

Revue Internationale de

ISSN 0980-1472

systemique

SYSTÉMIQUE ET COMPLEXITÉ

Vol. 4, N° 2, 1990

afcet

Dunod

AFSCET

Revue Internationale de
systemique

Revue
Internationale
de Sytémique

volume 04, numéro 2, pages 157 - 170, 1990

Simplicités et complexités en architecture,
Le Corbusier

Philippe Boudon

Numérisation Afscet, janvier 2016.



Creative Commons

Notes

[1] Cf. J. P. DUPUY «La simplicité de la complexité», E. MORIN «Réponse de l'Auteur», in *Esprit*, septembre 1981 (textes tous deux repris in J. P. DUPUY *Ordres et Désordres : enquête sur un nouveau paradigme*, Paris 1982).

[2] Voir L. DUMONT «Vers une théorie de la hiérarchie», postface à *Homo hierarchicus*, Paris, 1979.

SIMPLICITÉS ET COMPLEXITÉS EN ARCHITECTURE,
LE CORBUSIER

Philippe BOUDON

École d'Architecture de Paris-La-Villette ¹

S'agissant de complexité dans le champ de l'architecture, une des formules les plus intrigantes qu'on en puisse trouver est sans doute la célèbre phrase de Mies Van Der Rohe, l'auteur du Seagram Building à New York : «*Less is more*». En français : «*moins, c'est plus*». Et les deux dessins de Steinberg que je vous montre s'inscrivent bien dans le débat, dans l'enjeu esthétique qu'elle postule sur le plan doctrinal.

On imagine aisément que ce qu'opposent ces deux dessins de Steinberg se rapporte à ce double mouvement qui va du décor du XIX^e siècle au purisme du XX^e, puis, en sens inverse, du purisme moderne au post-moderne : on sait que Robert Venturi, l'auteur de *Complexité et contradiction en architecture* (selon Scully l'ouvrage le plus important dans le domaine de l'architecture depuis le *Vers une architecture*, de Le Corbusier) a combattu la formule de Mies par *Less is a bore*, savoir : «*moins est ennuyeux*». Enfin si l'on est d'avis que l'essentiel est de ne pas tomber dans l'un de ces deux extrêmes que Steinberg nous montre avec ironie, tant le *less is more* que le *more is more*, on pourrait avoir recours à une autre transformation de la formule rencontrée sur les murs d'une école d'architecture américaine qui énonçait : *less is more, more or less*. Mais toutes ces formules sont peut-être plutôt de nature à faire émerger la perplexité que la complexité...

Complexité architecturale d'un côté, purisme et simplicité de l'autre, ceci est affaire de goût. La complexité dont il s'agit est toute subjective. Or le propos que je voudrais tenir ici n'est pas du côté de l'art, du côté de la doctrine qui accompagne l'art, mais du côté de la théorie.

¹ A.R.E.A., 28, rue Barbet-de-Jouy, 75007 Paris.

Mon point de vue n'est pas architectural, il est architecturologique. Par ce terme, j'entends qu'il ne porte pas sur les objets architecturaux mais sur la conception des objets architecturaux. Léger déplacement mais déplacement épistémologique qui justifie de distinguer l'architecturologique de l'architectural.

Si nous repensons alors, suivant ce point de vue, aux deux dessins de Steinberg, la complexité apparente de A opposée à la simplicité – apparente elle aussi – de B, sont le fait de notre réaction perceptuelle à ces objets architecturaux, mais rien n'indique, du point de vue de la conception, cette fois, et non plus de la perception, que A soit plus ou moins simple que B.

De ce point de vue il ne s'agit donc plus d'opposer A comme complexe à B comme simple. Il s'agit de chercher à rendre compte de la complexité de A d'une part, de la complexité de B d'autre part.

Et ce que je voudrais montrer c'est que s'il est a priori assez simple, dans l'ordre de la perception, d'opposer A à B du point de vue de leur complexité relative, les choses ne sont pas si évidentes du côté de la conception.

Pour examiner les deux dessins de Steinberg concernant leur complexité relative je crois que nous pouvons partir d'un article du mathématicien Benoît Mandelbrot paru dans la revue *Le Débat* (1) dans lequel l'auteur touchait à l'architecture : B. Mandelbrot opposait l'architecture aux Beaux-Arts de l'Opéra de Garnier à l'architecture moderne représentée au premier chef dans son esprit par Le Corbusier. Il y disait ceci : «qu'on l'examine du Palais-Royal, de loin, d'assez loin, de près ou de très près et qu'on laisse l'œil glisser sur les vues sans intérêt, l'œil trouvera toujours où s'arrêter et les vues auxquelles il s'arrêtera seront toujours de complication comparable». A noter le terme de «*complication comparable*». En d'autres termes Benoît Mandelbrot assimile l'Opéra à une figure «scalante».

Il faut avouer que le propos de Benoît Mandelbrot semble, je dis bien semble, parfaitement s'appliquer au cas A de Steinberg. Cependant, à y réfléchir, les choses (et ce, y compris à l'Opéra) sont plus «complexes» : car cette identité de complication dont parle Mandelbrot procède d'une application du modèle des figures scalantes qu'il étudie à l'architecture, dans le cadre de laquelle tout niveau est rendu identique aux autres puisque la règle de constitution d'un niveau dépend du niveau précédent. Or tout autre est le cas de l'Opéra. Chacun garde à l'esprit la courbe de Peano et sa mise en abîme. A chaque niveau il se passe *la même chose*. Tandis que chaque niveau de l'Opéra ou de notre «maison normande» pour appeler ainsi le dessin A de Steinberg, est en réalité très différent : charpente,

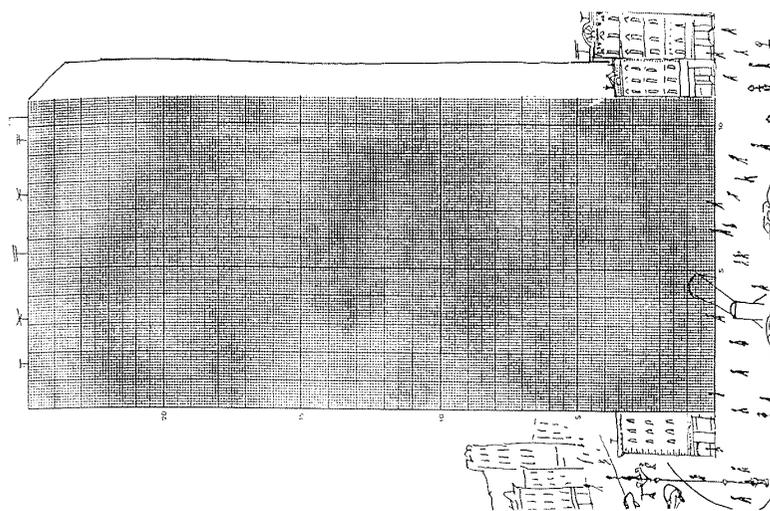


Figure B

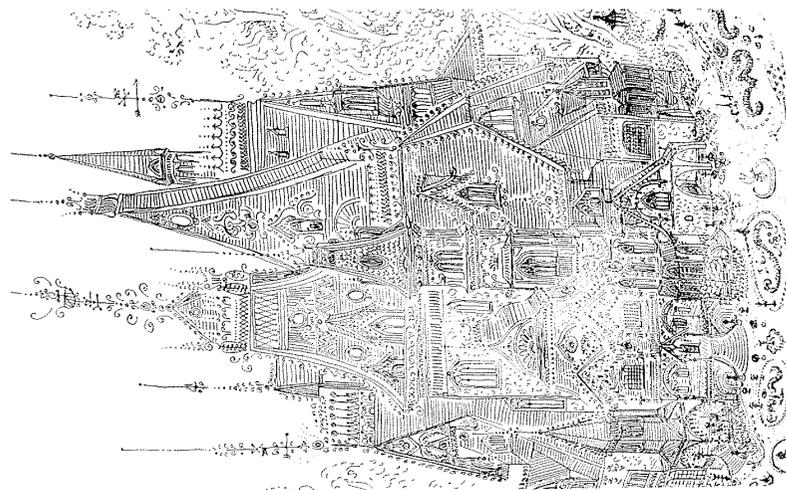


Figure A

fenêtres, structure, modénature etc., c'est tout le problème de l' « échelle de niveau de conception », posé par l'architecturologie qui apparaît ici.

Bref la complexité de l'objet en tant qu'objet conçu procède de niveaux qui ne sont nullement donnés par un processus de production interne au fonctionnement de la figure – comme il en irait d'une figure scalante – mais de l'imposition, au gré du concepteur, de niveaux qui sont considérés par lui comme étant pertinents.

Pertinence, j'ai lâché le mot : la complexité va procéder de la pertinence des niveaux estimée par le concepteur, de la façon dont l'architecte va découper son objet.

Qu'en est-il maintenant du deuxième cas de figure, le cas B ?

Eh bien ! malgré les apparences je crois qu'il se passe la même chose.

Commençons par rectifier le propos de B. Mandelbrot : autant l'Opéra n'est pas une figure scalante, autant le gratte-ciel pourrait en être une, dans la mesure même où la droite est une figure scalante (comme l'avait vu et dit Leibniz sans pour autant utiliser le terme de « scalant »).

Et si Mies van der Rohe est le maître du gratte-ciel, sa phrase « Dieu est dans les détails » ne dit pas autre chose, pour peu qu'on veuille se donner la peine de la recoder en langage mathématique, que cette identité du détail à l'ensemble. Et la « simplicité », dans ce qu'elle peut avoir d'admirable, me semble plutôt être le fait de la figure scalante. Mais sommes-nous sûrs, non sur le plan de la *perception* mais cette fois sur celui de la *conception* que l'objet soit si simple ?

A l'Opéra Mandelbrot oppose l'architecture de Le Corbusier en évoquant la monotonie, certes indéniable, de l'architecture moderne relativement à l'architecture Beaux-Arts. Si on peut lui donner esthétiquement raison – « esthétiquement » c'est-à-dire sur le plan de la perception, est-il si sûr que l'architecture de Le Corbusier soit simple dès lors qu'on l'envisage du point de vue de la conception ? Comment comprendre par exemple qu'il nous montre un parallélépipède comme « difficile » à concevoir, face à un bâtiment compliqué d'apparence comme la villa Laroche (aujourd'hui Fondation Le Corbusier) réputé selon lui « plus facile » (fig. C).

Certes, à supposer que l'on admette de pouvoir opposer à une géométrie du simple (fig. D) (platonicienne, une géométrie autrement dit des cubes, sphères et cylindres que Le Corbusier on le sait, comme instigateur du « purisme » avec le peintre Ozenfant privilégiait) une géométrie du complexe qui serait celle justement des figures fractales, il conviendrait d'admettre que, sommes toutes, le gratte-ciel de Steinberg est on ne peut

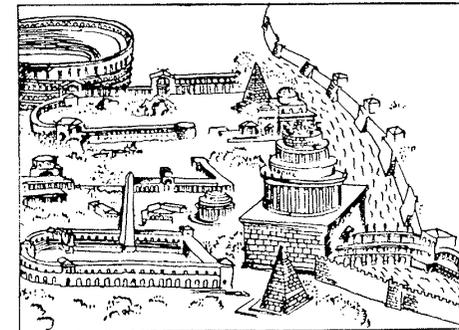
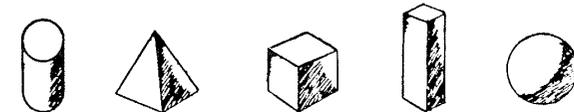
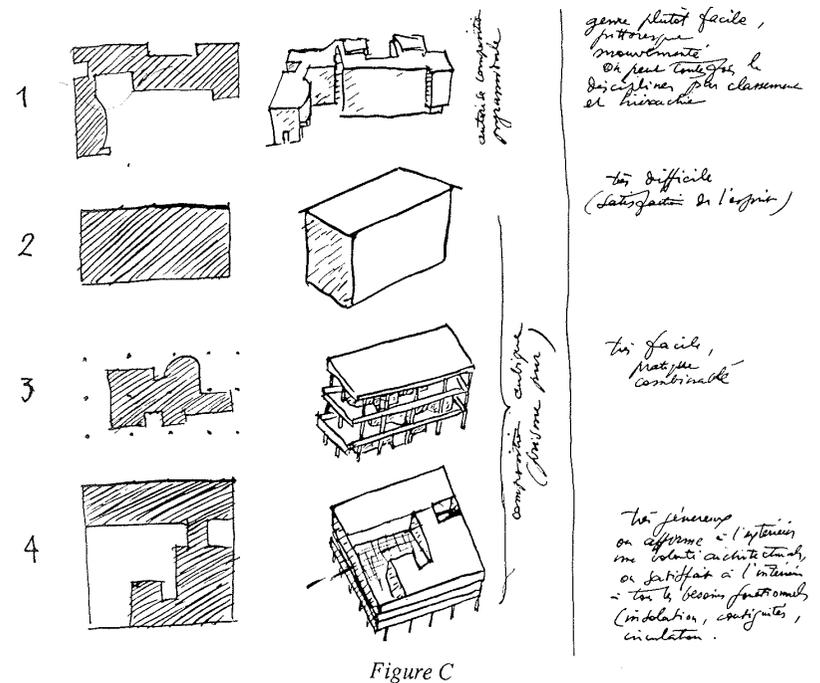


Figure D

plus «scalant» puisqu'il est constitué de droites, elles-mêmes scalantes. De sorte qu'il appartiendrait de droit, dans ses apparences, à cette géométrie des figures scalantes et à leur complexité supposée. Mais on peut tout aussi bien – et c'est ce que j'ai pour ma part tendance à croire – penser que cette géométrie *n'est* justement *pas* de l'ordre du complexe mais du compliqué. J'ai d'ailleurs tout à l'heure souligné le terme de «niveau de complication comparable» utilisé par Mandelbrot lui-même. Et on peut lire dans un article de l'Encyclopædia Universalis consacré aux fractales de Mandelbrot [2] : «Représentation de figures géométriques qu'on peut qualifier de très simples car elles sont définies par des formules très brèves». Ce qui fait en effet la simplicité des fractales, et du cas particulier des scalantes, c'est qu'elles sont définies par un algorithme. Ce précisément parce que rien de mystérieux ne s'y passe à l'endroit de la définition de chaque «niveau» puisque justement il est déterminé par le précédent. On tient peut-être là justement grâce aux figures scalantes, la possibilité d'interpréter la non-complexité – si telle est la vue qu'on a sur lui – du gratte-ciel de Steinberg ou d'un gratte-ciel de Mies.

Mais on peut tout aussi bien changer de point de vue (faut-il changer de système de modélisation, avec toute la liberté revendiquée à cet endroit par Jean-Louis Le Moigne) et dire ceci : qu'il y ait des figures scalantes en *mathématiques* soit ! Mais, Mandelbrot parlant de figures scalantes d'un côté, d'*objets* scalants de l'autre en les assimilant plus ou moins, il conviendrait de s'interroger sur la nature d'un objet scalant lorsqu'il s'agit d'un objet architectural. Or je pense pour ma part qu'un objet n'est pas scalant ou non, par nature ou par essence, mais par le point de vue qu'on adopte pour l'aborder. Dans le fond, seules des figures mathématiques seraient scalantes et elles pourraient être appliquées avec plus ou moins de bonheur à des objets ; mais à bien y réfléchir un objet architectural ne saurait être «scalant», puisqu'il est tenu à une échelle humaine qui ôte toute pertinence à l'examiner mettons au niveau microscopique. Et on sait que les figures scalantes se caractérisent par leur invariance d'échelle. Le seul essai que j'ai rencontré de figure scalante en architecture est un croquis d'un architecte américain de Chicago dont j'ai oublié le nom, qui se présentait un peu comme la fameuse bouteille de Dubonnet : une arcade... dans le pilier de laquelle se trouve une arcade... dans le pilier de laquelle se trouve une arcade... etc. (fig. E). S'il s'agit d'un objet géométrique ou même à la rigueur d'une figure décorative la figure peut s'itérer à l'infini, mais s'il s'agit d'un objet architectural, c'est hors de question : l'objet architectural a une échelle.

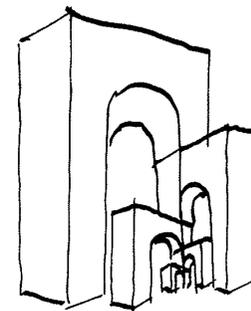


Figure E

Ainsi la scalance, dès lors qu'on passe d'une figure mathématique à une figure d'objet architectural, c'est-à-dire «concrète» ou du moins concrétisable, pouvant être en d'autres termes «embrayée» sur l'espace réel, ne saurait être le fait d'un objet architectural.

Dans le fond, la courbe de Peano, objet mathématique est comme le contraire d'un objet architectural tel qu'un dallage : là où la courbe de Peano libère une infinité de niveaux il convient au contraire pour l'architecte de choisir une échelle, de décider d'un niveau ou arrêter la conception, de décider s'il mettra des carreaux de 20 ou des carreaux de 30 (et il va de soi que le choix de l'un ou de l'autre ne sera pas, à ses yeux, sans importance).

De la même façon, aussi fractal que puisse être notre gratte-ciel il est tenu à quelque «échelle» c'est-à-dire au choix de mesures estimées par principe pertinentes par l'architecte, le maître d'ouvrage et le constructeur réunis, (je les mets ici dans le même sac et n'entre pas dans le genre de complexité que nous a opportunément décrite hier Robert Prost) de sorte qu'il ne saurait appartenir à la catégorie des objets géométriques. Je m'explique.

Prenons un cube. En tant qu'objet géométrique il n'a pas de mesure, pas d'échelle dira plus volontiers l'architecte. En tant qu'objet architectural il a une mesure, une échelle, il ne sera pas le même objet de pensée suivant qu'il aura 3 mètres, 30 mètres, ou comme celui de la Défense ... X mètres (je dis X pour nous faire apprécier, par votre interrogation, la question de l'échelle qui sépare le cube de l'architecte du cube du géomètre).

Quant à rendre compte de la conception du cube par l'architecte je le ferai par la modélisation architecturologique suivante en disant ceci : on se souvient peut-être de la distinction que fait Herbert Simon dans *La science des systèmes* entre «état» et «processus», donnant l'exemple de la différence entre «cercle-état» et «cercle-processus», au chapitre «Les descriptions des états et les descriptions des processus». Il écrit ceci : «Une circonférence est le lieu géométrique de tous les points équidistants d'un point donné». Puis : «Pour construire une circonférence, tournez un compas, une de ses pointes restant fixe, jusqu'à ce que l'autre soit revenue à son point de départ». Il est implicite, d'après Euclide, ajoutez-t-il que si vous mettez en œuvre le processus défini par la deuxième phrase, vous produirez un objet qui satisfera à la définition de la première. La première phrase est une description d'état de la circonférence, la seconde une description de processus. Ces deux modalités «d'appréhension des structures constituent à la fois la chaîne et la trame de notre expérience.»^[3] (on trouverait des considérations analogues à cette distinction dans une des interventions du Colloque de mars 84 portant sur *Sciences et pratiques de la complexité*).

Sur le même mode on peut distinguer le «cube état» et le «cube processus» : c'est une telle distinction que j'avais opéré en distinguant «cube architectural» savoir le cube terminé, et «cube architecturologique» savoir le cube dans son espace et son moment de production, dans le processus de conception. Cette distinction prend son sens tout naturellement sur le mode de la distinction état-processus.

Un cube de X mètres peut ressortir à une grande variété de cubes architecturologiques – je veux dire par là de cas de figure théoriques de conception architecturale – puisqu'on peut imaginer :

- soit que l'ensemble des côtés fasse l'objet d'une seule décision ;
- soit que chacun tire sa mesure de considérations différentes, l'un étant une horizontale de façade, l'autre une horizontale de coupe, le troisième une verticale et s'inscrivant donc dans des «espaces de référence» différents, si l'on veut des environnements différents ;
- soit encore que des carrés en plan, en élévation ou en coupe sont souhaités de façon autonome par le concepteur, en indépendance du choix effectué sur le troisième côté.

En d'autres termes les niveaux de découpage du cube en objets de conception peuvent être éminemment variables. Si on symbolise par exemple Xi, Yj, Zk le second cas, celui de l'indépendance des trois côtés ; par Xi, Yi, Zi, celui où ils procèdent d'une vue globale ; et par Xi, Yi, Zj (et Xi, Yj, Yj et encore Xi, Yk, Zi) les cas où sont visés des carrés ; il en

résulte une diversité de cas de figure de cubes architecturologiques (de cubes-processus) à l'endroit d'un seul cube architectural, ou si vous voulez d'un seul cube-état. On voit donc que le nombre de cubes architecturologiques qu'on peut imaginer pour un même cube architectural (j'appelle cube architectural un objet qui a les proportions du cube géométrique mais qui est en outre doté d'une mesure) ce nombre est tel qu'on dévoile, je crois, par là la complexité d'une figure d'un objet qu'on aurait pu tenir a priori pour simple : un cube.

A fortiori, si l'on m'accorde que j'ai fait ici la démonstration de la complexité d'un, j'ai envie de dire «simple» cube, le gratte-ciel peut être tenu pour un objet complexe, quel que soit le regard ironique porté sur lui par Steinberg pour en dénoncer, du point de vue du goût, et donc de la perception, un simplisme qui n'ôte rien à la complexité de notre parallélépipède considéré du point de vue de la conception. C'est-à-dire en prenant en considération les embrayages des diverses dimensions sur l'espace réel.

Et dans le fond si le dessin de Steinberg nous fait sourire c'est probablement parce qu'il substitue des mesures arbitraires – celles du papier millimétré – aux mesures pertinentes qu'en réalité doit penser le concepteur du gratte-ciel. Car il lui faudra bien, à ce parallélépipède, lui donner des mesures pertinentes c'est-à-dire décider de ses mesures.

En quoi consiste maintenant cette complexité ? A quel genre de complexité avons-nous affaire ?

On vient de voir d'abord que la caractéristique de l'objet architectural qui le distingue de l'objet géométrique est d'être mesuré. En d'autres termes l'objet architectural est «embrayé» sur l'espace réel et je tiens que cet embrayage est un lieu majeur de la complexité de l'architecture.

S'agit-il de la complexité de Venturi, l'auteur de *Complexity and contradiction in architecture* ? Je ne le crois pas. Celle-ci s'exerce dans la perception et la lecture de l'espace architectural. Il n'est pas question de la nier ou du moins d'en nier la possibilité mais elle est de l'ordre de ce que j'appelle le discours doctrinal de l'artiste et elle concerne l'état, architectural, non le processus, architecturologique.

Elle relève d'un point de vue doctrinal et on peut, et l'on doit, sans doute, admettre que sur un plan esthétique certains discours visent la simplicité d'autres la complexité dans une liberté artistique nécessaire.

Par contre ce que j'ai dans le fond voulu montrer c'est que l'espace architectural *du fait qu'il a été conçu* (et cette considération est pour moi

l'acte de naissance de l'architecturologie considérée comme projet de connaissance scientifique de la conception architecturale) suppose pour être pensé comme tel de considérer ce que j'appelle un espace architecturologique dont j'ai donné un bref aperçu par la complexité des cas de figure de cubes architecturologiques.

Quoi de plus simple qu'un cube ? Non seulement qu'un cube géométrique (seulement proportionné) mais qu'un cube architectural (mesuré). Par contre j'espère avoir montré la complexité du cube architecturologique (du cube processus) face à la simplicité toute d'apparence du cube architectural (du cube état).

Quoi de plus simple tout aussi bien qu'un temple ? Quelques poteaux, quelques linteaux, deux plans inclinés pour que l'eau puisse s'écouler. De quoi faire fuir tout amateur de complexité. Et pourtant combien de temples différents !

A quelle conclusion nous mène alors la complexité bien réelle de la multiplicité des temples dont l'analyse a retenu tant d'architectes ? Je crois en fait que cette complexité réside dans la complexité de l'embrayage, (de la correspondance avec le réel dirait sans doute ici Jean-Louis Le Moigne), embrayage auquel le temple doit satisfaire quelle que puisse être initialement la simplicité du modèle. On sait par exemple l'importance du site. Le modèle temple est plongé dans un environnement.

Tout ceci mène à envisager que c'est peut-être parce que l'architecture est (sommes toutes) un objet simple (simple au regard d'un moteur ou d'une fusée) que la question de l'*embrayage*, de la correspondance avec le réel – et la part de spatialité de réel – s'y manifeste dans toute sa... complexité.

Dans le fond l'idée de la complexité dont je me sentirais le plus proche après cette réflexion est sans doute celle qu'énonce Isabelle Stengers dans l'ouvrage «D'une science à l'autre», texte où elle parle de pertinence, ainsi que d'ouverture aux circonstances, toute précaution devant être prise quant à la distance qui peut séparer le champ qui l'occupe de celui de l'architecture. Cette complexité là est bien celle qui intéresse l'immersion de l'objet architectural dans un environnement. J'en veux pour preuve, revenant sur la question du temple, le passage du dictionnaire de Viollet-le-Duc où celui-ci examine l'incongruité qu'il pourrait y avoir à reconstruire le Parthénon sur la butte Montmartre [5]. Environnement qui peut être géographique, parcellaire, économique, symbolique, social ou culturel... Mais je ne développerai pas ici la liste des échelles architecturologiques que j'ai dégagée par l'analyse de la polysémie du terme d'échelle

et qui manifeste la complexité de l'échelle c'est-à-dire des modes par lesquels peut s'effectuer cet embrayage [6].

J'ai jusqu'ici délibérément simplifié les choses : en ce que j'ai séparé la conception de la perception. Mais il va de soi (c'est élémentaire mais il vaut mieux le dire) que si les choses sont en architecture encore plus complexes que je ne l'ai dit, c'est que la conception comporte de la perception. Notamment parce que l'architecte, en concevant, se demande comment son objet sera perçu, et que inversement (un inversement rhétorique et non logique) la perception est pour sa part elle-même conception, modélisation.

Cet entrecroisement entre un niveau perception et un niveau conception me paraît fort bien exprimé par le philosophe Alain dans un propos qui touche justement au cube : «je sais que je vois de cube, mais en même temps je sais que ce que je vois n'a point 6 faces et 24 angles droits, en même temps je sais pourquoi. Tout cela ensemble, c'est voir un cube» [7]. On ne peut mieux dire que ce que je perçois comporte du ce que je conçois, que la perception comporte de la conception. (Ceci rejoint également les vues du psychologue Gibson ou encore celles de Merleau-Ponty). Pourtant je crois nécessaire de distinguer cette modélisation, cette conception *dans la perception*, de la conception si je puis dire *dans la conception*, c'est-à-dire de la conception en tant que production d'objet, de projet par l'architecte (à ce propos je rappelle que M. Quillici a opportunément distingué hier deux sens du mot conception dans son exposé).

Je prendrai ici l'exemple de Le Corbusier. (**J'en arrive à la dernière planche**).

A Ronchamp (**fig. F**) il n'est pas question de savoir ce qu'on ne voit pas (à la différence de la villa Savoye qui par ses symétries nous informe d'emblée de son ensemble y compris de ce qu'on ne voit pas : elle est un peu comme le cube d'Alain). Tout ce qu'on peut trouver de «sensible» à Ronchamp tient peut-être à cela. Et pourtant, *Ronchamp est un cube*, comme l'a bien vu l'architecte Pingusson. Je citais récemment à un collègue architecte ce propos de Pingusson, suivant lequel Ronchamp était un cube, et celui-ci eut une réaction d'émerveillement me disant «c'est formidable, ça éclaire d'un coup toute la conception de Ronchamp».

C'est que si le résultat de la conception ne se donne pas comme un cube, le cube a pu cependant présider au départ de la conception, moyennant les transformations qui ont pu mener à Ronchamp, pris dans la complexité de son état final.

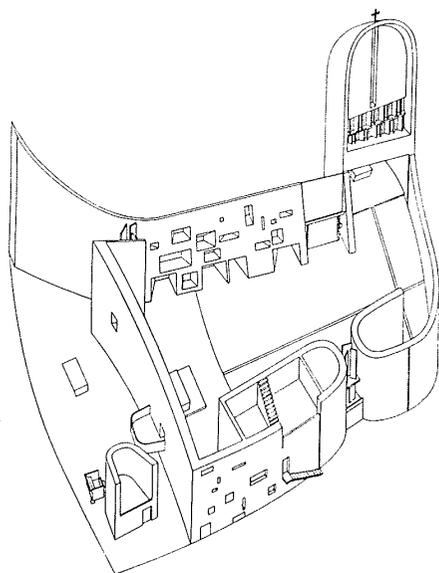


Figure F

La compréhension de la conception de Ronchamp suppose que Ronchamp n'existe pas encore. Elle suppose que nous remontions en amont de l'état final. Et c'est le postulat de départ d'une architecturologie que de bien considérer que le concepteur conçoit un objet qui n'existe pas encore. Autrement dit on ne trouve pas dans l'objet final ou dans le plan initial la clef de sa conception. Ceci ne nous mène-t-il pas vers quelque chose comme l'*auto-organisation* ?

Pierre Maxime Schuhl citait la réflexion d'un vieil architecte arabe, à qui Georges Duhamel demandait le plan de la maison qu'il construisait et qui naïvement (dit-on), répondit : « comment veux-tu que je relève le plan d'une maison qui n'existe pas encore ? » Si je parle d'*auto-organisation* c'est parce que cette histoire nous montre que la réalité du projet n'est ni dans l'objet déterminé, dans sa finalité, ni, non plus, dans son programme.

Considérer la conception architecturale c'est considérer non seulement des plans de bâtiments qui n'existent pas encore, mais encore c'est considérer des plans qui n'existent pas encore !

Là est je crois la complexité de l'architecture, celle du moins que postule l'architecturologie. Mais il s'agit peut-être cette fois d'une autre complexité que celle que j'ai évoqué tout à l'heure, proche plutôt de celle qui préoccupe quelqu'un comme Henri Atlan, pour autant qu'en béotien de la biologie j'ai compris ce dont il s'agissait et qui touche à la question de l'*auto-organisation* : le plan est toujours, comme le bâtiment, un objet fini et comme tel il ne saurait livrer la clef de la conception, pas plus que le bâtiment (contrairement peut-être à ce que croit l'histoire de l'art traditionnelle). Si le plan c'est-à-dire d'une certaine manière le programme du bâtiment livrait la clef de la conception, de son organisation, il n'y aurait pas de conception. L'objet serait déjà là, déjà conçu. Quelque chose se passe donc qui est autre chose qu'un programme de départ. On ne peut non plus se satisfaire du finalisme comme explication de la conception. Non pas comme en biologie, pour des raisons de métaphysique ou d'opposition à des vues métaphysiques, mais pour des raisons tout simplement tautologiques : savoir que la proposition qui consiste à dire « ce que l'artiste a fait, il le fait parce que c'est ce qu'il a voulu faire » n'apporte strictement aucune explication. (Je crois me souvenir que Valéry quelque part conteste que la question de savoir ce que le poète a « voulu dire » ait quelque sens).

Or à bien y réfléchir les propos tenus par les historiens et les architectes pour tenter d'expliquer la conception sont soit de l'ordre du programme, soit de l'ordre de l'intention de l'artiste. Dans les deux cas on échappe à la conception comme processus, c'est-à-dire peut-être comme *auto-organisation*.

Je n'ai malheureusement pas beaucoup plus à dire aujourd'hui sur cette question de l'*auto-organisation* s'agissant d'architecture. Pourtant – et je terminerai là-dessus – je voudrais citer une phrase du grand architecte américain Louis Kahn parlant de « what the building wants to be », en français « ce que le bâtiment veut être ». Cette proposition aussi courte soit-elle (mais on l'a vu « less is more »...) est pour moi le symptôme d'une posture de l'architecte qui n'est plus celle de l'architecte de l'univers, position qui a pu tenter plus d'un Le Corbusier (ou d'un Mies puisque Dieu est dans les détails) mais plutôt celle d'une sage-femme s'occupant d'un bâtiment qui s'autogénère.

Ainsi cette phrase de Kahn me paraît aller beaucoup plus loin dans la vraie nature de la complexité que celle de Mies que je vous citais au départ, « less is more ».

Et il me plaît assez de penser que Ronchamp soit un cube qui « voulait » qu'un jour un architecte en fasse Ronchamp en lui faisant subir les transformations réglées que lui a fait subir Le Corbusier.

Ce qui peut-être explique le caractère de «nécessité» qui est ressenti devant les œuvres d'art : elles sont ce qu'elles ont voulu être autant que ce que le concepteur les a faites.

D'où peut-être aussi qu'on oublie souvent le noms des concepteurs de cathédrales.

Notes et Références

- [1] B. MANDELBROT, «Les fractales, les monstres et la beauté», in *Le Débat*.
- [2] *Encyclopedia Universalis, Symposium*, 1987, Paris, p. 320.
- [3] H. SIMON, *La science des systèmes*, 1974, Paris, p. 133
- [4] G. KLIR, «Les multiples visages de la complexité» in *Science et pratique de la complexité*, 1986, Paris, p. 416.
- [5] Cf. Ph. BOUDON, Ph. DESHAYES, *Le Dictionnaire de Viollet-le-Duc, relevés et observations*, 1981, Liège, Mardaga.
- [6] Cf. par exemple Ph. BOUDON, *Richelieu, ville nouvelle*, Dunod, 1978, Paris, ou H. DAMISCH et al. *Modern' sign*, CEHTA-EHESS, 1975, Paris, ou Ph. BOUDON et al. *Architecture et architecturologie*, IV, CEMPA, 1983, Nancy.
- [7] in *Les idées et les âges*.

L'INDIVIDU DANS LE SYSTÈME

Philippe CAILLÉ

Institut de Pensée Systémique Appliquée¹

A. La redécouverte de l'individu

1. Une situation à modéliser

Un couple demande de l'aide.

Marie a un amant depuis plusieurs années. Elle en est heureuse. Jean, son mari, ne l'est pas ; non qu'il soit vraiment jaloux, car lui aussi pourrait facilement avoir une amie, mais Marie lui raconte que l'amant confère à sa vie une dimension que lui, Jean, ne saurait lui donner. Jean voudrait suffire à Marie. Or la nature de Marie est fantasque et artistique, tandis que Jean est intelligent, doué, mais sans surprises.

Marie se fait du souci pour Jean, mais se demande combien de temps elle pourra poursuivre la relation maritale. Jean se demande s'il peut espérer conserver Marie, à la limite s'il le désire dans les conditions actuelles.

2. A un degré dont nous avons peu conscience, notre perception des problèmes relationnels est conditionnée par le filtre du modèle individuel

Depuis le changement de siècle, le modèle Freudien a fait l'objet d'une vulgarisation surprenante. On retrouve dans la culture contemporaine pêle-mêle des lambeaux du modèle originel et des fragments provenant des différentes écoles qui en ont véhiculé l'héritage. Tout un chacun invoque inconscient, ego, pulsions et refoulements pour interpréter ses propres comportements et ceux d'autrui.

1. Institut de Pensée Systémique Appliquée, Tidemandsgt, 3.0266 Oslo, Norvège.