourg el arab » conçue dans l'idée que son Image serait l'emblème de la principauté. « *Le Burj Al-Arab, ouvert en 1999, devait être à Dubaï l'équivalent de la tour Eiffel ou de la tour de Pise, aux yeux de son commanditaire, le Sheikh Mohammed* »⁴⁰² la communication est exprimée au subjonctif et pourtant le projet iconique est cité sur toutes les pages électroniques réservées aux Emirats Arabes Unis et à Dubaï, ainsi que les brochures touristiques. Ce qui confirme l'importance du bâtiment en tant que présence et image iconique pour ce pays qui s'est engagé dans la course à la performance et à la communication au niveau global. Dans ce sens la volonté de l'émir de Dubaï et premier ministre des Emirats est claire :

« à chaque lever du soleil, il te faut courir plus vite que les autres pour réussir⁴⁰³ [...] nous allons courir avec tous les coureurs au lever du soleil tous les matins, puis nous allons courir avec eux au coucher du soleil tous les soirs, mais nous ne sommes pas dans la course pour courir uniquement mais pour gagner [...]»⁴⁰⁴ qui visitera Abu Dhabi ou Dubaï verra que le résultat de la concurrence dans le cadre de l'architecture a atteint un niveau mondial

⁴⁰² [http://fr.wikipedia.org/wiki/Dubaï_\(émirats\)](http://fr.wikipedia.org/wiki/Dubaï_(émirats)) (prise ici dans l'esprit d'une communication pas dans le sens de référence scientifique.)

⁴⁰³ Mohamed Ben Rached al Maktoum – « ma vision » les défis dans la course à l'excellence – éditions motivit 223 p - isbn 1 86063 214 9- P.13

⁴⁰⁴ Ibid., p14

unique d'excellence⁴⁰⁵ et de créativité. Si tu commences par l'excellence alors l'excellence qui suivra engendrera un élan propre qui s'arrêtera à aucune limite »⁴⁰⁶.

Se distinguer des autres, être le meilleur dans la course globale, atteindre un niveau unique, attirer par le défi, sont donc autant de buts que de moyens pour exister selon la vision des décideurs de l'état-nation ou plutôt de la ville-nation qu'est devenue Dubaï au même titre que certaines villes globales comme Hong Kong ou Kuala Lumpur, ou même certains quartiers de grandes métropoles comme Manhattan.

Et toujours selon l'émir (Mohammad Al Maktoum, 2006):

«Il est important que l'homme regarde autour de lui et se questionner sur la raison de la présence de ce qu'il voit, mais le plus important c'est qu'il pense aux choses qu'il ne trouve pas et qu'il se demande pourquoi elles n'existent pas encore. L'hôtel « Burj el Arab » est l'un de ces exemples. Certains parmi ceux qui ont eu connaissance du projet l'ont considéré imaginaire parce que personne n'y a pensé avant nous, mais nous l'avons jugé réaliste et l'avons construit parce que sa présence renforce la spécificité de Dubaï »⁴⁰⁷

Le projet a donc été construit dans le but avoué de renforcer l'Image de Dubaï en tant que ville de « l'imaginaire » ou des choses qui « n'existent pas ailleurs ». La recherche de la reconnaissance à ce niveau en tant que ville des Idées - ou des expériences - nouvelles a réussi à propulser la ville du désert par une communication globale phénoménale. Dubaï a réussi à se placer par ce fait sur la mappemonde du tourisme international en tant que jalon global.

Dubaï est un phénomène de présence de ville par l'architecture et la communication autour des œuvres architecturales. Dans une approche purement quantitative, si l'on lance sur le moteur de recherche « Google »⁴⁰⁸

⁴⁰⁵ Le mot excellence dans la traduction de l'arabe porte un double sens : 1- le sens premier que donne le Larousse «se dit de qqn ou de qqch qui atteint, dans sa catégorie, un degré éminent ». 2- le second vient dans le sens de se distinguer des autres ou comme l'explique le Larousse en parlant de prix d'excellence « c'est le prix décerné au meilleur de la classe ».

⁴⁰⁶Ibid. P. 167

⁴⁰⁷Ibid, P. 167

⁴⁰⁸ Voir references tableau dans les pages qui suivent

les sites qui parlent de « burj-el-arab Dubaï » nous obtenons 10 millions de réponses correspondantes. Et si l'on demande « Burj Khalifa » (la plus haute tour du monde) nous obtenons 14.6 millions de réponses correspondantes. Prenant en considération qu'avec la « tour Eiffel » nous obtenons 16 millions de réponses, nous constatons la quantité de communication qui a été faite autour de ces architectures dites « Iconiques », et que par conséquent la politique du Cheikh Al-Maktoum d'être fortement présent sur la scène globale en étant le premier dans la course architecturale a été prolifique.

Dans la communication induite par, ou faite autour de « Burj Khalifa » les principes de comparaison et de prépondérance (le meilleur, le plus...) entre cette tour et les bâtiments les plus prestigieux de la planète sont explicites ; comme par exemple cet article posé sur le web⁴⁰⁹ (où tout se base sur le superlatif « le plus ») :

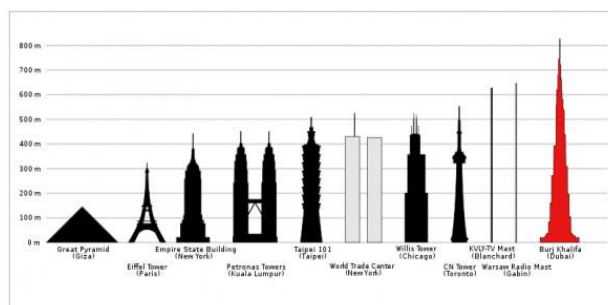
« Pourquoi Burj Khalifa est sur ma Bucket list ?

Parce qu'il Il bat les records suivants :

- * le plus grand bâtiment du monde.*
- * la plus haute structure du monde.*
- * la plus haute structure autoportante du monde.*

Il a aussi le privilège de battre les records mondiaux suivants :

- * le plus grand nombre d'étages stories*
- * le plus grand nombre d'étages occupés*
- * la plus haute plateforme d'observation extérieure*
 - * la plus haute mosquée du monde*
 - * la plus haute piscine du monde*
 - * les ascenseurs aux plus longs parcours*
 - * les ascenseurs aux plus longs services.*



Il vous suffit de vérifier sur ce tableau comparatif :

Nous pouvons constater le phénomène de Présence par la hauteur, et ce par une

communication marketing par analogie entre les bâtiments à haute iconicité à travers le monde. Cette façon de voir la présence de l'architecture par le

⁴⁰⁹ <http://www.squidoo.com/burj-khalifa-pictures>

quantitatif vertical est assez significative de la course à la supériorité et la notoriété qui a commencé avec la course à la hauteur des buildings de Manhattan. Phénomène qui ne fait que s'amplifier car il répond à la recherche du sensationnel et de la démesure des maîtres d'ouvrages de l'architecture contemporaine.

Cet article, qui est de toute évidence une publicité indirecte, fait allusion à la « Bucket list »⁴¹⁰ qui est une liste des choses à faire, ou sites mondiaux les plus légendaires à visiter, avant de mourir. Dans cette recherche du superlatif le projet (dans ce cas la tour) doit battre tous les records possibles pour devenir une sorte de « merveille du monde » qu'il faut voir absolument. Cette incitation à la « consommation » du style communication-marketing va dans le sens de notre questionnement et constitue un indice vérifiant l'hypothèse de la volonté des états-nations de marquer leur présence par ce que je considère comme étant une « architecture extrême », et l'utilisation de celle-ci comme outil de communication et appât touristique. Le problème à ce niveau c'est que le cercle est vicieux : comme aux débuts de la « course aux hauteurs » de Manhattan, on n'est pas les premiers pour bien longtemps, il y a toujours quelque part quelqu'un qui nous déclasse. Pour la tout Khalifa par exemple, l'Arabie Saoudite a entamé le projet de la construction d'une tour qui culminera à 1000. Et comme le dit clairement l'émir de Dubaï cheikh Maktoum (2006) « *si tu n'es pas le premier alors tu es derrière* »⁴¹¹ jusqu'où ira donc la course ?

L'émirat d'Abu Dhabi se veut aussi, par excellence, un des lieux de prédilection de la phénoménologie de l'existence par l'architecture, et a réussi à séduire les plus grandes stars de l'architecture contemporaine. La diversité des projets d'envergure internationale qui s'y construisent en font un cas d'étude intéressant. Ville émergente du désert arabe, tout comme Dubaï, Doha et bien d'autres cités-nations, ce riche émirat pétrolier a décidé de

⁴¹⁰ <http://www.urbandictionary.com/define.php?term=bucket%20list> : Une liste de choses que tu veux faire avant de mourir. Le terme proviendrait d'un film de Rob Reiner appelé « the bucket list » dans lequel deux malades en phase terminale (Morgan Freeman et Jack Nicholson) font un voyage dans lequel ils essaient de réaliser leurs rêves ou fantasmes avant de mourir.

⁴¹¹ Maktoum, P. 15

devenir un jalon du tourisme international malgré son climat extrêmement défavorisant. Pour ce faire, il joue le jeu de l'architecture iconique (Landmark), et réussit à attirer des millions de touristes annuellement. Du village écologique (zéro CO2) au circuit de formule-1 en passant par le « monde Ferrari », les tours les plus audacieuses, les universités et hôpitaux de renommée internationale, et les hôtels les plus prestigieux, « les préceptes de la ville globale sont bien là »⁴¹². Mais, ce phénomène se généralisant, Abu Dhabi se retrouve en concurrence ardue avec les autres cités-nations de la région comme Doha, Ryad, Dubaï etc. Et vu qu'à ce niveau elle ne peut supplanter la ville sœur dans le cadre des Emirats-Arabes Unis Dubaï - devenue une ville globale par excellence, qui est entrée dans le « jeu de présence » bien avant, et a réussi à devenir une métropole du monde globalisé- les dirigeants d'Abu-Dhabi, pour se démarquer de leurs confrères, ont opté pour le tourisme culturel et ont dédié une île entière (l'île de Saadyat) pour y construire des musées. Mais à part le Guggenheim qui s'était déjà exporté, la question était de savoir quels sont les musées capables d'offrir un tel service ? Et c'est le Louvre qui, en acceptant le défi, a déclenché le processus permettant la mise en chantier du projet.

L'architecte Samir Saddi⁴¹³ qui a travaillé sur des dizaines de musées à travers le monde (et a notamment dirigé l'exécution des musées : le Louvres Abu Dhabi le musée d'art islamique et le musée national de la principauté du

⁴¹² Paquot : Ville globale (*global city*), que décrit l'économiste Saskia Sassen, a aussi de beaux jours devant elle, même si elle doit impérativement intégrer les économies d'énergies et la « qualité de la vie ». La « ville globale » réunit en elle les ingrédients indispensables à la croissance économique : les premiers établissements financiers mondiaux, des laboratoires de recherche de haut niveau, des cabines d'avocats renommés, des centrales d'informations performantes, des entreprises de communication inventives, des sièges sociaux de multinationales, des compagnies d'assurance, de hôtels pour congrès, des pôles de distractions, et surtout une population « globalisée » (*la jet-society new-look*) qui navigue avec aisance dans ces sphères de pouvoirs, ainsi qu'une autre population peu qualifiée, souvent immigrée, qui accepte bon gré mal gré n'importe quel emploi à n'importe quel tarif. La ville globale naît de cette combinaison très particulière d'éléments disparates ce qui explique qu'il n'en existe guère plus d'une petite dizaine au monde... -, et bichonne les contacts entre décideurs.

⁴¹³ Samir Saddi et architecte, il était le « directeur de projet » des musées du Louvre et Guggenheim d'Abu Dhabi ainsi que le musée d'art Islamique de Doha. A étroitement collaboré avec les maîtres d'ouvrages (politiques) et les maîtres d'œuvres dont Ieoh Ming Pei, Jean Nouvel et Santiago Calatrava.

Qatar) souligne le besoin de grands noms ou de « signatures » est uniquement un moyen de se mettre en avant :

« L'île de Saadiyat à Abu Dhabi se veut un modèle unique au monde ou les grands noms internationaux de la culture muséale vont se retrouver dans une concentration impressionnante »⁴¹⁴. Pour réussir et se faire une place, les dirigeants des Emirats Arabes Unis se sont rabattus sur le phénomène de « star system ». Pour Saddi le principe est simple « on crée une image, une architecture d'envergure, et le tour est joué. On garantit par ce fait sa place au sein du nouveau monde de la culture globalisée »⁴¹⁵.

Une petite recherche quantitative sur le moteur de recherche « Google » nous montre la quantité importante d'informations ou de communication digitale qui s'est faite autour de ces villes nouvelles comparativement aux villes mondiales et régionales présentes depuis bien plus longtemps (en millions de résultats et par ordre décroissant)⁴¹⁵ :

New York: 883	London: 351	Tokyo: 238	Paris: 210
Singapore: 210	Hong Kong: 209	Sydney: 81	Rome: 74
Venice: 60	Kuala Lumpur: 59	Beijing: 59	Athens: 57
Montreal: 56	<u>Dubai: 52</u>	Istanbul: 43	Cairo: 42
Manhattan: 38	<u>Abu Dhabi: 26</u>	Taipei: 22	Alexandria: 21
Genoa : 21	Baghdad: 20	Tel Aviv: 19	Damascus: 8
Beirut: 7	Amman: 6	Doha: 6	Jeddah: 3

Si l'on prend uniquement, du point de vue informatif, la masse de communication qui s'est faite autour de ces villes, nous pouvons constater

⁴¹⁴ Joseph Moukarzel, Du Musée écrivain au musée objet, Hermes

⁴¹⁵ Recueillie sur < <http://www.google.com.lb/> > le 5 mars 2012. La recherche s'est faite sur base du nom de la ville suivi du mot architecture (ex : Paris architecture) pour limiter le rapport de communication et de *présence* électronique par la seule architecture. La recherche s'est faite simultanément sur base du nom en français et en anglais et le chiffre le plus élevé a été retenu.

que la Dubaï est en bonne position comparativement à des villes beaucoup plus importantes historiquement comme Venise, Athènes, ainsi que des métropoles globales comme Beijing et Kuala Lumpur. Pour une ville aussi jeune dans ce que nous pouvons appeler la course à la présence (moins de 30ans), elle a su se faire une place importante comparativement à des métropoles occidentales et extrême-orientales comme Paris, Tokyo et Singapour dont les racines sont profondément ancrées dans l'histoire. Mais aussi des villes orientales et arabes qui sont de loin plus ancrées dans l'histoire de l'humanité et de la religion islamique comme le Caire, Baghdâd ou Damas.

b- Présence de cités prestigieuses en tant que villes globales : Rome et Paris

Il n'y a pas que les villes du désert qui rentrent dans le jeu de la présence par la communication via l'architecture globalisée ou surdimensionnée. Certains responsables dans des villes prestigieuses comme Paris ou Rome clament plus de modernité (ou de hauteur) dans la l'architecture et l'urbanisme, comme gage de Présence dans le monde du XXIème siècle. Selon Anne Hidalgo par exemple « *la grande hauteur est un véritable plus pour le Paris XXI^e siècle* »⁴¹⁶. Mais aussi certains architectes comme Manuelle Gautrand prétendant que ces villes sont « *en retard* » conseillant les architectes de se « *dépasser* » en construisant de tours⁴¹⁷. Cette notion est vivement contestée par certains critiques comme Thierry Paquot qui objectent avec vigueur contre cette vision qui, selon Paquot, se base sur des « *schémas trop souvent simplistes et généraux sur ce qui «travaille* »

⁴¹⁶ Thierry Paquot, la folie des hauteurs, p.24 : Anne Hidalgo, première adjointe au maire de la capitale, écrit dans L'Humanité (19 juillet 2008) que « la grande hauteur est un véritable “plus” pour le Paris XXI^e siècle », sans fournir d'explications sur ce «plus».

⁴¹⁷ Manuelle Gautrand, déclarait sans rire (Le monde, 12 Août 2006) : « La verticalité s'impose de plus en plus, et nous sommes en retard. C'est une évidence, c'est inéluctable. Construire une tour pour un architecte, c'est ce qu'il ya de plus extraordinaire. L'architecte doit aider la société à se dépasser. »

l'urbain, à l'échelle mondiale » selon lui « *la tour n'est aucunement la preuve d'un progrès ou la marque d'une esthétique renouvelée* »⁴¹⁸.

Dans le cadre de la même approche globalisante, l'adjoint au maire de Rome affirme dans le cadre des débats qui se sont faits autour du nouveau musée d'art moderne (MAXXI) conçu par Zaha Hadid « *ce lieu contribue à libérer Rome du stéréotype du passé et à ramener la ville dans sa richesse historique au monde contemporain* »⁴¹⁹. Il nous faut donc sortir de l'Image de Vieilleville, de l'architecture historique qui serait dépassée selon certains ou du moins insuffisante pour ancrer une ville dans un Présent qui cherche le brillant et les feux d'une communication outrancière.

La Présence de Rome et Paris en tant que métropoles au sein du troisième millénaire se voit donc compromise, selon les partisans de la course à la globalisation, lestées par une architecture imprégnée d'une trop grande histoire, d'une identité trop présente. Ce que prône haut et fort l'architecte Rem Koolhaas (2011) : « *plus l'identité est forte, plus elle emprisonne, plus elle résiste à l'expansion, à l'interprétation, au renouvellement, à la contradiction* »⁴²⁰. L'identité, la mémoire, le lieu, dérangent donc les adeptes de la liberté sans contraintes, parce que ces facteurs s'opposent à l'évolution. En effet un lieu imprégné de mémoire limite les possibilités d'interventions et complique le travail de l'architecte en lui ajoutant des contraintes qui complexifient son intervention. Trop de Présence (ancienne) chargée de signes rend polysémique toute nouvelle intervention et embrouille sa lecture. La communication devient d'autant plus difficile que la mémoire et les souvenirs qu'elle charrie, ont un avantage certain car ils remuent les sentiments et obscurcissent l'esprit. C'est principalement à cause de cela que

⁴¹⁸ Paquot : C'est à la société d'aider les architectes à « se dépasser », c'est-à-dire à sortir de leurs schémas trop souvent simplistes et généraux sur ce qui « travaille » l'urbain, à l'échelle mondiale. La tour n'est aucunement la preuve d'un progrès (toujours, curieusement, envisagé sans l'accident qu'il génère !), la marque d'une esthétique renouvelée (à dire vrai, une banalisation des paysages urbains, les villes de tours perdant leur singularité pour se fondre dans un déjà-vu sans grande originalité), l'opportunité d'une mixité inédite.

⁴¹⁹ En ligne sur :

<http://www.youtube.com/watch?index=20&v=vro18QoJ_7s&list=PLC4CEE036A607E5EE >

consulté le 10 mai 2011

⁴²⁰ Rem Koolhaas, junkspace, P. 46

les partisans de l'authenticité et de la sauvegarde du patrimoine réussissent mieux à mobiliser l'opinion publique, que les promoteurs ou les modernistes.

Mais il y a aussi la part d'exception d'un lieu et la particularité d'un peuple qui rentrent en jeu, poussant certains à refuser toute interférence d'objets qu'ils considèrent comme étant des « corps étrangers », très perturbateurs et enclins au rejet. Selon Régis Debray (1992) il faudrait:

« Mettre un stock de mémoire à l'abri. Sauvegarder l'exception d'un lieu et, à travers lui, la spécificité d'un peuple. Enfoncer un soin d'inchangeable dans la société de l'interchangeable, une forme intemporelle dans un temps volatil, du sans prix dans le tout-marchandise »⁴²¹.

Tout serait donc monnayable dans le monde (nouveau) du consommable, et les valeurs réelles sont à sauvegarder si l'on veut assurer une certaine pérennité. Debray parle de « mettre à l'abri » comme si la mémoire était en danger dans le cadre d'une guerre d'extermination. Or il n'est pas nécessairement dit, si l'ancien gêne le nouveau dans la vision de certains responsables ou architectes concernant la présence par l'architecture, que le patrimoine architectural et culturel est pour autant en danger. Nul ne parle de le détruire la mémoire mais de l'ignorer en vue de se libérer de son impact et ne pas devoir composer avec ou en fonction, dans la construction d'une Image nouvelle du lieu répondant aux besoins et aux critères d'aujourd'hui.

Mais, dans quelle mesure cette abstraction de l'existant ou de l'ancien obstrue t'elle son impact et les effets réels de sa contribution au phénomène de Présence ? Y a-t'il superposition, remplacement ou tout simplement une juxtaposition d'objets, de cultures, d'époques et d'images ? Contrairement aux anciennes habitudes, ou les nouveaux « conquérants » détruisaient la Présence de leur prédécesseurs pour les remplacer par la leur, l'architecture contemporaine ne se contente-t-elle pas dans la plupart des cas d'installer –

⁴²¹ Régis Debray, éloges des frontières, p.33 .

prestement - des objets à proximité de ceux qui les ont précédés en essayant de se mettre en avant pour griffer le lieu de leur Présence dans le but ultime de le valoriser?

Certains comme Franco La Cecla (2011) considèrent, ou accusent l'architecture contemporaine de changer, par le fait même de sa Présence, la face des villes et de privilégier le virtuel au dépend du réel. Selon lui : « *L'architecture aujourd'hui a pour vocation de dématérialiser les villes, de les vider de leurs chair que sont les pierres et les habitants et de les transformer en cristaux liquides* »⁴²². Mais s'agit-il d'une destruction, ou plutôt d'une supplantation d'images plus lumineuses qui attirent plus le regard et aident à marquer la Présence du lieu ? Et ce, selon la définition de « Praesencia » : « valeur caractérisante ». En effet, par l'architecture contemporaine qui s'y inscrit, le lieu acquiert une valeur caractérisante certaine (même si elle est controversée), faut-il à ce niveau distinguer entre le « caractère » de l'objet architectural et celui du lieu qu'il marque de sa Présence ? Cela n'empêche pas le lieu de garder les « valeurs caractérisante » précédentes qui lui ont permis d'exister jusque-là. L'une n'empêche pas l'autre nécessairement sauf si la juxtaposition de l'un dégrade l'autre ou le dévalorise d'une façon ou d'une autre. Mais là aussi certains voient une valorisation là où d'autres voient un effet pervers de dénaturalisation, tout dépend de la perception initiale de l'ancien et du nouveau par le récepteur dans sa culture propre.

c- La Présence des entreprises globalisées par la communication et l'architecture : Vitra

Un autre exemple significatif de la présence par la communication autour de l'architecture est le campus de l'entreprise « Vitra »⁴²³ à « Weil am Rhein » en Allemagne. Ce site à lui seul compte onze architectures et une

⁴²²Franco La Cecla, contre l'architecture, p.176

⁴²³ En ligne sur <http://www.vitra.com/fr-un/about/> : Vitra est un fabricant de meubles qui s'est fixé pour mission de développer des solutions saines, intelligentes, inspirantes et durables en matière de mobilier pour les bureaux, l'habitat et les locaux publics.

sculpture conçues et réalisées par de grands noms de l'architecture contemporaine comme Zaha Hadid, Herzog et Demeuron, Frank Gehry, Tadao Ando, Jean Prouvé, Alvaro Siza, Richard Buckminster, Jasper Morrison...

Sur relativement une petite surface comparée à une ville, cette entreprise de meubles design a constitué une sorte de musée de l'architecture contemporaine, tout en habitant les bâtiments et les utilisant à des fins utiles et fonctionnelles. En le faisant ils ont joint à bon escient l'utile fonctionnel à l'utile imagier et communicationnel.

L'architecture est en effet bien présente dans la communication qui se fait autour de l'entreprise comme un élément d'appel principal. En effet, dans le premier paragraphe de la première page de présentation de l'entreprise nous pouvons lire : « *lors d'une visite guidée, vous pouvez admirer les réalisations des grands architectes de renommée mondiale* »⁴²⁴. L'architecture par sa présence sur le site permet à l'entreprise d'inviter les touristes qui, dans le cadre de leur visite des architectures signées, connaîtront les produits développés par la firme et les apprécieront d'autant plus. Une façon intelligente de promouvoir et de mettre en rapport les meubles signés « Vitra ». L'appel est d'ailleurs clair :

*« Vitra représente une approche de l'architecture qui réunit, au siège social à Birsfelden (Suisse) et sur le site Vitra à Weil am Rhein (Allemagne), des bâtiments de quelques-uns des architectes les plus influents au monde. Visitez le site Vitra et le Vitra Design Muséum ! »*⁴²⁵.

La communication est nette et directe, c'est une invitation à visiter les œuvres architecturales « réunies » par de la société. La terminologie parle même d'« approche de l'architecture » ; qui dit approche dit « manière

⁴²⁴ Ibid. : Venez découvrir le site de Vitra à Weil am Rhein. Visitez VitraHaus et laissez-vous inspirer pour vos aménagements intérieurs. Vous avez aussi la possibilité d'acheter ou de commander directement vos pièces préférées. Lors d'une visite guidée architecturale vous pourrez admirer les réalisations de grands architectes de renommée mondiale.

⁴²⁵ <http://www.vitra.com/fr-fr/collage/campus/>

d'aborder un sujet »⁴²⁶ l'entreprise se donne donc une image différente que celle d'une société commerciale, elle se projette dans le mécénat culturel, voire même la recherche artistique. La présence prioritaire de l'architecture au sein de l'entreprise est très explicitement exprimée sans aucune équivoque dans la présentation de la maison :

« L'architecture du Vitra Campus, le Vitra Design Museum, les ateliers de design, les publications, les collections et archives font partie intégrante du projet Vitra. Elles ouvrent de nouvelles perspectives à l'entreprise et lui apportent les bases nécessaires à toutes ses activités créatives »⁴²⁷.

L'architecture est donc un élément de base (puisque citée en premier) dans le processus de création qui est vital pour une entreprise de produits design. En effet, le campus de Vitra est conçu de façon à ce que l'architecture qui y est implantée se développe dans une sorte de circuit qui permet de faire circuler des touristes par groupes successifs dans des visites architecturales guidées, tout en préservant les secrets industriels de production. Une sorte de double circuit se crée permettant aux deux entités (tourisme et industrie) de fonctionner presque sans se croiser. Tous les bâtiments sont ouverts à la visite guidée sauf les ateliers de production qui sont simplement contournés dans le but d'apprécier la volumétrie.

Cette juxtaposition d'objets a d'ailleurs été rigoureusement planifiée par la direction de Vitra. Dans un article de la revue *Abitare* (N° 500 - 2010) consacrée au campus, sous le titre significatif de « un dimanche à vitra »⁴²⁸ (qui suggère le repos dominical dans un lieu de détente agréable et ludique, au même titre qu'un jardin public ou un musée) le président de l'entreprise, Rolf Fehlbaum, parle à bon escient de la relation entre les différentes architectures juxtaposées :

« La question clé est la relation entre le nouveau bâtiment et les bâtiments existants. Je suis à chaque fois choqué, lorsque quelqu'un considère le campus Vitra comme un assemblage

⁴²⁶ Larousse : <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/approche/4768?q=approche#4743>

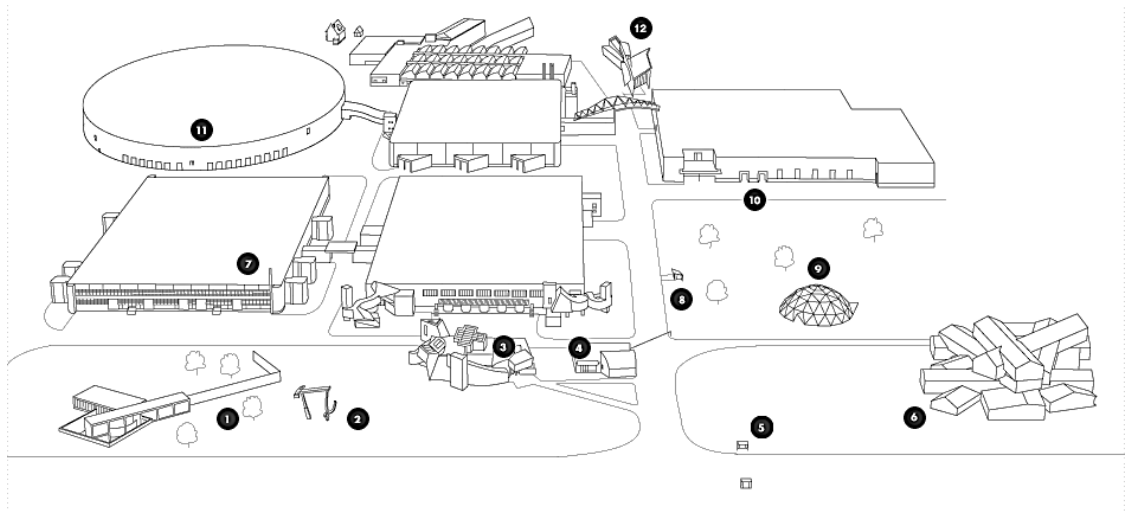
⁴²⁷ <http://www.vitra.com/fr-fr/about/>

⁴²⁸ En anglais dans la revue: A Sunday at Vitra.

de bâtiments architecturalement intéressants. Cela n'a jamais été l'intention initiale, et nous avons toujours considéré cet ensemble construit comme une unité. Dans ce cadre, chaque bâtiment doit s'intégrer à tous les autres. C'est la raison pour laquelle nous avons respecté une certaine distance au bâtiment Gehry et avons placé un jardin entre eux, afin d'éviter des conflits potentiels. Cela permet de susciter des dialogues, mais pas des conflits »⁴²⁹.

Fehlbaum parle de distance calculée pour éviter les « conflits », d'intégration et de « dialogue » entre les bâtiments. Cette logique de planification doublée d'un discours propre aux urbanistes, montre à quel point le projet est conçu comme un quartier d'une ville contemporaine cherchant à marquer le lieu par des architectures référentielles qui s'inscrivent dans la lignée ou l'image des grands projets globalisés. Par ce fait ne pouvons pas considérer que dans la conscience de ceux qui connaissent ou visitent le site, les produits « Vitra » conçus et fabriqués dans un tel « écrin » ne sont plus reliés à un lieu mais au monde globalisé ?

Un regard sur le site (ci-après) suffit à voir la densité de la présence des architectures signées dans un périmètre relativement modeste:



- 1- PAVILLON DE CONFÉRENCES- Tadao Ando, 1993
- 2- BALANCING TOOLS - Claes Oldenburg & Coosje van Bruggen, 1984
- 3- VITRA DESIGN MUSEUM - Frank Gehry, 1989

⁴²⁹ <http://www.vitra.com/fr-fr/collage/architecture/a-sunday-at-vitra/>

- 4- *VITRA DESIGN MUSEUM GALLERY - Frank Gehry, 2003*
- 5- *ARRÊT DE BUS - Jasper Morrison, 2006*
- 6- *VITRAHAUS ET LOUNGE CHAIR ATELIER - Herzog et de Meuron, 2010*
- 7- *ATELIERS DE PRODUCTION - Nicholas Grimshaw, 1981/1986*
- 8- *STATION SERVICE - Jean Prouvé, ca.1953/2003*
- 9- *DOME - Richard Buckminster Fuller, 1978/2000*
- 10- *ATELIER DE FABRICATION - Alvaro Siza, 1994*
- 11- *ATELIER DE FABRICATION -Kazuyo Sejima/SANAA. Achèvement en 2012*
- 12- *CASERNE DES POMPIERS - Zaha Hadid, 1993*

Cet exemple montre combien le phénomène de « présence par l'architecture » peut être porteur. C'est à ce titre que la tendance des grandes firmes ou entreprises en tout genre qui se font construire des bâtiments prestigieux ne fait que s'amplifier à travers le globe, et ce phénomène ne risque pas de s'amoinrir de sitôt, car l'architecture n'arrête pas de faire rêver et donc de faire parler d'elle. Et la communication est le facteur principal de la réussite de toute entreprise.

d- Regain de Présence de villes-martyrs dans le monde globalisé : Beyrouth

Tout comme les autres villes du monde, Beyrouth s'est lancée dans la course à la présence après plus de 15 ans de guerre qui ont détruits une grande partie de son centre. Henry Eddé (1997) raconte ⁴³⁰ :

« Le centre-ville de Beyrouth n'était plus que ruines. Le pillage se poursuivait jusqu'au vol des pierres et des tuiles après celui des portes et des fenêtres. Des fouilles clandestines étaient entreprises et les vestiges récupérés, dispersés au Liban et surtout à l'étranger. [...] les anciennes constructions aux murs béants et privées de toitures, finissaient par se fissurer pour s'écrouler [...] Plus de deux tiers des immeubles était détruits et irrécupérables ; le tiers

⁴³⁰ Henri Edde est architecte et urbaniste. Il a été successivement : président de l'ordre des architectes et ingénieurs de Beyrouth, membre du conseil de planification et du développement du Liban, président du comite de l'habitat et de la planification des Nations Unies, secrétaire de l'union internationale des architectes, ministre des travaux publics puis de l'éducation dans les années 70. Le premier ministre Rafic Hariri l'a nommé premier PDG de la société Solidère lors de sa fondation.

restant était si gravement endommagé que sa rénovation ne pouvait être envisagée dans le cadre d'un financement traditionnel. »⁴³¹.

A en croire Edde, il s'agit donc d'une destruction massive nécessitant un projet de reconstruction inhabituel. Un projet de reconstruction du centre-ville a en effet été imaginé par les autorités locales⁴³², juste après l'arrêt des combats : une société de développement foncier, « Solidere », prendra à sa charge la reconstruction du cœur de Beyrouth. C'est par décret gouvernemental que le projet a été constitué en 1994. Notons que le document constitutif parle en plus de la reconstruction, de « régénération » et de « repositionnement » de la capitale Libanaise.

L'utilisation du terme « régénération » est assez intéressante de par sa portée philosophique qui assimile l'image de la ville à celle d'un tissu organique ou humain après destruction. Sachant que l'image fétiche du Liban est celle du Phénix qui renaît (ou se régénère) de ces cendres. La régénération « ici et maintenant » permet aussi d'assurer à nouveau la présence de Beyrouth par l'architecture.

De même concernant l'utilisation du terme « repositionnement » qui est tout aussi important car il fait allusion à la position privilégiée historiquement, de la ville de Beyrouth dans son environnement régional. Souvent surnommée « vitrine⁴³³ » ou « porte⁴³⁴ » du Moyen Orient, pour avoir été la référence pour le monde arabe du bon goût et de la modernité. En d'autres termes Solidere se propose de réassurer par ce fait la Présence Beyrouth au sein de son environnement moyen-oriental comme une ville

⁴³¹ Henry Edde – Le Liban d'où je viens – Buchet/chastel – 1997 – p.117

⁴³² Annexe No 1 - Design Brief plot 20-02 – p7 : La reconstruction du centre ville de Beyrouth suite aux destructions subies par la guerre, a induit la création de SOLIDERE, une société de développement privée, instituée par un décret gouvernemental en 1994, en réponse à un besoin urgent de reconstruction post guerre et un souci de régénérer et repositionner la capitale Libanaise dans son ensemble.

⁴³³ http://www.atrissi.com/kassir/books2_fr.html Histoires libanaises - Par Henry Laurens - Professeur au Collège de France : Très tôt, cette ville de commerçants et d'administrateurs devient l'un des principaux foyers de vie intellectuelle du monde arabe. Culture matérielle et culture intellectuelle convergeront alors pour lui donner son caractère unique, celui d'être la vitrine d'une modernité ottomane, puis arabe, qui deviendra son principal caractère distinctif.

⁴³⁴ http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/geoca_0035-113x_1956_num_31_4_2117 - Jean Laugenie.

phare de la contemporanéité. Et ce, par la reconstruction du centre-ville, et donc par l'urbanisme et l'architecture.

En effet, après près de vingt ans de travail sur les infrastructures et la réhabilitation des anciens quartiers et bâtiments du centre-ville de la capitale libanaise nous voyons émerger presque à chaque coin de rue une enseigne de projet architectural affichant le nom d'un grand architecte de renom. De Norman Foster, à Renzo Piano en passant par Zaha Hadid, Herzog & Demeuron, Raphael Moneo, Jean Nouvel, Arata Isozaki, Richard Rogers, Shigeru Ban, Christian de Portzamparc, Arcitectonic, etc., toutes les stars de l'architecture contemporaine sont présentes dans une concentration impressionnante sur ce « carré d'or » de 29 hectares qu'est devenu le centre-ville.

Cette présence accrue des signatures prestigieuses n'est pas fortuite, car dans la présentation de la société « Solidere » elle se fait fi de construire des projets iconiques ou référentiels « Landmark », et énumère dans ce cadre une série de noms de grands architectes de renommée internationale⁴³⁵ qui ont été commandités pour réaliser des œuvres. Ces noms sont cités dans le but d'impressionner d'un côté et dans un esprit de défi et de compétition sous le titre pompeux de « *régénération de la ville* »⁶⁰ et dans l'esprit clair de « repositionnement » de Beyrouth. Les « signatures » sont donc un outil de présence et un moyen de communication important.

Retrouver la présence de Beyrouth en tant que capitale-référence (vitrine) pour les pays du moyen orient n'est pas chose facile vu la percée effectuée par Dubaï, Abu Dhabi, Doha, et d'autres capitales du monde arabe. Comment Beyrouth va rattraper l'énorme retard dû à la guerre ? Là aussi Solidere a son point de vue, elle se base sur ce qui valorise Beyrouth depuis

⁴³⁵ Ibid., P.14- Régénération de la ville : La phase 2 du projet commence en 2005 et complète le développement d'un riche tissu urbain avec de nouvelles architectures « landmark » ; parmi lesquels : la réinterprétation de souks de Beyrouth par Raphael Moneo qui préserve la grille historique ; un jeu de superpositions de plateformes pour la nouvelle marina du front de mer par Steven Hall ; aussi bien que l'achèvement de tours résidentielles par Ricardo Bofil, Nabil Gholam and KPF. D'autres architectes contribuent à la régénération du centre ville de Beyrouth comportant Norman Foster, Arata Isozaki, Richard Rogers, Renzo Piano, Shigeru Ban, Zaha Hadid, Jean Nouvel, Christian de Portzamparc, Arcitectorica, Herzog et de Meuron, et d'autres.

toujours et qui lui permettra de redevenir le centre d'affaires qu'elle était grâce à : *son train de vie, ses ressources humaines et son climat méditerranéen*⁴³⁶. Cette réflexion est en effet assez pertinente, car l'architecture à elle seule ne peut pas assurer une présence durable sans un environnement favorable. Si le train de vie de Dubaï se distingue des autres pays de la péninsule arabique, il n'est pas comparable à celui de Beyrouth et manque dramatiquement de ressources humaines (importées en grande partie du Liban) ; quant au climat méditerranéen, c'est ce qui a permis au Liban d'être le pays de villégiature par excellence pour un monde arabe désertique. Dubaï a dépassé Beyrouth du point de vue urbanistique et architectural, mais son inscription en tant que ville globale reste précaire à cause de son système politique et juridique⁴³⁷.

Toujours est-il que la diffusion par la société Solidere du nouveau plan directeur du centre-ville, a suscité un débat houleux à l'échelle nationale et les critiques accusaient la société et le premier ministre « Rafic Hariri » qui était le principal actionnaire de dénaturer la ville et de détruire le patrimoine architectural au profit d'une architecture « acculturée ». Beaucoup lui ont même reproché « de vouloir faire comme Dubaï », comme s'il s'agissait d'une faute grave.

Les écoles d'architecture libanaises se sont mêlées au débat et se sont penchées sur le projet Solidere proposant des alternatives, dont certaines auraient été pris en compte dans l'évolution du plan directeur selon les responsables de la société. La principale problématique soulevée par les ateliers de recherche universitaires était la trop grande densité des immeubles

⁴³⁶ Ibid. P. 10 : une part de son actuelle stratégie pour repositionner Beyrouth, Solidere planifie actuellement le développement du futur secteur d'affaire du centre-ville dans le but d'accroître le rôle grandissant de Beyrouth comme centre d'affaire stratégique dans la région ; séduisant pour les preneurs de premier choix et les sociétés internationales sur base du style de vie, les ressources humaines et le climat méditerranéen de la ville.

⁴³⁷

http://finmin.nic.in/the_ministry/dept_eco_affairs/capital_market_div/mifc/fullreport/chapter03.pdf : Sa gouvernance politique et administrative n'est pas basée sur des structures démocratiques exactes, ni sur des normes globales de droit. [...] Dubaï est à un stade primaire d'établissement comme cité globale stable au futur assuré. Mais les récentes réalisations dans d'autres sphères (dans un délai plus court que Singapour) sont révélatrices, alors les indices de succès sont favorables. Visité le 10/3/2012

à grande hauteur et l'identité « bafouée » de la place des Martyrs, principale place de la ville considérée comme la seule place qui regroupe les libanais toutes confessions confondues.

Cette place « à l'italienne » qui, par sa seule présence, constituait un lieu de mémoire indivisible et rassembleur, était présentée par Solidere comme un grand boulevard qui donne sur la mer. La perspective était magnifique mais la place n'était plus, ce qui a été considéré par beaucoup comme une volonté de détruire la mémoire voire l'identité de la ville. C'est une nouvelle notion dans laquelle la présence de (ou par) l'architecture constitue une menace de présence (dans le sens de l'appartenance ou l'identification à un lieu) d'un peuple à la recherche de dénominateurs commun.

J'ai essayé de reconstituer la place des Canons, de retrouver des vestiges, des repères, capables de me réconcilier avec le passé de mon pays. Debout à côté de la cathédrale dédiée à Saint Georges –qui aurait terrassé le dragon à Beyrouth ! - au pied d'une imposante mosquée surmontée de quatre minarets, je n'ai pas reconnu ce lieu mythique pourtant présent sur les cartes postales dans tous les guides du Liban. Qu'est-elle devenue, cette place que la guerre - et les bulldozers de la reconstruction - ont ravagée ?

Le questionnement d'Alexandre Najjar est celui de tous les citoyens qui ne se retrouvent plus dans le centre-ville reconstruit. Surtout après la destruction de certaines architectures mémorielles repères :

Rien, Rien n'a survécu : ni les cinémas, ni les cafés, ni le tramway, ni la foule bigarrée... il ne reste plus qu'une vaste esplanade traversée par un boulevard et la carcasse du cinéma City Center, pareille à une baleine endormie. Le bâtiment de la préfecture de police qui abritait autrefois l'hôtel khédivial ? Disparu. Le monument aux Martyrs ? Déplacé. L'immeuble Rivoli ? Dynamité. A-t-on voulu, en transformant la configuration du site, brouiller les mémoires? A-t-on voulu, en l'effaçant, faire table rase d'une époque ? Trop d'histoire, trop de souvenirs, trop de symboles liés à cet endroit : la place des canons gênait. Un concours international a, paraît-il, été lancé pour trouver à

la place une « nouvelle identité ». Pourquoi changer son identité? »⁴³⁸.

Cette diatribe d'Alexandre Najjar⁴³⁹ (2005) dans son livre « le roman de Beyrouth » brosse un tableau comparatif entre le centre-ville d'hier et d'aujourd'hui ; elle porte en elle les stigmates d'une appréhension de l'avenir, d'une angoisse de voir la mémoire de la ville brouillée, le passé effacé, l'identité bafouée arbitrairement ou volontairement.

La théorie du complot a longtemps été retenue au Liban par une population traumatisée et divisée sur base confessionnelle par une guerre fratricide qui a généré des mouvements de populations de part et d'autre de la ligne verte⁴⁴⁰. Henri Eddé⁴⁴¹ (1997) le souligne dans son livre « Le Liban d'où je viens » par ces termes :

« Le centre-ville était jusqu'en 1975 le point central de rencontre de tous les libanais habitants la capitale ou la province. Outre sa valeur symbolique qu'il tirait de son histoire, de sa position géographique, de ses huit églises et de ses huit mosquées, chrétiens et musulmans s'y partageaient presque également la propriété immobilière et les commerces. Sa destruction, dès les premiers combats, et sa transformation en no man's land pendant quinze ans avait été considéré, à tort ou à raison, comme découlant d'un complot visant à miner l'union nationale. »⁴⁴²

Le centre-ville était donc pour les citoyens le symbole de l'unité nationale, et sa reconstruction une condition préalable à la renaissance de leur Liban multiconfessionnel et pluraliste. Il représentait cette « identité » perdue qu'ils cherchaient éperdument à recouvrer, non pas seulement par nostalgie

⁴³⁸ Alexandre Najjar, Le roman de Beyrouth.

⁴³⁹ Juriste, écrivain, rédacteur en chef de l'Orient littéraire, Alexandre Najjar est une personnalité du monde intellectuel littéraire et sociopolitique au Liban.

⁴⁴⁰ La « Ligne verte » était la bande (frontière) séparant les deux zones de Beyrouth (est chrétienne et ouest musulmane) pendant la guerre. Cette appellation est due à la végétation intense qui a envahi les lieux où nul être vivant n'osait s'aventurer entre 1975 et 1990 sous peine de se voir descendre par les francs tireurs ou sauter sur une mine.

⁴⁴¹ Henri Eddé est architecte et urbaniste. Il a été successivement : président de l'ordre des architectes et ingénieurs de Beyrouth, membre du conseil de planification et du développement du Liban, président du comité de l'habitat et de la planification des Nations Unies, secrétaire de l'union internationale des architectes, ministre des travaux publics puis de l'éducation dans les années 70. Le premier ministre Rafic Hariri l'a nommé premier PDG de la société Solidère lors de sa fondation.

⁴⁴² Henri Eddé, Le Liban d'où je viens.

mais pour des raisons existentielles : un Liban divisé n'est pas forcément viable.

Partant de ces paradigmes, il était forcément difficile pour une société immobilière, pour qui l'optimisation du « produit financier » est un but fondamental, de planifier le centre-ville et plus précisément la place des canons - ou des martyrs - en fonction des nostalgiques. Le souci de sauvegarder le patrimoine culturel et architectural, indépendamment de l'aspect purement commercial du coefficient d'exploitation, n'étant surement pas une priorité pour Solidere.

Pour certains détracteurs de la Solidere nous nous trouvons dans des situations extrêmes : ce qui est censé être un « souk » devient un « mall », une façade maritime qui se transforme en mur séparateur entre la ville et son interface nautique, des architectes de renom qui font fi de la nature du lieu et son identité au profit d'une globalisation qui leur convient parfaitement. De plus, ils accusent Solidere de dilapider le seul espace communautaire national, de le dépouiller de son identité intrinsèque, au profit d'une mondialisation flamboyante certes mais aphone?

Il est bien sûr ridicule de prôner une reconstruction à l'identique ou pastichant le passé, il faut construire sur des bases de principes de contemporanéité une ville qui est présente « ici et maintenant », qui appartient à son temps, et qui peut devenir globale, mais à condition que les citoyens puissent s'y identifier à part entière et sans équivoque. Partant de la théorie de John Locke(1998)⁴⁴³ sur l'identité

«L'identité répond à l'idée qu'on se fait des choses. Ce n'est donc pas l'identité de substance qui comprend toute sorte d'identité, ou qui la peut déterminer dans chaque rencontre... car être la même substance, le même Homme, et la même Personne, sont trois choses différentes s'il est vrai que ces trois termes emportent trois différentes idées »⁴⁴⁴

⁴⁴³ John Locke (XVIIème) est le fondateur de la théorie moderne de la connaissance. Son « traité de l'identité » a laissé une trace remarquable du XXIIIème siècle à nos jours.

⁴⁴⁴ John Locke, Identité et différence, p.110

Nous pouvons nous poser la question à savoir si la même personne en tant que citoyen Libanais d'après-guerre est le même Homme, voir si la société reste toujours la substance qu'elle a été avant l'éclatement de sa structure. En d'autres termes, la présence en tant qu'identité des Libanais est-elle toujours la même pour pouvoir refléter en fonction la place ou la ville qui est leur ?

Il est évident que 30 ans de guerre a transformé le citoyen libanais, tout en étant toujours la même personne physique il n'est plus dans la continuité d'être et de présence après une rupture de tous ses critères identitaires et citoyens sur plus de 15 ans. L'après-guerre constitue un recommencement, et c'est de cet esprit de recommencement émane peut-être l'expression de « régénération » choisie par Solidere : la régénération de l'homme et celle de la ville, dans l'esprit d'un renouveau qui ressuscite leur présence « ici et maintenant » ; un ici dévasté et un maintenant qui a dépassé dans ses idées, images, et messages, les identités nationalistes.

Toujours selon Locke

« Une chose ne peut avoir deux commencements d'existence, ni deux choses un seul commencement... par contre ce qui a un même commencement par rapport au temps et au lieu, est la même chose [...] la masse, formée des mêmes atomes, sera nécessairement la même masse, ou le même corps, alors même que le mélange des parties ne cessera de changer de forme. En revanche, si un des atomes est ôté, ou si un nouveau est ajouté, ce ne sera plus la même masse ni le même corps »⁴⁴⁵

De là, nous pouvons considérer que l'identité de la masse constituant le corps même du centre de Beyrouth ne change pas tant qu'elle évolue en tenant compte des éléments constituant l'essence de son existence. Par contre si un de ses « atomes » (lieu ou bâtiment significatifs, chargés de signes identitaire ou mémoriels) est remplacé par un autre elle change d'identité. Mais quelle part d'identité reste-t-il dans le cadre d'une « régénération » des « atomes » ? Une partie du centre-ville de Beyrouth a été « régénérée » par

⁴⁴⁵ Ibid. p.105

procédé de réhabilitation, comme le quartier haussmannien autour de la place de l'étoile ou le bâtiment ottoman siège de la municipalité. Mais la question reste entière quand il s'agit d'une opération de remplacement des objets mémoriels par d'autres comme pour les souks de la ville par exemple, ou la préservation (sujette à controverse⁴⁴⁶) des ruines phéniciennes et romaines découvertes place des martyrs ainsi que le port phénicien qui entrave la construction d'une série de tours. Le sous-sol de Beyrouth qui est riche en histoire est un casse-tête pour plus d'un promoteur immobilier qui ne veut pas marquer sa présence dans l'histoire « ici et hier » mais dans le présent « ici et maintenant » voire même dans le futur « ici et demain ». Le concept de l'identité se perd nécessairement dans cet imbroglio de présences et la communication autour de la mémoire et de la communication qui les accompagne.

C'est le gros problème de la « renaissance » de Beyrouth. Contrairement à Dubaï qui s'est débarrassée de son passé pour embrasser l'avenir, la capitale libanaise se débat dans un conflit existentialiste entre hier et aujourd'hui, et essaye de combiner entre les deux approches architecturales par une restauration - à l'identique - de quartiers anciens et une insertion de bâtiments contemporains qui privilégient le « maintenant » au dépend du lieu, unique moyen de « *ramener la ville dans sa richesse historique au monde contemporain* » pour reprendre les termes de l'adjoint au maire de Rome.

⁴⁴⁶ Une grande polémique a éclaté autour des ruines découvertes sous la place centrale et qui selon certains a été « bétonnée » pour éviter que cela empêche le développement immobilier autour de la place la plus importante. En réponse Solidere a lancé un concours paysager sur base de ces vestiges comme preuve de l'intérêt qu'elle y porte.

Synthèse.

Toute architecture qui s'insère dans un lieu donné opère un changement qui induit une inertie nouvelle au sein d'un quartier ou même d'une ville. Les opérations de restauration d'anciens bâtiments, de superposition ou de juxtaposition de nouveaux objets à différentes échelles ouvrent la voie au dialogue, et ce, quel que soit la valeur architecturale, le rang, ou le niveau de présence de ces édifices. Il suffit qu'un nouveau bâtiment se présente pour que le changement se fasse et qu'une histoire nouvelle s'écrive en s'inscrivant dans la continuité ou la rupture.

C'est la présence de l'architecture combinée avec la présence des citoyens qui opère le changement. L'un sans l'autre et l'histoire devient plus difficile à inventer, le bâti seul n'infère pas une existence au lieu, quel que soit son importance, même s'il le marque fortement par sa présence ; il lui faut être adopté par l'Homme et adapté à ses besoins pour que l'alchimie se fasse. Mais les politiques voient les choses différemment et planifient souvent les villes sur base des facteurs économiques indépendamment des facteurs humains. C'est là où le phénomène de « l'architecturalement correct » est dangereux car il cache derrière une façade de « propreté » sensée être architecturale une aseptisation humaine, un antagonisme social, un apriori qui considère que l'autre est « impropre »⁴⁴⁷, ou pas du niveau de présence requis pour le lieu et les habitants qu'ils ont décidé de répartir sur base de critères essentiellement économique. C'est un retour dangereux des classes sociales réparties entre « zones urbaines » selectes et banlieues insalubres. Ce qui pose un problème d'appartenance et identité.

En effet, le lieu et l'Architecture, au-delà du facteur identitaire et culturel qu'ils représentent, sont dans certains cas un précepte d'existence ou de pérennité d'un groupe ou même d'une nation. L'effacement d'une identité par l'appropriation physique et imagière de son environnement naturel et

⁴⁴⁷ Le petit Littré, p.1414, propreté = manière convenable d'être [...] absence de saleté

construit, va dans certains cas au-delà de la conquête de territoires culturels, pour devenir un danger existentialiste. C'est le cas du Liban mais aussi de tous les pays émergents dont les frontières physiques et culturelles internes et internationales sont conflictuelles. Le printemps arabe a prouvé la fragilité de ces nations au niveau du proche et Moyen-Orient, mais c'est aussi de l'Afrique qu'il s'agit et bien d'autres pays dits « du Sud ». Plus de la moitié du monde est donc depuis des décennies dans cet état d'instabilité hautement explosif, et la globalisation dans ce cas ne fait qu'empirer la situation.

La mise à niveau du « lieu » par l'architecture globalisée l'améliore d'un côté, mais elle peut être dévastatrice d'un autre : au nom de la modernisation ou de l'amélioration, des joyaux de l'architecture ont été détruits à travers les siècles et continuent à l'être aujourd'hui. Alors que les bâtiments modernes qui les ont remplacés ne sont pas nécessairement valables, voir même se sont révélés de vraies catastrophes dans beaucoup de cas. Il suffisait simplement de les juxtaposer pour créer un dialogue, une diversité.

« La diversité dans la singularité » des présences en architecture est d'autant plus enrichissante qu'elle ouvre grand les portes vers un pluralisme culturel à l'échelle globale, qui prône l'ouverture et en même temps respecte la spécificité du lieu. Un juste milieu est à trouver entre les deux que nous pouvons appeler « cohabitation culturelle » qui ouvre la voie à la diversité et l'improvisation. Car l'improvisation est aussi un précepte de présence et de communication privilégié qui forge les villes en fonction du temps, elle constitue même pour certains analystes le meilleur moyen d'édifier des villes durables qui racontent l'histoire du lieu et du temps dans une juxtaposition expressive, bâtiment après bâtiment, rue après rue, image après image.

Les « nouvelles villes » du monde globalisé portent en elle les stigmates des sociétés plurielles en gestation. Dans leur Concentration et leur aspect identitaire stéréotypé elles effacent l'identité relative au lieu et à la société d'accueil au profit d'une identité plus globale censée être celle de demain. Ce qui n'était qu'utopie au temps du « village global » devient réalité

aujourd'hui. Le seul tronc commun est que le principe reste toujours contesté par les partisans du droit identitaire et du multiculturalisme. Pour les uns l'homogénéité des sociétés dans un pluriculturalisme enrichissant est un facteur de stabilité et d'égalité, alors que pour les autres c'est la perte d'un trésor culturel inestimable, c'est aller à l'encontre de la nature humaine dans sa variété, en faisant fi de son identité propre et du droit à la différence.

Dans cette recherche excessive d'une contemporanéité sans frontières, et avec la rupture opérée entre le bâtiment et le Lieu, toutes les fantaisies deviennent possible, voire même souhaitées. Ce qui n'était qu'imaginaire il y a quelques décennies devient vraisemblable de nos jours, et le terme « impossible » équivaut à « échec » dans le langage de la modernité, ce qui rend les choses encore plus compliquées pour les maîtres d'œuvres constamment à la recherche de « nouveau ». Le défi devient le pain quotidien de l'architecte et urbaniste enrôlés volontairement ou par dépit dans la folle course à l'excès que mènent des états en quête de notoriété, comme si leur survivance dépendait de cette faculté d'accomplir l'irréalisable. Conséquence de cette mégalomanie contemporaine, un phénomène nouveau voit le jour : ce que nous pouvons appeler des « villes émergentes » sortent de nulle part pour se transformer en métropoles modernes, hauts lieux de la contemporanéité dans un monde qui se globalisé à outrance.

Le phénomène lié à la Présence par l'objet architectural - accompagné d'autres objets qui viennent s'y juxtaposer - devient donc par sa seule Présence un facteur de globalisation et de contemporanéité qu'il communique au lieu qu'il investit et qu'il « griffe » au même titre qu'une marque prestigieuse ou une personnalité de grand renom. Et cette tendance en s'amplifiant contamine les anciennes métropoles qui ne sont plus pour certains dans « l'air du temps ». Ce qui pose à nouveau la problématique de la communication d'idées et d'images contemporaines au dépend du lieu mais à une échelle plus grande celle des villes.

Se distinguer des autres, être le meilleur dans la course globale, atteindre un niveau unique, attirer par le défi, sont donc autant de buts que de

moyens pour exister selon la vision des décideurs des nouvelle « villes-nation » que sont devenues Dubaï, Hong Kong ou Kuala Lumpur, etc. La recherche de la reconnaissance à ce niveau en tant que ville des Idées - ou des expériences - nouvelles ont réussi à propulser des villes du désert en capitales du monde, par une communication globale phénoménale, qui a réussi à les placer sur la mappemonde du tourisme international en tant que jalon global.

Mais il y a des villes qui sont imprégnés de mémoire, et cela limite les possibilités d'interventions et complique le travail de l'architecte en lui ajoutant des contraintes qui complexifient son intervention. Trop de Présence (ancienne) chargée de signes rend polysémique toute nouvelle intervention et embrouille sa lecture. La communication devient d'autant plus difficiles que l'architecture mémorielle et les souvenirs qu'elle charrie, ont un avantage certain sur les nouveaux venus car ils remuent les sentiments et obscurcissent l'esprit. C'est principalement à cause de cela que les partisans de l'authenticité et de la sauvegarde du patrimoine réussissent mieux à mobiliser l'opinion publique, que les promoteurs ou les modernistes.

Certains considèrent, ou accusent l'architecture contemporaine de changer, par le fait même de sa Présence, la face des villes et de privilégier le virtuel au dépend du réel. Cela n'empêche pas le lieu de garder les « valeurs caractérisante » précédentes qui lui ont permis d'exister jusque-là. L'une n'empêche pas l'autre nécessairement sauf si la juxtaposition de l'un dégrade l'autre ou le dévalorise d'une façon ou d'une autre. Mais là aussi certains voient une valorisation là ou d'autres voient un effet pervers de dénaturalisation, tout dépend de la perception initiale de l'ancien et du nouveau par le récepteur dans sa culture propre.

Mais la « présence par l'architecture » ne se limite pas aux villes. Des firmes ou entreprises en tout genre se font construire des bâtiments prestigieux pour marquer leur présence. Ce phénomène ne fait que s'amplifier à travers le globe, et ne risque pas de s'amoindrir de sitôt, car l'architecture n'arrête pas de faire rêver et donc de faire parler d'elle. Et la communication est le facteur principal de la réussite de toute entreprise

L'architecture crée des villes nouvelles, mais elle permet aussi à d'autres de retrouver leur présence par une dégradation due à l'abandon ou après une destruction massive comme dans le cas de Beyrouth. L'après-guerre constitue un recommencement, et c'est de cet esprit de recommencement qu'émane peut-être l'expression de « régénération » choisie par Solidere pour reconstruire Beyrouth: la régénération de l'homme et celle de la ville, dans l'idée d'un renouveau qui ressuscite leur présence « ici et maintenant » ; un ici dévasté et un maintenant qui a dépassé dans ses idées, images, et messages, les identités nationales. L'utilisation du terme « régénération » est assez intéressante aussi de par sa portée philosophique qui assimile l'image de la ville à celle d'un tissu organique ou humain après destruction.

Le débat identitaire autour de la façon de reconstruire Beyrouth est tout à fait légitime. Les vestiges cachés ainsi que ceux toujours existantes constituent un casse-tête pour plus d'un promoteur immobilier qui ne veut pas marquer sa présence dans l'histoire « ici et hier » mais dans le présent « ici et maintenant » voire même dans le futur « ici et demain ». Le concept de l'identité se perd nécessairement dans cet imbroglio de présences et la communication autour de la mémoire et de la communication qui les accompagne. De là, l'amère impression de détruire une mémoire et une histoire - voire même une identité - est inévitable dans le cas d'une régénération sur base d'une communication de ville contemporaine. Et c'est là où réside toute la complexité de l'architecture.

La communication par la présence des villes « nouvelles » et « anciennes » se retrouve donc au cœur du conflit entre les deux grands courants d'architecture : celui qui prône le déni du lieu, et celui qui défend le génie du lieu. Sachant que dans les deux cas, nul ne parle de détruire la mémoire, mais de l'ignorer dans certains cas en vue de se libérer de son impact et ne pas devoir composer avec ou en fonction, dans la construction d'une Image nouvelle du lieu répondant aux besoins et aux critères

d'aujourd'hui qui, avouons-le, versent souvent dans l'éphémère. Ce qui nous ramène à la conception de la Présence selon Voltaire :

«Une Vie considérée dans sa durée, son contenu. La brève existence de l'éphémère».

Conclusion

« Ce n'était qu'un symbole ? Tout, dans l'histoire, s'exprime par des symboles. La grandeur et l'abaissement, la victoire et la défaite, le bonheur, la prospérité, la misère. Et plus que tout, l'identité. Pour qu'un changement soit accepté, il ne suffit pas qu'il soit conforme à l'esprit du temps. Il faut qu'au niveau des symboles il ne heurte pas, qu'il ne donne pas à ceux qu'on incite au changement l'impression de se renier »⁴⁴⁸

Amine Maalouf

⁴⁴⁸ Amine Maalouf, 1998, *les identités meurtrières*, grasset

« L'humanité ne dispose pas encore de mesures quantitatives sérieuses de ce qu'elle est, de ce qu'elle fait, de ce qu'elle construit et de ce qu'elle détruit. Et il est extrêmement difficile d'en établir un bilan comptable »⁴⁴⁹

C'est en ces termes que Jacques Attali définit le monde d'aujourd'hui qui vit à un rythme infernal qui ne laisse pas le temps d'une introspection ou d'un bilan sérieux et constructif. Dans ce cadre, l'architecture et la communication sont deux facteurs primordiaux de ce jeu parallèle de construction et de déconstruction du monde, tant au niveau des édifices qui forment le cadre matériel de la vie, qu'au niveau des savoirs cultures et identités. Umberto Eco (1972) résume ce fait comme suit :

« en se basant sur l'hypothèse qu'en réalité tous les phénomènes de culture sont des systèmes de signes, c'est-à-dire que la culture est essentiellement communication, un des secteurs où la sémiotique se trouve le plus défiée par la réalité sur laquelle elle essaye d'avoir prise, est celui de l'architecture. »⁴⁵⁰

Communication, Architecture et Culture, sont le trio par lequel se fait et se défait le monde d'aujourd'hui en ce sens que :

- La communication permet la perception en instantané, à l'échelle mondiale, des objets et des signes qu'ils portent en eux. Le lieu dans son identité et sa culture, se perd au profit du temps présent, l'objet s'expose au monde d'où la polysémie amplifiée de son message.
- L'architecture est devenue les réceptacles des signes qui reflètent les idées et images de la culture globalisée. Du local elle devient universelle dans son aspect et son message. le signifié pêche par ses signes stéréotypés, et le signifiant se perd dans ses différentes interprétations locales et internationales. L'architecture dans son image et son message, transcende le lieu mais en même temps devient sujet

⁴⁴⁹ Jacques Attali,

⁴⁵⁰ Umberto Eco, la structure absente, p.261

de controverse ; elle est accusée de dénaturer le lieu et même de le « déculturer ».

- La culture est un sujet qui anime beaucoup de conflits aux quatre coins du monde en voie de globalisation. Dans cette guerre entre culture locale et culture globale, de nombreux peuples vivent dans l'angoisse de voir leurs identités et leurs spécificités se perdre, et par conséquent de voir leur groupe se dissoudre dans la masse, et disparaître.

Les avis sont antinomiques entre une globalisation qui est considérée par certains comme unificatrice, et par d'autre comme ségrégationniste ; et le bilan de la course vertigineuse que nous vivons actuellement n'est pas possible tant que nous sommes engagés dans le feu de l'action, une action qui pêche par sa précipitation due en grande partie à la communication dont la vitesse n'est pas nécessairement un facteur de progrès et d'épanouissement des peuples et des nations. Beaucoup de chercheurs en architecture et en communication dont Renzo Piano et Dominique Wolton pensent même que c'est le contraire qui prévaut. En effet, dans ce sens, l'architecte Renzo Piano (2007) incrimine cette obsession de la croissance et à la modernité, qui augmente l'écart qui se creuse de plus en plus entre le progrès technique et les valeurs morales.

« La grande question pour les années à venir : combler l'épouvantable décalage - qu'on enregistre dans notre croissance, dans notre modernité - entre progrès scientifique et technologique, qui est réel, et un progrès éthique, qui est inexistant. »⁴⁵¹

Wolton n'en pense pas moins, selon lui :

« L'accélération de la production et de la transmission d'un nombre croissant d'informations ne suffit plus à créer d'avantage de communication. Elles amplifient même malentendus et contentieux. »⁴⁵²

⁴⁵¹ Renzo Piano, la désobéissance de l'architecte, p.44

⁴⁵² Wolton Dominique, 2009, Informer n'est pas communiquer, p. 19

Le progrès technique a poussé dans le sens d'un dépassement de toutes les mesures, normes et procédés, cela s'est traduit en course à la présence. Une présence par l'architecture et la communication des individus et sociétés, mais aussi des cités-nations émergentes du monde globalisé à la recherche d'une reconnaissance planétaire. A savoir, que les grandes métropoles du monde dont la présence remonte à la mémoire du temps et de l'humanité cherchent aussi à s'inscrire dans cette course à la présence par l'architecture contemporaine dans le but de se hisser au niveau requis et de s'inscrire dans le temps présent. Nous vivons donc par ces faits, une course à l'aseptisation des « vieilles villes poussiéreuses » par la présence de bâtiments nouveaux « architecturalement corrects », dans le but d'éviter la marginalisation. Phénomène qui, selon Christian de Portzamparc, dépasse par la puissance de sa communication le « langage architectural » pour devenir un effet de présence ; selon lui : « *L'architecture n'est pas un langage, c'est un effet de présence* »⁴⁵³.

La recherche que nous avons menée apporte essentiellement un éclairage sur cette phase de l'histoire du monde contemporain qui vit au rythme de la présence d'une architecture qui se veut formellement iconique ou emblématique au risque de se voir vidée de son âme et de sa fonction première : celle de servir à l'épanouissement et au développement de la société. Une société qui essaye vainement de s'adapter à la cadence d'une communication de plus en plus rapide et interactive, et dont l'efficacité n'est pas nécessairement proportionnelle à la vitesse du message. D'où le problème que nous vivons aujourd'hui à tous les niveaux du fait de privilégier le contenant au dépend du contenu, la quantité au dépend de la qualité, l'abrégé au dépend de l'intégral.

En architecture, la présence dans le sens large du terme dépend grandement de la communication, c'est essentiellement pour ces raisons

⁴⁵³ De Portzamparc Christian, l'architecture est d'essence mythique, in Ville, forme symbolique, pouvoir, projet, Liège, Mardaga

qu'elle suit les critères de la course globalisée qui ne laisse pas un temps d'arrêt pour un bilan exhaustif. Il faut absolument être du niveau requis et donc répondre aux critères idéels et imagiers du moment présent, et ceci privilégie grandement la forme et les effets de façades, où la « peau » se stéréotype souvent en fonction des budgets mais aussi des techniques et matériaux du moment. Certains imputent cette manifestation au facteur mode ou tendance, et ils ont bien raison, mais ce phénomène n'est pas réellement nouveau, chaque période ou siècle avait ses idées et ses idéaux qui se sont traduits dans l'architecture sous forme de courants qui ont envahi le monde.

Inversement, la communication autour de l'architecture se fait elle aussi sur base de la présence. La présence matérielle volumétrique et spatiale, mais aussi une présence virtuelle qui devient de plus en plus envahissante. En effet, la profusion d'idées et d'images a dépassé toutes les limites versant dans la démesure totale, à tel point qu'il devient difficile de discerner réellement le concret du virtuel. Surtout que la vitesse et la quantité d'informations reçues ne permettent pas un « arrêt sur image » pour vérifier le message ou du moins mieux le comprendre. Tout est reçu tellement vite que nous n'avons pas le temps d'évaluer la justesse ou la pertinence de ce que nous voyons, car le temps perdu pour cette introspection serait difficile à rattraper. Nous sommes contraints donc de suivre une logique binaire : accepter les images et messages reçus comme étant une représentation de la « présence » architecturale contemporaine (indépendamment du fait qu'elle soit virtuelle ou matérielle) ; ou tout nier sur fond de refus de cette immersion virtuelle - considérée comme excessive - qui rend difficile de discerner le vrai du faux, le réel de l'imaginaire.

Par ces faits, la « présence » sous tous ses aspects devient un facteur ou même acteur principal dans le rapport entre l'architecture et la communication dans un monde contemporain qui vit au rythme d'une projection permanente d'images numérisées.

Partant des données récoltées, nous pouvons déduire ce qui suit :

Nous ne pouvons pas dissocier l'architecture de la communication, les deux sciences étant complémentaires et ce, à plusieurs niveaux :

- a. L'architecture communique par elle-même des idées et des images, mais sans les Nouvelles technologies de l'information et la communication elle se confine dans son coin, réduit son public, limite le rayonnement de son message ainsi que sa portée. Elle perd ainsi une partie importante de sa présence, celle qui la projette dans le monde globalisé et lui permet de se dissocier du lieu dans lequel elle s'inscrit : elle s'universalise. Grâce à la communication elle peut se dématérialiser sans disparaître : L'architecture est alors présente indépendamment du temps et du lieu ; elle se veut hors du temps et transcende le lieu.
- b. Grâce à la communication, l'architecture se dote d'un pouvoir immense : celui de projeter les villes dans le monde globalisé. Elle se gratifie d'une mission nouvelle et devient au-delà de son habitabilité, un facteur de présence et de survivance des villes du monde contemporain. Des métropoles qui vivent au rythme de la communication autour des œuvres architecturales qui s'y installent et des « architectes-stars » qui les signent.
- c. L'Architecture enrichit les sciences de la communication par le facteur de la tridimensionnalité qui induit un élément nouveau lequel s'ajoute au trio « objet - signes - interprétant » celui de la distance qui induit une lecture séquentielle de l'objet et des signes y attendant, doublée d'une autre dimension : celle du Passage. Passage entre hier aujourd'hui et demain, passage entre intérieur et extérieur, passage entre individu groupe et société globale, dans la recherche d'une identité nouvelle ou d'une culture « cultivée » basée sur l'altérité.
- d. La communication grâce à l'architecture envahit l'espace public et l'environnement de l'homme. Tout comme l'architecture elle s'impose

donc par une présence « que nous ne pouvons pas éviter ». Contrairement aux médias traditionnels où le récepteur peut obstruer à volonté la perception du message, par l'architecture la communication se dote d'une visibilité inéluctable.

2- La communication par la présence de l'architecture se fait à deux niveaux complémentaires :

a. La présence de l'architecture contemporaine:

Celle-ci se fait en fonction de la qualité idéale et imagière de l'architecture, de sa capacité de communiquer, d'émouvoir, mais aussi de provoquer ou de choquer par sa présence, d'aller plus loin que ce que l'on a pu imaginer en grandeur, hauteur, forme et matériaux ; de défier le temps l'apesanteur et la nature, d'être magique et irréaliste à sa manière.

Les matériaux, la technologie, l'idée, l'image, mais aussi la mission, sont autant d'atouts qui définissent la « qualité » et donc la présence d'un bâtiment et déterminent son rang ou position ainsi que son impact sur son l'environnement naturel ou construit. Ce sont ces « présences », pour reprendre les termes de Litzler, qui nous font vivre des histoires. Et c'est le vécu, la combinaison entre l'œuvre et l'Homme, qui crée la narration, qui permet à l'architecture de raconter des histoires nouvelles, un temps nouveau. L'« ici et maintenant » n'est plus fonction d'un lieu circonscrit ou d'un moment précis, mais d'une histoire ou d'une multitude d'histoires qui veulent parfois - ou souvent- dépasser les limites matérielles et les cultures factuelles.

La responsabilité de la Présence architecturale et son impact au sein de la communication globalisée, devient d'autant plus complexe que le monde est en plein questionnement autour de la perte d'identité entre la culture propre et la culture globale, ce qui fait que

l'architecture devient un acteur engagé et déterminant dans ce débat. Ce qui convient à un lieu imprégné d'une certaine culture peut ne pas convenir à d'autres lieux, or ce n'est pas du tout l'approche idéale et imagière de la « culture globalisée », qui prône bien au contraire une approche systémique et stéréotypée où l'homme se retrouve partout « chez lui ».

Se reconnaître dans une architecture est un phénomène difficile à expliciter vu les apports ou « signes » en tous genres qui ont été introduits à un moment donné dans un lieu donné. Les images d'un lieu ou d'un groupe sont inéluctablement imprégnées en partie des images d'un autre lieu et d'un autre groupe mitoyen ou même lointain. Par contre il est acquis qu'on se reconnaît dans des éléments ou signes emblématiques propres au lieu à sa culture et à son histoire.

C'est donc par le biais des signes distinctifs ou emblématiques que le rapport entre nouveau et historique pourrait trouver son ancrage, partant du principe que l'image mémorielle n'est pas antinomique à l'évolution et que l'universalité du message permet au langage architectural de se conformer à la culture du lieu et en même temps à son époque. Sachant que l'architecte n'invente pas la culture, mais l'architecture réussie est celle qui est à l'écoute et qui s'inspire de la culture du lieu, de son environnement et de sa société dans laquelle elle s'insère. C'est une condition et un conditionnement, qui ajoutent à l'architecte des contraintes complémentaires consistantes : il devra composer avec et en fonction de la culture locale tout en s'inscrivant dans la culture globale.

C'est ainsi que le monde a évolué et continuera. Des cultures différentes se sont implantées successivement dans différents lieux avec aisance et naturellement comme autant d'objets répondants à l'esprit du temps présent. Le « maintenant », tel que le prônaient les courants de l'époque, n'avait aucun complexe de se retrouver « ici » imprégnant le lieu de sa présence et de son image. La question de

convenir au lieu ne s'est pas posée au XIXe et aux XXe siècles, c'était tout simplement naturel d'être en concordance avec le style de l'époque, en symbiose avec le temps.

Le fait que nous ne regardons pas d'un même œil aujourd'hui l'architecture qui privilégie la culture globale, est dû à la communication qui nous projette partout et tout le temps et inquiète certaines populations qui vivent une angoisse existentialiste. L'architecture subit donc les séquelles des conflits de civilisations socioculturel et sociopolitique à l'échelle internationale, alors que c'est uniquement dans les cas de superposition massive de bâtiments nouveaux qui se substituent aux anciens que les repères du lieu sont perdus et que la rupture s'opère. Or dans la majorité des cas, la juxtaposition d'architectures permet au contraire de raconter plusieurs récits, et offre au lieu un enrichissement de cultures nouvelles, créant un espace de brassage collectif.

C'est éventuellement dans cet espace collectif des appartenances communes que nous retrouvons les points de convergence entre les différentes identités qui composent les peuples du monde. Et c'est là où se fondent éventuellement les bases d'une cohabitation culturelle durable, issue d'une « identité collective » qui brasse les appartenances communes tout en laissant une marge suffisante pour l'épanouissement des spécificités propres à chaque individu ou groupe. Cette cohabitation entre similitudes et différences atténue la sensation de rejet, de négation de soi, et favorise « *l'intégration au dépend de l'intégrisme* », comme le dit si bien Amine Maalouf.

L'identité collective nouvelle qui doit se refléter dans l'architecture, devrait être à double niveau dans le monde d'aujourd'hui : le premier est à l'échelle des valeurs identitaires nationales symboliques et imagièrès, et le second au niveau de l'ouverture ou l'appartenance culturelle à un humanisme global, basée

sur une iconicité à l'échelle internationale. Cette double identité qui se rapproche du principe de la cohabitation culturelle, permet de créer un espace collectif propre à chaque pays ou région ou civilisation sous forme de mélange de styles - ou éléments architectoniques propres et mondialisés -, d'idées, d'images, et d'histoires anciennes et nouvelles. Sachant que la communication sans frontières offre une possibilité de lecture analogique, et une présence internationale, permettant de décoder l'objet dans toute sa polysémie dépendamment de la culture du récepteur et de sa situation géographique ou même sociale, amplifiant le phénomène de brassage culturel à l'échelle mondiale. Les images et messages transmis par cette architecture deviennent donc universels, ce qui permet aussi de transmettre les identités ou valeurs locale vers le monde et vice-versa permettant par ce fait à chaque groupe de garder ses repères mémoriels et identitaires tout en s'ouvrant vers l'architecture globale. Il suffit d'une tranche de vie même limitée dans le temps, une petite histoire, pour que la grande histoire devienne différente. Le cumul d'histoires (ou leur cohabitation même conflictuelle dans le sens de coexistence) fait la spécificité d'un lieu et d'un peuple ; Tous les lieux et tous les peuples.

Contrairement aux sciences de la communication et de la sociologie-politique, la cohabitation culturelle pacifique a toujours existé en architecture. Il est vrai qu'au niveau des civilisations beaucoup de conquérants ont effacé les traces de celles conquises, et les ont remplacées par des architectures reflétant leurs idées et images propres, dans le but d'imposer leur identité et leur culture et marquer le lieu de leur présence. Mais en général, les cultures se sont confondues créant de nouvelles entités souvent plus riches que les précédentes. Cette maturation culturelle, se fait souvent sous forme de négociation inconsciente entre ce que l'on est et ce que l'on est poussé à être avec la patine du temps. Tout comme les races pures n'existent plus, les « cultures pures » ne sont plus que des mythes, même dans les régions

les plus isolées. La sélection devient d'autant plus difficile que le flux d'information est - par l'effet globalisation - si grand, si large et si présent, qu'il est impossible de l'ignorer.

Ce brassage culturel est néanmoins conditionné par l'acceptation mutuelle des valeurs de l'autre. Ce qui nous renvoie à une autre conception des rapports identitaires, celle de la présence d'entités différentes en juxtaposition sans aucun rapport ou volonté de rapprochement. Coexister, c'est être en même temps dans un même lieu sans entretenir des rapports avec l'environnement construit et naturel, voire même en tension et donc à la limite d'un conflit potentiel. C'est une des résultantes de l'identité globale qui s'impose indépendamment de l'identité du lieu et sans aucun désir de rapprochement ou même de cohabitation qui tient compte du lieu. Il va sans dire que dans ce cas, l'un va forcément empiéter sur la présence de l'autre en s'imposant comme une valeur actuelle et sûre, sans nécessairement le détruire physiquement, surtout dans le cas de démesure à l'échelle du bâti. Le déni de l'identité de l'autre, n'est pourtant pas jugé comme une faiblesse ou une faute par certains architectes contemporains qui considèrent que l'attachement à la mémoire n'est qu'un recours désespéré des déçus. En effet, Rem Koolhaas parle de l'identité comme « *la nouvelle junkfood des expropriés, le fourrage que la mondialisation offre aux citoyens déclassés.* »⁴⁵⁴. Et pourtant les adeptes du mémoriel ne rejettent pas le nouveau, mais ne veulent pas en être esclave. Contrairement aux fanatiques de la course au contemporain, qui sont convaincus que c'est de cette façon que l'évolution se fait. En fait, ils cherchent à devenir aussi bien que l'« autre » ou même mieux, ce qui nous ramène à la course à l'architecture de prestige, séduction ou domination, qui s'est concrétisée à travers les siècles par des œuvres monumentales. C'est un précepte qui a accompagné l'homme et la civilisation par une

⁴⁵⁴ Rem Koolhaas, *Junkspace*, Ed. Payot, p.81

imitation ou importation consciente des valeurs, techniques, formes, voire même les fonctions et détails architectoniques, dans le but inconscient d'être l'égal - ou le supérieur - des plus grands de ce monde.

La communication amplifie la course à la présence par la transmission des idées et des images, ce qui ouvre la voie à la domination d'une culture sur le reste des cultures. Elle facilite aussi le phénomène des architectes « stars » qui sont devenus les grands chamanes de cette architecture globalisée, et qui peuvent tout autant construire une nouvelle culture en continuation de l'ancienne ou aussi bien le faire au détriment de celle-ci. Allier culture locale et culture globale par un mixage savant des idées et images qui appartiennent aux deux, c'est là où réside le défi mais aussi le vrai génie de l'architecte d'aujourd'hui : générer une « cohabitation culturelle » ou induire une « culture cultivée » basée sur le respect de l'autre et la richesse de ses valeurs propres et signes identitaires et culturels. Il faut donner envie aux peuples de vouloir muter vers une nouvelle culture, une culture qui ne constitue pas un déni d'identité mais une reformulation de cette identité par une nouvelle expression. Sachant La peau et la spatialité du bâtiment jouent souvent un rôle important au niveau de cette expression de complémentarité dans la différence, ils vont chercher parfois à refléter, au-delà de l'artifice, une idée et une pensée qui s'intègrent dans l'esprit d'une poétique en rapport avec le lieu, ou le thème et la vocation de l'œuvre architecturale. Ces éléments architectoniques peuvent atteindre un niveau de communication très complexe quand ils se juxtaposent dans un même projet délimitant des espaces à fonctions distinctes.

La communication idéelle et imagière qui répond techniquement aux exigences du promoteur est alors, selon une lecture indicielle, enrichie par des représentations iconiques porteuses de messages qui ne sont pas nécessairement liés au lieu, qui se

juxtaposent à d'autres inspirées de la culture locale, créant ainsi une nouvelle interprétation de l'Architecture contemporaine. C'est ainsi que l'objet architectural rehausse le lieu par la multiplicité des récits et l'inscrit dans son temps sans renier son identité et sa mémoire.

b. La présence par l'architecture contemporaine :

La notion de présence par l'architecture ne peut être abordée de façon figée, sa lecture dépend des lieux, de leur culture, récits et histoires. L'erreur qui se généralise au niveau du monde contemporain est celle de la pensée unique où « l'architecturalement correct » l'emporte sur la logique de continuité de la vie et de l'habitabilité d'un lieu. Il est plus simple de généraliser, mais ceci implique un déni des identités et cultures propres. De plus l'architecturalement correct a tendance à aseptiser les villes : la présence par l'architecture a pour objectif (politique) dans certains cas, de provoquer un rejet, dans un mouvement de refus d'acceptation de l'autre tel qu'il est. Le phénomène est dangereux dans ce cas, car il cache derrière une façade de « propreté », censée être architecturale, une « épuration » humaine, un antagonisme social, un apriori qui considère que l'autre est « impropre » ou pas du niveau de présence requis pour le lieu et surtout pour les habitants qui l'occupent de façon permanente ou même passagère.

S'inscrire dans la durabilité

L'avenir de l'Architecture tout comme celui de la communication serait dans l'inscription dans la durabilité. Pour ce faire, il est impératif de passer de « l'architecturalement correct » à « l'humainement correct ». Un passage qui tient compte en priorité du bien-être de l'homme et de la société. Ce passage ne peut se faire que

sur base du respect des identités et cultures propres aux peuples et aux lieux. Il ne s'agit pas là de révolutionner le système mais de le réorganiser en repensant l'architecture et les villes de sorte à ce que tout le monde y retrouve ses besoins, rêves et ambitions.

Il est « humainement correct » de repenser les villes et les architectures sur base de la relativité constitutive et des facteurs caractéristiques du lieu, ou son génie. A savoir, que les constituantes des villes nous a mené à les subdiviser en trois catégories indissociables et complémentaires. :

A. Les villes nouvelles qui se démarquent par l'architecture contemporaine.

B. Les « vieilles-villes » qui s'inscrivent dans l'authenticité.

C. Les villes mémorielles qui évoluent dans la continuité.

A. Les villes nouvelles qui se démarquent par l'architecture contemporaine.

Il est vrai que grâce à la communication, les villes nouvelles qui étaient des non-lieux et ont décidé de muter en cités-nations assurent en grande partie leur « présence » au sein du monde contemporain par la communication d'une architecture répondant aux critères idéels et imagiers requis par la globalisation.

Ces villes qui deviennent idées, images, sont parfois stéréotypées, « *comme des aéroports : toutes les mêmes* » pour reprendre la théorie de Rem Koolhaas (2011) pour qui la ville contemporaine « *n'est rien d'autre que le reflet des besoins actuels et des moyens actuels. Elle est la ville sans histoire... elle peut produire une nouvelle identité du jour au lendemain* »⁴⁵⁵. L'architecture devenant par ce fait un instrument majeur et principal de présence et de

⁴⁵⁵ Rem Koolhaas, junkspace, p. 49

communication de ces villes aux sociétés plurielles, l'indentification à ces nouveaux lieux et les valeurs qu'ils portent les rend universelles. Ce sont les villes par excellence d'un monde globalisé où chaque habitant s'y identifie indépendamment de ses origines et de son identité ; où l'architecte n'est pas tenu de respecter une histoire ou un « génie du lieu » et se doit uniquement de faire un objet qui s'inscrit dans la contemporanéité jonglant avec les matériaux et technologies pour relever les nouveaux défis : ceux de communiquer et de faire communiquer à travers une Architecture qui fait parler d'elle.

Dans ce jeu des « villes nouvelles aux portées et ambitions universelles » il n'est pas nécessaire de prendre en compte les cultures ou les identités originelles. Les citoyens autochtones - limités - doivent se faire à l'idée de devoir muter en citoyens du monde, en reniant ou pas leur identité propre au profit d'une globalité qui leur permet de se fondre dans le monde universalisé dont leur ville devient un jalon. L'architecte, lui, est tenu d'imposer sa griffe en marquant le lieu, ne tenant compte que des critères de la modernité. Il est donc libre (en concertation avec le maître d'ouvrage, le promoteur, et les instances sociopolitiques) dans le choix des idées, images et communication de son projet. Son architecture juxtaposée à celle de ses confrères n'est pas tenue d'avoir la même présence ni de comporter le même récit, car elle est conçue en tant qu'objet qui se juxtapose aux autres œuvres pour que, ensembles, ils racontent une histoire nouvelle, celle du monde d'aujourd'hui.

Comme au temps de la création du quartier de Manhattan, chacun va aller plus loin et plus haut que son voisin. Toutes les acrobaties et les extravagances sont permises, voire même souhaitées dans l'élaboration du nouvel environnement. Ces villes deviennent, par cette phénoménologie de l'architecture symbole ou appel, des cités-nations ouvertes aux citoyens du monde entier sur base d'un récit universalisé. Elles sont le réceptacle de la culture globalisée, et offrent

un espace de vie propre à la nouvelle humanité qui se base sur le principe des « citoyens du monde ».

Mais, si toutes les villes du monde s'alignent sur les repères idéels et imagiers issus du phénomène de Manhattan, l'architecture ne fera que raconter la même histoire et la même culture partout dans le monde ; ce qui la dénature ou pis encore dénature le lieu et le dépersonnalise dans un premier temps, jusqu'au moment où ce phénomène aboutira à la banalisation du monde au nom de la mondialisation. D'où le besoin de trouver un nouvel équilibre ou un espace d'entente et de complémentarité culturelle, au sein d'une globalité unificatrice mais non stéréotypée, qui raconte des récits variés propres aux lieux, et ensembles ces récits racontent un monde pluraliste merveilleux. Pour ce fait, il est impératif de laisser la porte grande ouverte pour que les « vieilles villes » puissent se régénérer tout en gardant leur authenticité.

B. Les « vieilles villes » qui s'inscrivent dans l'authenticité

L'antipode de la ville nouvelle serait bien évidemment la ville qui se développe sur base des critères de l'identité et valeurs propres au lieu. L'architecture nouvelle s'inscrit alors dans l'idée de continuation des images qui s'intègrent sans créer de rupture entre le passé et le présent. C'est le nouveau qui s'adapte à l'ancien par des concepts qui ne devraient en aucun cas verser dans le pastiche. L'architecture qui s'implante dans le lieu ne doit pas nécessairement s'effacer ni le marquer d'une présence trop forte qui le dénature. La « griffe » ne se veut pas blessure mais signe de renouvellement. L'architecte dans cette optique essaye de trouver le moyen de sortir le lieu de son ancrage rigide vers le monde par une sorte de moderne imprégné d'ancien - ou le contraire - en évitant de sombrer dans le conservatisme qui prône un scellement dans le passé voire même un

retour systématique au passé. Une manœuvre qui, poussé à l'extrême dans une frénésie de conformisme idéal et imagier, se rapproche plus de l'intégrisme que du conservatisme.

Une architecture est le miroir d'une société et c'est à ce titre qu'elle communique l'image et la mémoire d'un temps. Mais si l'on copie un temps révolu nous ne sommes plus dans le cadre de refléter « une culture à un moment donné » donc ici et maintenant, mais de refléter une culture qui n'est plus la même puisque tout a changé : les comportements individuels et collectifs, ainsi que les instruments dont on dispose. Cela fausse la lecture de l'architecture qui par ce fait devient déloyale et inappropriée.

Cette gymnastique conservatrice ne s'inscrit donc pas dans le durable, et généralement elle se fait dans le cadre « intramuros » des villes ou dans ce que nous appelons généralement le centre-ville. Si elle s'étend sur l'ensemble de la ville, cette dernière ne peut plus devenir globale car trop imprégnées de culture locale figée, et un citoyen du monde globalisé ne peut s'y identifier. Par contre, elle transforme la ville en un lieu de dépaysement par excellence.

L'équilibre est donc à trouver entre les zones à préserver obligatoirement pour garder une certaine authenticité, et celles qui se métamorphosent et projettent le lieu dans la globalisation.

C. Les villes évolutives dans la continuité

La troisième catégorie ne prône ni le contemporain parricide ni l'intégrisme conservateur. Elle va du principe que les villes contemporaines sont comme un « *Projet structurellement inachevé, c'est-à-dire ouvert et capable de grandir de manière critique* »⁴⁵⁶. Ceci sous-entend que les villes évoluent par étapes qui s'inscrivent dans leurs temps respectifs. La ville se modernise donc au gré des époques

⁴⁵⁶ Antonio Gregotti, sept lettres sur l'architecture, p. 49

et des tendances, sachant que l'architecture reste un instrument majeur et principal de présence et de communication de ces villes aux sociétés plurielles. Mais pour qu'une ville réussisse le défi de l'intégration combinée, une communication alternative doit nécessairement s'installer : celle d'un lieu « authentique » doublée d'un jalon contemporain. Les valeurs qu'elle doit porter sont celles d'une « culture cultivée » basée sur le brassage entre une image propre et celle d'une image globalisée. Mis à part les nouvelles sphères (espaces) de croissance horizontale de ces villes où l'architecture ne tient compte que des critères contemporains, l'inscription des nouveaux bâtiments dans la « vieille ville » se fait sur base d'une architecture fondée sur le respect de l'image du lieu de son histoire et de sa culture, sans verser nécessairement dans le pastiche d'ancien, et surtout avec un esprit d'intégration dans l'évolution.

Ces villes, qu'elles soient des métropoles comme Paris Berlin et Londres ou des villes comme Beyrouth, ne pourront pas être des cités-globalisées à l'image des nouvelles villes où les citoyens du monde entier vont s'identifier. Elles assurent leur présence par leur double ou triple image ou identité : propre, cultivée et globalisée. Ces villes offrent au monde ce qu'elles ont de meilleur du point de vue patrimonial combiné avec les images non conventionnelles de l'architecture contemporaine.

En définitive, nul ne peut trancher lesquelles des deux présences, du bâtiment historique ou des nouvelles œuvres contemporaines, a le plus d'impact. Le premier peut être trop « poussiéreux » et l'autre trop aseptisé. Et c'est justement dans la sauvegarde des disparités que se trouve la richesse du monde et des nations, c'est elle qui empêche la dénaturalisation des différents lieux par une globalisation dont la tendance est de stéréotyper à l'excès. Sachant que les bâtiments historiques sont une valeur sûre alors qu'on peut facilement se tromper dans les nouvelles réalisations.

En définitive, il faut laisser le temps au temps de planifier en fonction des besoins et du savoir-faire, et selon ce que nous pouvons appeler le « reflexe socio-architectural » émanant de la culture du lieu et de ses habitants, ainsi que des techniques et matériaux issus de leur terroir et leur vécu. C'est aussi en laissant l'architecture marquer le lieu par sa présence toujours renouvelée en fonction des besoins locaux et tendances internationales, que nous permettons au lieu d'évoluer. Il est important de revivifier le réflexe de cette improvisation architecturale qui ouvre la voie à l'évolution dans la prolongation sans préjugés : loin du devoir de préservation de l'ancien au détriment de l'évolution, et loin du complexe de stéréotyper sur base des images et techniques du contemporain.

Finalement :

L'architecture commence une nouvelle ère, celle de la recherche de la « diversification dans la distinction » ciblée et expressive par une approche idéale et imagière, qui va plus dans le sens du symbolisme qui permet une lecture polysémique, que celui du mimétisme ou la parodie qui limitent le sens ou l'histoire à des situations particulières et nous ramènent par leurs idées et images à des architectures figées souvent désuètes et non adaptées au monde d'aujourd'hui. Ne pas être à Beyrouth ou à Rome comme si on était à Dubaï ou Manhattan, voilà la vraie problématique liée à l'architecture contemporaine qui se veut unificatrice ou globalisante, même au détriment de la continuité dans l'espace et le temps ; alors qu'il est possible de moderniser tout en gardant les traces du passé, par juxtaposition ou par superposition, sans effacer ou remplacer les anciennes strates qui regorgent d'histoires et d'images ancrées dans la mémoire collective des citoyens. Le changement qui résulte de cette mixité dépend fortement de la communication qui s'établit et du contraste ou l'analogie entre le nouveau bâtiment et l'ancien tissu. Le danger c'est que, une fois le processus de la « remise à niveau » entamé, le décideur rentre dans la course à la présence qui implique une « croissance »

permanente, économique mais aussi et surtout architecturale : s'arrêter est synonyme de ne plus exister. Pour attiser la communication-marketing, il faut avoir toujours du nouveau, un avènement national qu'on va transformer en évènement international, sachant que les limites de cette politique sont difficiles à cerner. Or, contrairement aux vestiges historiques qui prennent de la valeur en fonction du temps, la présence des monuments contemporains est très puissante mais ponctuelle : comme lors de l'émergence du phénomène « Manhattan » où un bâtiment venait évincer un autre pour un certain temps, les villes contemporaines se concurrencent sur base des nouvelles œuvres qui seront toujours dépassées. Tout est une question de temps.

Le problème se pose encore plus violemment quand cette course se fait au détriment ou par superposition à l'ancien, car plus cet ancien est présent dans la mémoire collective et plus son absence va être remarquée et contestée, surtout que le phénomène n'est pas réversible et que le retour en arrière est impossible. Les références et les stéréotypes ne sont donc plus les mêmes dans cette course : pour les globalisateurs, un bâtiment ancien est considéré comme vieux dégradé et dégradant, et non pas comme un objet précieux et enrichissant. C'est un conflit de perception du rang ou niveau de l'architecture qu'il s'agit, et non pas d'identité, de goûts, de « *mégalomanie* »⁴⁵⁷, « *d'ignorance et d'incompétence* »⁴⁵⁸ comme le suggèrent Thierry Paquot et Franco la Cecla. En fait, les mondialistes que nous pouvons appeler « libéraux » tout comme les « conservateurs », cherchent à améliorer le rang ou niveau de l'architecture et du lieu ; chacun à sa façon et suivant ses principes et ses visions du monde, d'hier, d'aujourd'hui et de demain. Ancienne ou nouvelle, l'architecture doit communiquer une Image qui plaît à l'homme et qui sied au lieu. C'est suite à une comparaison entre la présence de l'ancien « occupant » des lieux et celle du nouveau venu, que les citoyens vont accepter ou rejeter l'idée par laquelle

⁴⁵⁷ Thierry Paquot, *la folie des hauteurs*, p.25

⁴⁵⁸ Franco La Cecla, *contre l'architecture*, p.83

le changement se fait, et juger de la perspicacité du maître d'ouvrage ou de son erreur. C'est sur base d'images comparées et les récits ou mythes qu'elles charrient en leur sein, que la communication ou la confrontation se fera.

C'est la perpétuelle guerre entre le libéralisme et le conservatisme à tous les niveaux et dans tous les secteurs, chacun a « sa raison » et tous les deux ont tort, n'empêche que c'est par ce débat constamment alimenté par les passions que le monde s'est construit, détruit et reconstruit. De la Rome de Néron au « Ground-Zero » du 11 septembre 2001 en passant par la reconstruction de Beyrouth, nous avons toujours commencé par déplorer ce qui a été et avons fini par aimer ce qui l'a remplacé. Le lieu peut transcender avec l'architecture qui s'y installe et qui génère un nouveau récit qui se mêle aux anciens dans une fable qui raconte le lieu dans toute sa plénitude.

Dans l'esprit de la fameuse formule gagnante qui assure la continuité et se base sur la devise « Le roi est mort, vive le roi », nous pouvons adopter la formule suivante « l'architecture est morte, vive l'architecture », en espérant que la nouvelle venue arrive à assumer la relève et remplisse les conditions de présence « ici et maintenant ». L'histoire nous a appris qu'il n'est pas dit nécessairement que le nouveau roi n'est pas du niveau de son prédécesseur, il peut même parfois le surpasser. Selon la même logique l'architecture contemporaine pourrait être meilleure que celle qui l'a précédée quoiqu'en pensent les nostalgiques. Mais ceci, à condition que la nouvelle reconnaisse l'ancienne et la respecte. N'oublions pas qu'après un certain temps le processus va se réitérer, et que le nouveau deviendra ancien, dans un monde en perpétuel recommencement.

BIBLIOGRAPHIE

1. Al Maktoum Mohamed Ben Rached, 2006, « *ma vision* » *les défis dans la course à l'excellence*, éditions motivit, 223 p., ISBN 1-86063-214-9
2. Augustin Berque, 2005, *Entre Japon et Méditerranée*, éditions Massin
3. Araszkieviej J, 2009, L'œil colonial, in Durampart, M. (sld), Taveaux-Grandpierre K. (sld),, *Autour de l'illustration*, Paris, édition Université Paris 13, pp. 126-134.
4. Araszkieviej J. Moukarzel Josph, 2013, titre de votre article in, Bernard, F., Durampart M., (sld), *Savoirs en action, cultures et réseaux méditerranéens*, CNRS, Éditions, collection Alpha, décembre 2013, pages
5. Attali Jacques, 2011, *demain qui gouvernera le monde ?* , Fayard, ISBN : 978-2-213-66258-9
6. Augé Marc, 1992, *Non-Lieux*, Seuil, 150p, ISBN 978-2-02-012526-0
7. Barthes Roland, 1957, « *Mythologies* », extrait des Œuvres complètes I, Editions du Seuil.
8. Bancel N. 2009, Identités, colonialisme et communautés in Durampart, M. (sld), Taveaux-Grandpierre K. (sld), *Autour de l'illustration*, Paris, édition Université Paris 13, pp 134-146.
9. Berque Augustin, 2005, *Entre Japon et Méditerranée*, éditions Massin
10. Botta Mario, 1996, *éthique du bâti*, Ed. Parenthèses, 129 p.
11. Bougnoux Daniel, 2001, *Introduction aux sciences de la communication*, Repères, La Découverte, 117 P, ISBN978-2-7071-3776-0
12. Caune Jean, 2006, *Culture et communication*, PUG, 182 p. ISBN2-7061-1282-4
13. Cerver Francisco Asensio, *New architecture. 5, Communication towers*, Barcelona : Atrium, 1992, 255 p, ISBN 84-7741-179-4. Titre parallèle : *Torres de communication*
14. Clédat Léon, 1914, *Dictionnaire étymologique de la langue française*

15. Campbell Joseph, 1988, *the power of myth*, éditions Doubleday, 234 p.
16. Debray R., 1992, *Vie et mort de l'image*, Gallimard, folio essais
17. Debray Régis, 2010, *éloge des frontières*, Gallimard, 95 p, ISBN : 978-2-07-013158-7
18. De Portzamparc Christian, *l'architecture est d'essence mythique*, in Ville, forme symbolique, pouvoir, projet, Liège, Mardaga
19. De Portzamparc Christian & Philippe Sollers, 2005, *Voir Ecrire*, 219 p., ISBN 2-07-030035-8
20. Dieudonné Patrick, Daniel le Couedic & Jean-François Simon, 2005, *construire dans la diversité*, architecture contexte et identité, Ed. Presses Universitaires de Rennes.
21. Durampart M., 2013, "Les savoirs et pratiques dans tous leurs états : Prolifération des savoirs en action, appropriation, disséminations, à l'ère de la diversité des supports technologiques et des contextes d'usages", in *Recherches actuelles en Sciences de l'Information*, Papy F. (sld), Hermès Lavoisier.
22. Edde Carla, 2009, *Beyrouth, naissance d'une capitale*, Sindbad, ISBN 978-2-7427-8813-2
23. Edde Henry, 1997, *Le Liban d'où je viens*, Buchet/chastel, 249 p. ISBN 2-283-01753-X
24. Ehrenzweig Anton, 1974, *l'ordre caché de l'art*, TEL Gallimard, 366 p., ISBN 2-07029667-9
25. Eisenman Peter, Architecture d'aujourd'hui, février 1992, no 279, p. 102
26. Fishfish Antoine, 2011, *Formes urbaines et architecturales de Beyrouth*, Alba, ISBN 978-9953-452-36-4
27. Fuksas Massimiliano, 2010, *Chaos sublime*, Ed. Arléa, 135p., EAN 9782869598898
28. Gregotti Vittorio, *Dix-sept lettres sur l'architecture*, Parenthèses, 2007, 216 p., ISBN 978-2-86364-643-4
29. Christiane Villain-Gandossi, 2009, la cohabitation culturelle, Ed. Cnrs, pp. 45-65

30. Hugo Victor, 1996, Notre Dame de Paris, éditions France Loisirs.
31. Jacquinet-Delaunay G., 2001, « Le sentiment de présence », in Réseaux Humains/Réseaux Technologiques. Présence à distance. CNDP/CRDP de Poitou- Charentes, Collection Documents, actes et rapports, pp 183-191.
32. Jean-Marie Floch J. M., 1985, *Petites mythologies de l'œil et de l'esprit. pour sémiotiques plastique*, Presses universitaires de limoge.
33. Jungmann Jean-Paul, 1996, *L'image en architecture*, les éditions de la villette, 190 p., ISBN : 2-903539-35-9
34. Kahn Louis I., 1996, *silences et lumières*, éditions du linteau, 299 p., ISBN 2-910342-04-2
35. Koolhaas Rem, 2011, *Junkspace*, Manuels Payot, 121 p., ISBN 978-2-228-90620-3
36. Koolhaas Rem, 2002, *New York délire*, parentheses, 318 P., ISBN 2-86364-087-9
37. La Cecla Franco, *Contre l'architecture*, 2011, Arléa, 188 p., EAN 9782869599376
38. Lamizet Bernard et Pascal Sanson, 1997, *Les langages de la ville*, Parenthèses, 187 p, ISBN 2-86364-605-2
39. Lamizet, B., 2002, *Le sens de la ville*, Paris: L'Harmattan.
40. Lamizet, B., "Le paysage urbain - Représentations, Significations, Communication", Transcription de l'intervention lors des IIIe Journées Internationales de Sémiotique de Blois, sur livropolis.com. 2001
41. Larousse, dictionnaire de la langue française Lexis, 1994
42. Le Couedic Daniel & Jean-François Simon, construire dans la diversité, architecture contexte et identité, Ed. Presses Universitaires de Rennes, 2005, 210 p.
43. Le nouveau petit Robert de la langue française, 2010
44. Lloyd Wright Frank, 2005, *Testament*, eupalinos/ Parenthèses, 210 p. ISBN 2-86364

45. Le petit Littré, la pochothèque, livre de poche, 1996, 1945 p Le Robert électronique, version 1.4.
46. Les musées au prisme de la communication, Hermès La Revue, 61, CNRS Editions, 2011, 277 p.
47. Le Figaro Magazine, 16 aout 2013, *Nietzche le briseur d'idoles*,
48. Litzler Pierre, *dessins narratifs de l'architecture*, Ed. L'harmattan,
49. Pierre Litzler, 2005, *La Poésie des Rapports*, Ed. Economica,
50. Locke John, 1998, *Identité et différence*, Essais, Seuil, 325 p, ISBN 2-02-026300-9
51. Lomax Yve, 2000, *Writing the Image : an Adventure with Art and Theory*, London : Tauris, 238 p., ISBN 1-86064-47
52. Lynch Kevin, 1999, *L'image de la Cité*, Dunod, 222 p. ISBN 2 10 0037161
53. Maalouf Amine, 1998, *les identités meurtrières*, Grasset, 189 p, ISBN2-253-15005-3
54. Marty, C. et Marty R., 1992, *99 réponses sur la sémiotique*, CRDP.
55. Mattelart A. et M., 1995, *Histoires des théories de la communication*, Paris, La Découverte, coll. Repères.
56. Massu Claude, 1997, *Chicago : de la modernité en architecture*, Parenthèses, 325 p.
57. Mermier Frank et Christophe Varin, 2010, *Mémoires de guerre au Liban*, Sindbad, 618 p. ISBN 978-2-7427-8995-5
58. Miège (B.), 1989, *La société conquise par la communication*, Grenoble, PUG.
59. Mongrain Olivier, 2005, *La condition urbaine*, Seuil, 314p., ISBN 978-2-7578-0539-8
60. Moncan, Patrick, 2003, *Villes utopiques ville rêvées*, Mécènes, 354 p., ISBN : 2-907970-65-8
61. Moukarzel Joseph, 2011, *du musée écriin au musée objet, les Musees au prisme de la communication*, Hermes la revue, no 61, pp. 90-95
62. Najjar Alexandre, 2005, *le roman de Beyrouth*, Plon.
63. Olivier Bruno, 2007, *Les sciences de la communication*, Armand Colin, 284 p., ISBN 978-2-200-34628-7

64. Ollivier Bruno, Les identités collectives à l'heure de la mondialisation, les essentiels d'Hermès, CNRS, 2009, ISBN 978-2-271-06790-6
65. Paquot Thierry, 2008, *La folie des hauteurs*, Bourdin , 220 pages, ISBN : 978-2-84941-098-1
66. Peirce, Charles S. 1978, *Ecrits sur le signe*, Seuil, 262 p., ISBN 2-02-005013-7
67. Piano Renzo, 2007, *la désobéissance de l'architecte* , arléa, 160 p., ISBN978-286959-761-7
68. Plecy Albert, 1971, *grammaire élémentaire de l'image*, Marabout, 314 p.
69. Riot-Sarcey Michele, 2001, *L'utopie en question*, PUV, 256 pages, ISBN : 2-84292-086-4
70. Rossi Aldo, 1981, *Autobiographie scientifique*, Parenthèses, 155p., ISBN 2-86364-050-X
71. Ravéreau Andre, 2007, *du local à l'universel*, librairie de l'architecture et la ville, Editions du Linteau, 153 P, ISBN 978-2-910342-46-3
72. Raymond Henry, 1997, comment commuter et transmuter la sémiologie de l'architecture, *communications*, 27, p. 103-111.
73. Sanson P., 2007, *Le paysage urbain: représentations, significations, communication*, L'harmattan.
74. Sauzey Francois, 2011, *Anti-Prince*, Tempus, Editions Perrin, 171 p., ISBN 978-2-262-03685-0
75. Sfez L., *Critique de la Communication*, Le Seuil, 3ème édition 1992, Paris, 1988
76. Souriau Etienne, 2006, *Vocabulaire de l'esthétique*, quadrige, puf, 1440 P.
77. Stambouli F., 1996, La crise sémiotique de l'espace dans le Maghreb contemporain, *arch.&comport/arch.&behav*, vol.11, n° 3-4, p. 215-220.
78. Strappers Henry, 1900, *Dictionnaire synoptique d'étymologie française*
79. Tafuri, Manfredo, 1991, *Architecture contemporaine*, [s.l.] : Gallimard/Electa, 427 p. ISBN 2-07-011220-9

80. Thiesse Anne Marie, 1999-2001, Seuil, 307 p, ISBN 2-02-041406-6
81. Tours Marion, Le Point, no 2067, 26 avril 2012, p. 90-91, Fièvre hôtelière à Abu-Dhabi.
82. Valery Paul P., 1995, *Eupalinos*, Gallimard, 190 p., ISBN 2-070300283-0
83. Venturi Robert / Denise Scott Brown / Steven Izenour, 1977, *l'enseignement de Las Vegas*, Editeur Pierre Mardaga, 191 p., ISBN 2-87009-095-1
84. Virilio Paul, 2003, *Ville panique: Ailleurs commence ici*, éd. Galilée, ISBN 271860591X
85. Vitruvius, Marcus Pollio (Vitruve), 90 av, *De l'architecture*, Tome premier, trad. nouvelle par M. Ch.-L. Mauftras, 1847, C. L. F. Panckoucke.
86. Wolton Dominique, 2009, *informer n'est pas communiquer*, CNRS éditions, 149 P, ISBN 978-2-271-06820-0
87. Wolton Dominique, 2012, *Indiscipliné*, Odile Jacob, 449 p., ISBN 978-2-7381-2747-1
88. Wolton Dominique, 2003, *l'autre mondialisation*, Ed. Flammarion, 211p. ISBN 2-08-210273-4
89. Wolton Dominique, 2009, *la culture : le refoulé de l'Europe*, La cohabitation culturelle, CNRS, les Essentiels d'Hermès, ISBN 978-2-271-06921-4
90. Xinmu Zhang, 2009, *synergies Chines*, n° 4, pp. 205-2014
91. Yacoub Gebrane, 2003, *Dictionnaire de l'architecture au Liban au XXème siècle*, Alphamedia, 1087 p.
92. ZERI Federico, 1988, *Derrière l'image : conversations sur l'art de lire l'art*, traduit de l'italien par Jean Rony, Paris : Rivages, 270 p. ISBN 2-86930-177-4
93. Dictionnaire étymologique, Marabout,
94. The serviced apartments, architecture & design brief, (annexe 1)
95. « Urban resort », The Bodyna center Beirut, architecture & design brief, (annexe 2)
96. Design Proposal Report (phase II), dossier de présentation du bureau d'architecture Peter Marino a Solidere (annexe 3)
97. Arch & Comport. / Arch & Behav., vol 11, no 3-4, pp. 215-220

Reference digitales :

- 1) <http://fluctuat.premiere.fr/Diaporamas/Le-nouveau-lifting-de-Beyrouth-3156522/La-tour-Murr-20-000-morts-plus-tard>
- 2) <http://www.1stlebanon.net/actualites-liban/actualite.php?idactu=224&debut=1296>
- 3) Laissez-vous conter la maison folie Wazemmes :
http://www.lille.fr/cms/accueil/culture-lille/Spectacles-et-concerts/les-maisons-folie_cirque/maison-folie-wazemmes-cirque
- 4) <http://greenstonesal.com/LArmonial/External-3D-Views.html>
- 5) <http://aaa-arch.net/projects/larmonial>
- 6) http://www.bundestag.de/htdocs_e/visits/kupp.html
- 7) <http://archrecord.construction.com/features/0802nytimes/0802piano-1.asp>
- 8) <http://www.bouygues-immobilier-corporate.com/content/le-monde>
- 9) <http://www.portzamparc.com/fr/projects/le-monde/>
- 10) <http://abduzeedo.com/architect-day-christian-de-portzamparc>
- 11) <http://www.amush.org/blog/39-architecture/283-usj-campus-de-linnovation-et-du-sport.html>
- 12) <http://www.edouardfrancois.com/fr/projets/tous-les-projets/article/256/hotel-fouquets-barriere/#.UXL0qbVgcpk>
- 13) www.solidere.com/saifi/saifi.html
- 14) <http://blogs.wsj.com/chinarealtime/2013/01/15/eight-questions-bianca-bosker-on-chinas-original-copies-in-architecture/>
- 15) <http://www.dezeen.com/2013/01/02/zaha-hadid-building-pirated-in-china/>
- 16) http://2.bp.blogspot.com/-cj4Ua8Ac_Q8/Tiq_Ij8zfLI/AAAAAAAAAD0/sCzLk_iSGvM/s1600/eeeBurj+al+Murr.jpg
- 17) <http://leclairon.blog.lemonde.fr/files/2010/01/tour-murr.1264784671.jpg>
- 18) <http://hirondelles-beyrouth.blogspot.com/2010/01/la-memoire-de-beyrouth-disparue-jamais.html>, du 29 janvier 2010, consulté le 14 mai 2013.
- 19) <http://hirondelles-beyrouth.blogspot.com/2010/01/la-memoire-de-beyrouth-disparue-jamais.html>
- 20) <http://aalborgtourism.blogspot.com/2012/03/utzon-center.html>
- 21) <http://www.v-p.com/en/projects>

- 22) <http://www.lebspy.commainleaks-from-lebanonold-lebanon-rare-pictures>
- 23) <http://www.centre-catholique.com/newsdetails.asp?newid=1884>
- 24) <http://www.tonysayegh.com/tourisme/htm/beyrouth18.htm>
- 25) www.dicoverlebanon.com
- 26) http://www.international.icomos.org/quebec2008/cd/toindex/81_pdf/81-C5uS-282.pdf
- 27) <http://www.rue89.com/2010/04/14/a-beyrouth-la-memoire-de-la-guerre-civile-est-dans-loeuf-147399>
- 28) www.bernardkhoury.com
- 29) <http://hirondelles-beyrouth.blogspot.com/2010/01/la-memoire-de-beyrouth-entre-les-murs.html>
- 30) <http://members.virtualtourist.com/m/p/m/1ed197/>
- 31) <http://www.tv5.org/cms/chaine-francophone/Revoir-nos-emissions/Maghreb-Orient-Express/Episodes/p-24328-Liban-catharsis-amnesie.htm>
- 32) <http://mashallahnews.com/?p=3290>
- 33) http://www.lorientlejour.com/article/794756/Beyrouth_%3A_Permis_de_dtruire,_encore_et_encore....html
- 34) <http://www.beirut.com/l/17583>
- 35) <http://www.tonysayegh.com/tourisme/htm/beyrouth8.htm>
- 36) <http://atlantis-the-palm-dubai.h-rez.com/index.htm>
- 37) <http://www.nytimes.com/2009/05/11/arts/design/11calatrava.html?ref=santiago-calatrava>
- 38) <http://www.squidoo.com/burj-khalifa-pictures>
- 39) <http://www.urbandictionary.com/define.php?term=bucket%20list>
- 40) http://www.youtube.com/watch?index=20&v=vro18QoJ_7s&list=PLC4CEE036A607E5EE
- 41) <http://www.vitra.com/fr-un/about/>
- 42) <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/approche/4768?q=approche#4743>
- 43) <http://www.vitra.com/fr-fr/about/>
- 44) http://www.atrissi.com/kassir/books2_fr.html
- 45) http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/geoca_0035-113x_1956_num_31_4_2117 -
- 46) http://finmin.nic.in/the_ministry/dept_eco_affairs/capital_market_div/mifc/fullreport/chapter03.pdf

- 47) <http://www.touremacgm.com/projet/la-tour>
- 48) <http://antoinenahas.com/biography.html>
- 49) <http://cavainc.blogspot.com/2011/02/religion-une-definition-de-la.html>
- 50) <http://www.tryangle.fr/la-cathedrale-de-cristal>
- 51) <http://quiteallright.blogspot.com/2009/07/times-square.html>