ARCHITECTURE DU SILENCE

Claire Mélot, Jérôme Lèbre

Conférence prononcée à deux voix le 25 mars 2017 à l'Hôtel de Sully, dans le cadre du programme « Silence (s) » coordonné par le Théâtre national de Chaillot.

Préambule

[silence]

On dit « faire silence ».

Il faut ne rien dire pour faire silence.

Ne rien dire ne suffit pas. Qui se tait découvre que le silence s'est toujours déjà retiré de son règne : on continue à entendre.

On tend alors l'oreille aux mouvements que l'œil ne perçoit pas - encore. Car tout s'annonce bruyamment.

L'univers est bruyant, il a commencé par un grand bruit, un big bang, il en résonne encore, il s'étend dans le bruit. La nature est bruyante : nuit et jour, des frottements, des bruissements, des craquements, des cris, des chants, et souvent le vent qui siffle. La ville est bruyante, de plus en plus bruyante dit-on, mais disons : elle a toujours été bruyante. Où donc trouver le silence ?

On dit « garder le silence » mais pour le garder il faut le faire. Le faire vraiment : le bâtir, le construire, le faire tenir, donc construire un abri contre le bruit : une demeure. On fait le silence comme on fait le vide : en créant un espace habitable.

L'architecture installe le silence, le ménage, l'aménage, lui donne un sens, une forme, une structure ou une texture, une archistructure ou une architexture.

Quand un bâtiment est achevé et en service, le bâtiment veut dire : « regardez, je vais vous raconter comment j'ai été fait ». Personne n'écoute ; chacun s'affaire à aller de pièce en pièce. Mais quand le bâtiment est en ruine et libéré de sa servitude, l'esprit émerge disant la merveille qu'un bâtiment ait été construit[1].

[© Laura Padgett, maison Zumthor juillet 2005, in Peter Zumthor, « le noyau dur de la beauté », Penser l'architecture, p.35]

Je trouve magnifique de construire un bâtiment en pensant à partir du silence. Il faudra beaucoup pour le rendre silencieux car notre monde est si bruyant.[2]

Mais quoi de plus bruyant qu'un chantier ? des bings, des bangs ; des bruits de marteaux, de pelles, de truelles, aujourd'hui le vacarme des moteurs, les alertes graves des grues et celles stridentes, entêtantes, des engins qui reculent ; et puis depuis Babel des voix qui s'interpellent dans toutes les langues. Un jour ça s'arrête mais c'est alors que le bâtiment se remplit de vie et de bruits, ça parle dans toutes les langues, ça crie ça chante et puis le dimanche, ça bricole. Et la nuit ? La nuit est pleine de bruits, même quand tout le monde dort. On découvre que la demeure n'en finit pas de s'installer : elle craque, elle se stabilise, s'adapte à son sol comme à son propre poids. Ou bien elle n'en finit pas de fonctionner : il y a toujours un ventilateur qui tourne, une chaudière qui s'allume, une canalisation qui résonne. Il en va ainsi jusqu'à ce que le bâtiment tombe en ruine, ce qu'il a toujours commencé de faire, puisque tous ces bruits qu'il fait en s'installant ou en fonctionnant sont aussi ceux qui annoncent les fissures ou les fuites, l'action destructrice des causes lentes qui ont raison de toute construction.

En même temps les bruits remontent de la rue, de la ville, de la multiplicité des bâtiments qui n'accueillent jamais tout le monde en même temps : il n'arrive jamais que tout le monde dorme.

[silence]

Et pourtant. Le silence était là avant que tout commence ; l'origine qui ne peut s'entendre, qui ne peut que se retrouver, se chercher dans le bruit. L'architecture est cette recherche du commencement. L'art du principe (*archè*) qui n'en finit pas de chercher activement son propre principe, qui l'a toujours déjà enfoui dans le sol comme dans la nuit des temps.

Elle n'est pas la seule, il y a les autres arts… qui tous cherchent à passer du monde désordonné et bruyant au principe formel de son organisation (ce que l'on nomme la beauté). La musique cherche la forme au bruit, la poésie et le chant dans la forme du langage qui met déjà en forme le cri. La peinture retire le regard du bruit, pour que la forme du monde puisse être simplement et vraiment regardé. La sculpture aussi est immobile et silencieuse. Quant à l'architecture elle abrite tout, donc tous les arts comme toute la vie, les cris, les chants, les paroles, les peintures, les sculptures. Elle accueille donc à la fois le bruit et tous les efforts de l'art pour le ramener au silence de la forme ; C'est ainsi qu'elle se regarde, s'écoute ou se touche. C'est ainsi qu'elle est (comme le tableau et avant lui) une fenêtre sur le monde.

> Aujourd'hui, donc, de quoi l'architecture doit-elle s'occuper ? De quoi ? Pas du bruit, des odeurs, du minimalisme… de la mode. De quoi sinon de la beauté, de l'éternité, du monument… de ce qui est difficile.[3]

1. Le silence qui précède et le silence qui suit : l'abri

C'est pourquoi l'architecture a toujours déjà commencé, et bruyamment.

L’architecture animale

Les bruits que l'on entend dans la nature proviennent en grande partie des animaux, qui s'activent, qui s'appellent, qui mangent, qui se cherchent pour se reproduire. Certains mangent bruyamment (le pic vert quand il frappe sur les troncs pour trouver des insectes sous l'écorce) d'autres fuient pour ne pas servir de nourriture. Manger, c'est assimiler la nature, les plantes ou d'autres animaux : le monde extérieur « est du néant dès qu’il est touché par le vivant »[4]. Mais les animaux ne savent pas que manger et se reproduire. Ils passent aussi des journées à chercher ou construire des abris pour la nuit. C'est tout un art, de trouver le bon refuge, de creuser un terrier, de faire un nid. L'animal construit alors, plus ou moins bruyamment, et l'on entend ces chantiers dans la nature. Son abri est sa forme en creux, son corps imprimé en négatif dans la nature, prête à l'accueillir quand il dort. C'est un vide accueillant, un petit néant creusé ou façonné où l'animal dormant fait silence et s'environne de silence. Pas trop : l'animal ne dort jamais trop profondément et son abri est configuré pour qu'il entende le danger. Le pire pour lui, c’est ce qui arrive dans le Terrier de Kafka : que l’abri à peine construit soit gagné par un bruit indéterminé. C’est le pire et c’est l’inévitable.

La vulnérabilité humaine

L'homme construit avant d’être homme, et dans la peur d’être l'animal le moins bien pourvu, le plus vulnérable et le plus dépendant. C'est le seul être que la nature, écrit Pline, jette le jour de sa naissance « nu sur la pierre nue, le livrant aussitôt aux vagissements et aux pleurs »[5]. Il naît, depuis toujours, dans ce sentiment de désaide dont parle aussi Freud, et qui selon lui ne le quitte pas : nous le retrouvons dans ces moments d'angoisse où le monde nous arrive dans son inquiétante étrangeté, son *Unheimlichkeit* : littéralement le sentiment de ne pas avoir de « chez soi ». C'est pourquoi l'homme a construit, en imitant les animaux puis en en allant au-delà, faisant que la technique dépasse indéfiniment la nature, et cela dit Vitruve par qu’il imite son voisin. Ce chantier-là précède le langage et la communauté politique, il est bruyant mais sans parole. Ils commencèrent…

> …les uns à construire des huttes de feuillage, les autres à creuser des cavernes au pied des montagnes ; quelques-uns, à l'imitation de l'hirondelle qu'ils voyaient se construire des nids, façonnèrent avec de l'argile et de petites branches d'arbres des retraites qui purent leur servir d'abri. Chacun examinait avec soin l'ouvrage de son voisin, et perfectionnait son propre travail par les idées qu'il y puisait, et les cabanes devenaient de jour en jour plus habitables.[6]

Les grottes préhistoriques

Nous avons trouvé depuis des grottes plus anciennes, qui n'ont pas été creusées, mais elles-mêmes simplement trouvées par les hommes du néolithique : Lascaux, et plus loin dans le temps, Chauvet... Elles sont comme des signatures silencieuses d'un nous étranger, surtout parce qu'on y voit des peintures d'animaux, ainsi que des mains humaines, enduites de pigments puis appliquées sur la paroi, ou appliquées sur la paroi avant que celle-ci soit enduite de pigments : animaux, mains négatives, mains positives, traces silencieuses de tout ce que peut faire une main ouverte, si bien articulée comme l'écrit Pline. Mais ces grottes étaient-elles silencieuses ? Leur silence vient plutôt après, ou pour nous, et se présente comme une provenance qui en même temps n'a jamais vraiment trouvé son lieu. Les hommes vivaient, travaillaient, chantaient dans les grottes, elles n'étaient sans doute pas toutes sacrées, les enfants vagissaient et pleuraient sur leur sol. Sauf peut-être cet enfant mystérieux dont on voit les traces de pas dans la grotte de Chauvet, et qui l'a visité dans la préhistoire, seul, alors qu'elle avait été abandonnée des siècles auparavant. Mais peut-être que lui aussi chantait une petite ritournelle pour se rassurer au cours de sa visite.

Que fait l'homme dès la préhistoire ? Il ne le sait pas, il cherche, il se cherche, il cherche à se rassurer sur la possibilité de vivre, d'habiter ce monde, de construire en lui un monde humain. Dès la naissance il crie, puis il essaie de donner à ce cri une forme propre, humaine, la forme articulée d'un langage. Mais le langage qui semble la solution de tout garde en lui l'énigme de cet homme qui se cherche et cherche à se rassurer sur sa possibilité d'être, sur la possibilité de vivre ensemble, et de s'installer vraiment sur cette terre. Et cette énigme se façonne, se fabrique elle-même, quand l'homme se construit des abris pour s'installer vraiment. C'est pourquoi l'architecture est toujours l'autre du langage, sa forme en creux, sa part de néant ou de silence gardés.

Les grottes précèdent les cryptes, mais le mot grotte vient du mot crypte, crypté, la caverne ou le caveau, qui lui-même vient de κρυπτός : le caché. La crypte est naturelle ou artificielle, elle est construite sous terre, dans les fondations, ou à la surface. L''architecture s'élabore toujours autour d'une crypte, d'un abri silencieux qui dit sans le dire tout le sens de l'abri. L'immeuble le plus récent a encore sa ou plutôt ses cryptes : les caves, mais aussi, dans les appartements, toutes les chambres, celles où l'on dort et qui sont aussi faites pour y mourir.

Si la naissance est séparation et déchirement, cette recherche du silence coïncide avec celle d'une unité que l'on ne trouve vraiment que dans le néant

> L'homme naît multiple, il meurt un. Je suis entouré de bruit. Je ne veux plus/pas entendre le bruit. Je cherche le un. A devenir un. A faire un bâtiment qui soit un, où espace, lumière, matière, structure soient un, unifié[7].

2. Le silence qui continue : du geste de l'architecte à l'acte d'habiter

[Collectif mit, expérimentations pour le projet Schatzala, festival d'architecture Archi<20, Müttersholtz, photographie Claire Mélot, 2012]

Geste et matière

Il y a le silence de l'œuvre, cette beauté silencieuse des bâtiments, il y a le silence de la composition, mais il y a donc aussi le silence de la manipulation de la matière, le silence des gestes eux-mêmes.

Le geste suspend le sens. Le geste est toujours en mouvement, en train de se faire, il est réalisation immédiate, expérience, il suspend l'anticipation.

Le geste appelle le geste, à tel point que parfois l'esprit reste complètement à la traîne et se tait. Et il faut alors un arrêt des gestes pour reprendre le fil de la pensée.

[silence]

On s'éloigne, on regarde, le sens apparaît avec la vision d'ensemble et la projection d'une unité. Ou bien on prend un moment pour réfléchir au geste avant de le lancer : si je donne un coup ici, quel effet cela aura ? Pour avoir cet effet-ci, quel geste ? Mais vient toujours le moment du lancer du geste, au bord de quoi tout commence.

Une fois lancés, les gestes se reproduisent, dans un semi-automatisme, et il n'y a plus que le geste et son rythme qui compte. Perfectionnement du poussé sur la scie, l'angle du coude, la pression sur le bois jusqu'à ne faire qu'un avec le geste. Corps et matière. Odeur. Son.

Quel élan donner à la masse ? Comment se place le corps, où sont mes pieds au moment où la gouge frappe la pierre ? Les gestes eux-mêmes inventent leur propre langue, ils tâtonnent, soupèsent et vont toujours vers un langage très personnel qui est une rencontre entre corps, outil et matière.

[Collectif mit, pour le festival Archiculture Nantes, photographie Claire Mélot, 2010]

Lorsque, détournés de leurs usages prédéfinis, sortis de leurs filières de production traditionnelles, des matériaux sont mis en œuvre de façon plus expérimentale, un autre silence se fait. En utilisant des matériaux qui ne sont pas faits, pas conçus pour la construction, il faut réinventer complètement les assemblages, les gestes et se laisser surprendre par le langage tout nouveau qui apparaît. Lorsqu'on tente de commencer ainsi, il faut alors penser sans passer par la représentation : sans dessin, sans projection. Il faut penser et lancer les gestes dans un même mouvement, sans idée préconçue de la forme finale. Puis lorsque vient le moment de décider de la forme, de l'usage, du lieu, le geste se suspend, on regarde, on réfléchit. On discute, on décide. Le moment du geste devient un processus revendiqué de conception-construction.

[Collectif mit, expérimentations projet Schalzala (op. Cit.), photographie Claire Mélot, 2012]

« Penser l'architecture comme un processus : nous proposions de ne pas dessiner le projet au préalable, mais de concevoir et fabriquer en même temps ; nous souhaitions partir de la matière et du lieu. Cela veut dire qu'il n'y a pas de projet anticipé et dessiné auquel il faudrait ensuite trouver des réponses techniques. La matière est le point de départ et le moyen d'arriver au projet. L'action et la conception se font dans le même temps, le but du jeu est de faire, et de regarder ce que l'on produit. » [8]

C'est ce que dit par exemple le collectif mit, en parlant de sa pratique de conception-construction.

Car il faut d'abord comprendre, en manipulant et en tentant des assemblages, de quel ordre est tel ou tel matériau, et -c'est important-, cela se fait en faisant, sans anticiper la rencontre avec un autre matériau tout à fait différent : on tente des assemblages et parfois des choses magnifiques apparaissent. Un tout autre langage apparaît, dans lequel on perçoit ce silence du matériau et ce silence des intervalles.

> Se servir de tout ce qui est disponible, prendre un objet, un matériau, le rendre visible : il suffit parfois de l'isoler ou de le multiplier pour découvrir tout à coup un panel de possibilités, tant techniques qu'esthétiques. Apprendre à regarder ce que l'on fait et écouter nos mains autant que nos paroles.[9]

[Collectif mit projet Schalzala (op. Cit.), photographie Claire Mélot, 2012]

Ces jeux d'assemblages, même s'ils font appel à des ordres différents, exigent un langage clair dans l'expression finale du bâtiment. Car, encore une fois l'architecture doit parler en silence : son langage doit être immédiatement sensible car elle n'a rien à dire en elle-même. Et ce silence n'est le signe de rien sinon de la plus belle offrande qui soit : faire place pour un accueil.

> L'architecture existe dans un domaine qui lui est propre. Elle entretient avec la vie une relation particulièrement physique. Selon l'idée que je m'en fais, elle n'est en premier lieu ni un message, ni un signe, mais une enveloppe, un arrière-plan pour la vie qui passe, un subtil réceptacle pour le rythme des pas sur le sol, pour la concentration du travail, pour la tranquillité du sommeil.[10]

Un rythme et une musique à l'écart du son

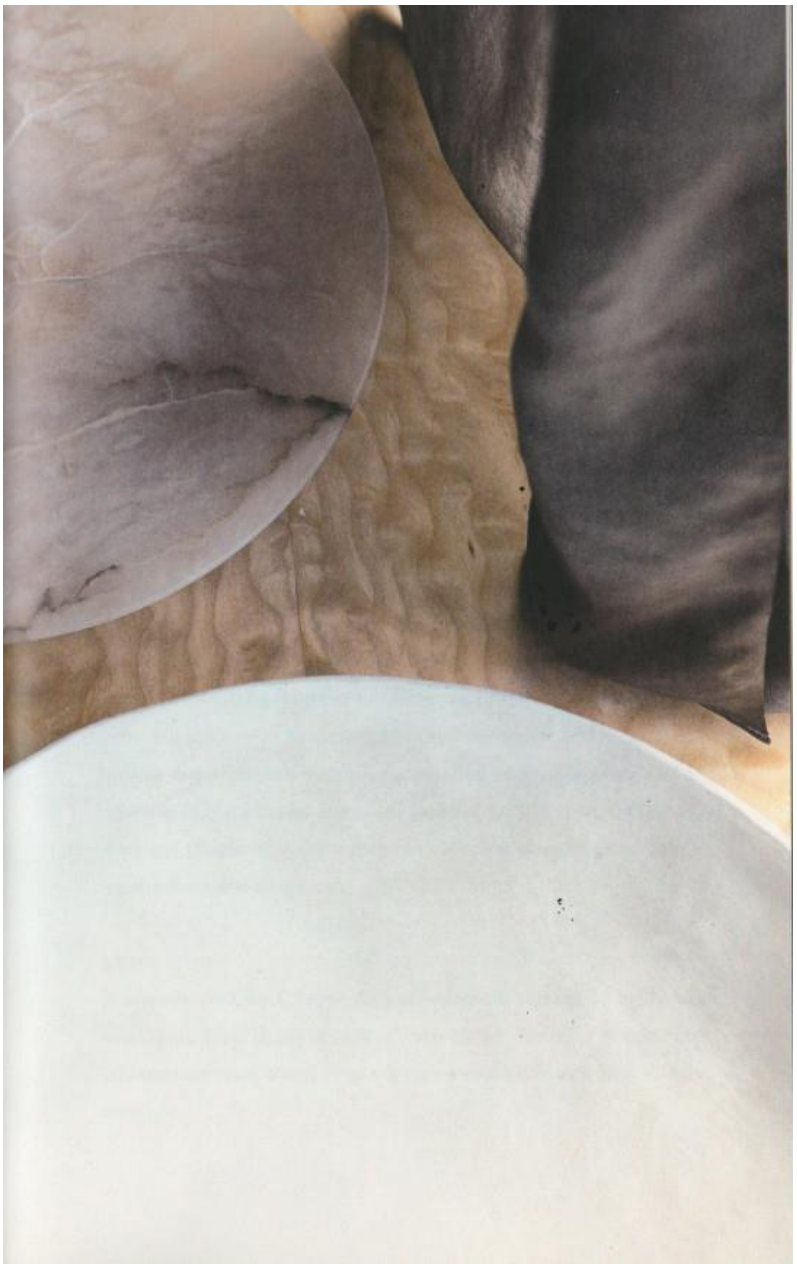
Ces gestes, on les sent ainsi comme condensés dans le rythme du bâtiment, un rythme matériel et silencieux. Et on pourrait même dire alors que ce silence lui-même est un rythme, en ce qu'il est absolument humain. En ce qu'il est une attention de l'être à lui-même, une écoute qui nécessite un arrêt.

Le rythme de ces arrêts donne les pulsations d'un espace où se creuse le silence de l'être qui s'écoute : un espace intérieur qui est lui-même un rythme. Je soupçonne ainsi que cette prise de conscience d'être soi-même un lieu qui serait un tempo, l'écho d'un rythme, marque une approche un peu différente de l'espace physique. Dans ces lieux où le silence des bâtiments entre en résonance avec les rythmes intérieurs, l'espace semble être d'une autre nature, d'une toute autre qualité.

Dans un entretien[11] avec Vladimir Jankélévitch, Béatrice Berlowitz évoque l'angoisse devant l'abandon au silence qui « convertit le bruit en signe, et change le vide en absence », elle parle d'un silence nocturne et d'une expérience où il est impossible de s'en remettre à la vision pour vérifier ce qu'annonce l'ouïe. Perdu dans ce « murmure immense », c'est encore un silence humain qui cherche sa place dans un espace qui ne peut être apprivoisé par la vision. Même si selon Jankélévitch « il est probable que l'ouïe elle-même a besoin d'entendre ces voix inaudibles », le mystère du silence repose il me semble dans le fait de ressentir physiquement ce soudain « vide » de l'espace. En ce sens il ne serait pas simple absence, mais plutôt étrange entrée en résonance avec ces différents rythmes intérieurs.

Le silence est une création, une écoute humaine

Habiter c'est l'intime qui s'écoute, et là où aucune autre autorité n'a plus accès -dans l'intime solitude, dans la chambre par exemple- là où subsiste un espace qui ménage du silence, l'individu peut s'étirer et se répandre, s'éparpiller. Là, il peut se donner les conditions du sommeil ou de la veille, de l'accueil et de la rencontre. Là, où peut se ménager un peu de silence, on commence à habiter. Selon Jankélévitch toujours, le silence est ainsi « une invitation à l'approfondissement », or cette invitation n'aurait pas de sens, ne serait pas une vocation s'il n'y avait pas le mouvement temporel. Ainsi le silence est toujours déjà habité. Et un bâtiment peut être volontairement configuré pour le silence, mais ce sera toujours la part d'habitation qui y prendra place qui donnera sa qualité au silence : le silence est en ce sens un rythme et un lieu à la fois.



[Peter Zumthor, Penser l'architecture (op. Cit.), p. 41]

Je veille à ce que les matériaux s'harmonisent entre eux, je m'efforce de les faire chanter. A telle quantité de bois de chêne ou de tuf, j'ajoute trois grammes d'argent, une poignée à tourner, des surfaces en verre brillant, afin qu'avec chaque composition de matériaux naisse quelque chose d'unique. Je suis attentif aux sons dans une pièce, au bruit que font des matériaux qui entrent en contact, au bruit des surfaces, au silence, condition de l'écoute. J'apporte une importance à la température, à la fraîcheur bienfaisante, aux nuances de chaleur qui flattent le corps.[12]

[Peter Zumthor, Penser l'architecture (op. Cit.), p.48]

3. Acoustique, langage et pensée muette

Pour se souvenir de son raisonnement et développer son discours, il faut passer d'un argument à l'autre en s'imaginant que l'on visite une demeure en passant de pièce en pièce, disait-on dans l'Antiquité. Mais cette pensée qui est mémoire est aussi la mémoire du silence dans toute parole ; et l'archive de ce silence est le lieu où l'on pense. Certains bâtiments se vouent entièrement au maintien de ce silence.

La pyramide

La pyramide égyptienne est déjà l'autre de toute voix, de tout langage. Elle n'a pas forme humaine. Elle n'est pas faite pour être habitée. Elle exprime par sa géométrie simple, qui est aussi un rythme simple, comment l'homme construit : non en entassant des pierres comme pourrait le faire la nature, mais en donnant à l'amas de pierres une forme artificielle, étrangère à tout corps et à toute nature, dans sa rigueur et dans ses angles.

Ainsi l'humanité s'exprime, se donne une figure qui n'est pas la sienne et n'est pas non plus celle, articulée, de sa langue. L'humanité se dit sans se dire, dans le silence, et ainsi, dit qu'elle se cherche. La pyramide est le signe le plus muet, le plus dépourvu de sens, c'est une signature plus abstraite et plus impersonnelle que les mains apposées sur les parois des grottes préhistoriques. On ne peut vivre dans une pyramide comme dans une grotte ou une maison, on ne peut qu'y être déjà mort. Ici se trouve l'homme qui règne sur les autres, le pharaon, c'est son dernier palais. L'animal se construit pour dormir un petit néant, un trou dans la nature qui reprend dans une forme vide la forme de son corps, les hommes s'assemblent, dominés par une figure souveraine, afin de construire pour cette figure une pyramide qui n'aura pas sa forme, qui l'abritera comme on abrite le néant lui-même.

Que nous dit la pyramide ? Que fondamentalement, l'homme qui se cherche tombe sur rien, n'a rien à déclarer pour le moment ; que la souveraineté qui fonde sa communauté n'est rien, que l'on construit toujours fondamentalement autour de ce vide ou de ce rien. Mais que l'on construit : que l'homme fabrique son silence et son énigme. Tous ces efforts pour faire silence, pour garder le silence, pour montrer qu'on ne le garde que dans la mort, ne sont possibles que si en même temps le silence fait sens au-delà du langage, si la vie s'affirme en traversant sans cesse la mort, si le corps mort du pharaon est aussi celui qui traverse les pierres pour revivre ailleurs. Celui qui se trouve à l'intérieur a été « arraché à l'existence immédiate », écrit Hegel, mais « il n'en garde pas moins dans ses adieux consommés d'avec la vie sa référence au vivant, et il est autonomisé et conservé dans cette figure concrète »[13]. C'est ainsi qu'il perdure, immortel dans la mort, au « seuil du royaume de la liberté ». L'homme mort, même si c'est impossible, se retourne alors, il est tout autant l'animal vivant, dont la figure organique enferme une vie secrète : les Egyptiens adoraient les animaux, et les peignaient, les sculptaient, pour animer leur architecture. C'est pourquoi aussi selon Hegel la pyramide a son équivalent dans le temple égyptien : la pyramide indique la terre, s'installe massivement en elle, ne présente au ciel qu'une pointe infiniment réduite. Le temple égyptien est un agencement de colonnes sans toit, traversé de toute part, c'est la simple démarcation d'un vide, une architecture aérienne, ouverte entièrement sur le ciel. La pyramide et le temple expriment les pôles opposés du même vide, mais rien ne les sépare que le vide. Ils expriment le même silence, le même horizon de tout ce que fait l'homme, de tout ce qu'il construit. Le même secret à la fois dit et non-dit, la même crypte.

Bâtiments publics et diffusion des voix

Il semble qu'ensuite la grande question de l'architecture se porte ailleurs, ou même à l'opposé, que tout est fait pour que le bâtiment puisse éviter que les voix se perdent, pour qu'il diffuse langage et musique. On le voit dans le traité de Vitruve, dont l'influence est immense jusqu'à nos jours. « Le trésor public, la prison et l'hôtel de ville doivent être attenant au forum, à la grandeur duquel ils doivent être proportionnés », explique le maître architecte[14]. L'hôtel de ville donne aux voix des citoyens sur le forum un abri. Ses proportions, la corniche en bois ou en stuc situés à mi-hauteur de la pièce principale, sont soumis à une nécessité acoustique : « autrement la voix des interlocuteurs, se perdant dans l'espace, ne pourrait être saisie par les auditeurs ; au lieu que la corniche qui entoure les murs, arrêtant la voix dans la partie inférieure, ne lui permet pas de se dissiper en s'élevant dans les airs, avant d'avoir pénétré dans les oreilles. » Dans la construction des théâtres, les efforts de l'architecture pour diffuser les voix sont encore soutenus par des vases d'airain qui vibrent avec elles et les amplifient[15] : "leur grandeur doit être telle que, venant à être frappés, ils rendent des sons qui répondent entre eux à la quarte, à la quinte et aux autres consonances, jusqu'à la double octave." Ainsi "la voix, partant de la scène comme d'un centre, s'étendra en rond, viendra frapper les cavités de chaque vase, et prendra plus de force et de clarté, selon la consonance que son degré d'élévation aura avec le vase qui y correspondra.

Mais il ne faut pas pour autant opposer une architecture visant à diffuser la voix et une autre faite pour garder le silence. Il n'y a de vrai silence que là où le moindre bruit se ferait entendre, que là où toute voix court le risque de devenir bruit. C'est donc l'architecture faite pour la diffusion des sons qui est aussi la mieux faite pour ménager le plus grand silence. Alors son intérieur est aussi ce qui invite à une autre intériorisation, celle qui se nomme prière ou méditation : le bruit extérieur doit s'éteindre dans une voix intérieure qui elle aussi ne vise qu'à s'éteindre pour devenir illumination, silence de la vérité, simple ouverture sur le sens sans parole articulée, simple écoute d'une autre voix qui vient d'ailleurs et ne se distingue pas du silence. C'est pourquoi les lieux réservés à la méditation sont à la fois ceux qui ménagent toujours autant la possibilité du silence que celle de la voix, parlée ou chantée.

Lieux de méditation

Telle est le principe de l'architecture cistercienne. « Il convient au disciple de se taire et d'écouter », dit la sixième règle de l'ordre de Cîteaux. Les membres de l'ordre font donc vœu de silence. Leur activité la plus importante est la *lectio divina*, la lecture muette des textes sacrés et leur étude. Bien sûr, le retranchement des moines exige leur autonomie, si bien qu'il leur faut aussi se consacrer à des activités corporelles nécessairement bruyantes, au travail manuel, aux arts. Mais les ateliers, les fermes, sont les bâtiments les plus extérieurs de l'abbaye cistercienne. La cour intérieure doit être silencieuse. Les galeries qui l'entourent sont

parsemées de bancs réservés à la lecture. Personne ne parle dans le réfectoire. Seulement, dans le réfectoire comme dans l'Oratoire, et à des heures précises, une seule voix s'élève pour réciter la prière. Ainsi, l'architecture cistercienne est à la fois faite pour diffuser cette voix et pour faire qu'elle se diffuse dans le silence, pour que seul le silence se diffuse dans les moments où elle ne parle pas.

La voix se diffuse comme le silence qui se diffuse comme la lumière : telle est la loi de la plus stable de l'architecture religieuse, celle qui décide des proportions, de l'épaisseur des murs, de la largeur des fenêtres, de la présence des colonnes. L'Eglise romane se présente ainsi immédiatement comme une crypte, protégée de l'extérieur, gardant pour elle son secret et son sens. A l'opposé, l'Eglise gothique s'ouvre à l'extérieur pour amplifier à la fois la lumière, le son, le silence aussi. Elle garde et elle perd la voix dans l'immensité de son volume. Son intérieur « n'est rempli complètement par rien, tout se perd dans la vastitude du tout »[16] écrit Hegel. Les œuvres de Luis Barragan sont encore la recherche formelle du bâtiment qui diffuserait le mieux la lumière, le silence, la pensée. Le même secret muet habite les temples bouddhistes, qui sont précisément les lieux où tout secret se confie. Que l'on pense à la finale du film *In the Mood for Love* de Wong Kar Wai, où le personnage principal enfoui son secret dans un arbre lui-même situé dans un temple.

Finale, *In the Mood for Love*, Wong Kar Wai

Sacré et profane

Le silence et la lumière sont alors bien la raison inarticulée et incommensurable de toute structure architecturale. Ce sont, nous venons de le voir, les bâtiments sacrés qui sont d'une manière évidente l'expression de cette raison. Mais que veut dire sacré ? Seulement qu'un espace a été préservé des paroles et des bruits du quotidien, de façon à infléchir clairement la parole vers le silence ; un intérieur est configuré pour l'intériorisation elle-même, qui n'est que l'ouverture vers un dehors impossible à articuler. En ce sens, le profane pourrait bien être aussi sacré, et depuis toujours : le silence n'est pas nécessairement divin, il est tout simplement l'excès du sens dans toute parole ou même toute pensée, et donc aussi ce que l'architecture a toujours su et toujours dû préserver.

[Livio Vachhini, Gymnase de Losone, Tessin, photographie Claire Mélot, 2007]

Au seuil de la lumière et du silence se tient une respiration. Là se tient cette interaction entre lieu, moment et atmosphère qui fait œuvre d'architecture, qui fait œuvre d'accueil. Dans la ville, ces lieux sont rares et recherchés, parfois ils existent alors qu'ils n'ont pas été pensés pour cela, et sont le résultat d'une patine d'années d'usages et d'affinement de cette qualité : entre silence et lumière, au seuil de l'ombre, là où les pas s'arrêtent un instant.

Garder le silence se fait à l'arrêt, mais il faut des lieux pour ces arrêts. Si l'architecture cherche ces silences, a besoin de cette recherche des silences, c'est qu'elle est en soi un intervalle, le moment d'une respiration. Le moment de l'arrêt des pas, de la méditation, de l'apparition de la voix. Elle cherche ce que cet intervalle a profondément d'humain, et ce que cet intervalle pourrait désirer de plus juste pour s'y arrêter.

« Il faudra reconnaître un jour, - et je pense qu'il viendra vite, - que ce qui manque le plus à nos villes, ce sont des « pensoirs » silencieux et spacieux, de vastes endroits, avec de hautes longues galeries pour le mauvais temps et le grand soleil, où le bruit des voitures et les cris des marchands ne pénètrent pas et où le tact interdise même aux prêtres de prier à haute voix : des bâtiments et des promenades qui expriment par leur ensemble la sublimité de la méditation et de l'isolement…»[17].

Ces pensoirs semblent toujours manquer. On en trouverait pourtant la préfiguration dans les Cellules qu'Absalon proposait d'installer en ville pour se reposer et méditer. Mais peut-être, aussi, sont-ils déjà là. Dans des bâtiments multiples, en premier lieu ceux des institutions, si l'on veut bien entendre, avec Louis Kahn, que toujours « les inspirations doivent précéder les institutions »[18]. Alors, et c'est le même qui le dit,

> Le mouvement du silence vers la lumière, de la lumière vers le silence, a de nombreux seuils ; beaucoup, beaucoup, beaucoup de seuils ; et chaque seuil est en fait une singularité. En chacun d'entre nous il y a un seuil où a lieu la rencontre du silence et de la lumière.

4. Les institutions et la recherche du silence

On pense d'abord à ces lieux réservés à la lectio, une lecture profane qui hérite de toute une tradition d'étude obligeant à écouter silencieusement ce qui se dit autant que ce qui se lit, à le méditer immobiles.

L'Ecole, le bureau

L'école tente de maintenir le silence dans les salles de classes, sans vraiment l'obtenir, d'autant plus qu'elle-même exige la cohabitation des lectures silencieuses, des cours, des activités artistiques ou corporelles qui font plus de bruit… Les études ne manquent pas montrant la corrélation directe entre le nombre de décibels dans une classe, qu'ils proviennent de l'extérieur ou de l'intérieur, et le retard pris dans l'apprentissage. Les solutions et les normes acoustiques ne manquent pas non plus : ajout de panneaux poreux pour éviter la réverbération des voix, planchers et joints souples... Seulement les matériaux isolants nuisent à l'inertie thermique des bâtiments, si bien qu'en temps d'économie (et le temps de l'économie est constant) il faut choisir entre le silence et la température des salles. Et que retient-on finalement de l'école ? La recherche du silence ou la domination du bruit, qui atteint des records dans les préaux, en raison de ce que les acousticiens nomment « l'effet cocktail ». Quand le bruit des conversations atteint 70 DB, il faut élever la voix pour se faire entendre, ce qui provoque une augmentation exponentielle du bruit ; les enfants, qui aiment

tant parler, qui ne sont pas encore trop sensibles aux bruits, atteignent sans difficulté les 75 DB à partir desquels l'effet cocktail devient insupportable aux adultes.

Les bureaux, ces lieux où travaillent les adultes, héritent des cellules où lisaient et vivaient les moines. Mais ils ne sont plus des cellules. Le travail est régi par la loi de l'échange et de la communication, et c'est ainsi que les murs tombent pour laisser place aux open spaces. Dès 1904 le siège de la Johnson Wax Compagny, conçu par Franck Lloyd Wright « pour donner au travail un élan que la cathédrale apporte au culte » (J. Lippman) les piliers ont remplacé les cloisons. Le Lloyd Building à Londres accueille ainsi 5000 personnes dans un espace ouvert sur plusieurs étages. Comment peut-on se concentrer dans de tels espaces ? A moins qu'ils ne fassent eux-mêmes leur propre trajet vers le silence. Les pools de dactylos étaient plutôt voués comme des usines au bruit des machines à écrire. Mais depuis l'extension de l'informatique, les salles de travail ou de rédaction sont devenus plus silencieuses. Les architectes d'intérieur rivalisent d'ingéniosité pour transformer l'open space en paysage, pour inventer des meubles de travail isolants, pour aménager des pièces de repos[19]. On crée aussi, à l'intérieur des open spaces, des bureaux qui isolent du bruit tout en gardant une transparence qui veut faire croire que l'entreprise n'a rien à cacher, mais qui démontre plutôt l'inverse : les conversations ne se font pas entendre, le secret règne ici aussi.

Entre l'école et le bureau, se trouve l'Université. Se demandant avec ses étudiants ce qui devait inspirer le plan d'une université, Kahn en vient à la conclusion que ce ne peut être que la bibliothèque. L'université ne peut venir tout entière que du « désir irrépressible en chacun de nous d'un lieu pour apprendre »[20] ; si bien que « les bâtiments commencent comme une sorte de reconnaissance qu'il faut un lieu de concentration ou l'esprit puisse s'exercer »[21]

La Bibliothèque

La bibliothèque machine à silence, au point qu'y entrer est une expérience physique qui demande toujours un petit temps d'adaptation. C'est une machine assourdie, qui fait battre les tempes, et où la gravité semble autre, au point de faire chanceler. Où se fait physique cette impression d'une main lourde qui t'assieds et te plonge tête la première dans un bouquin. Le silence de la bibliothèque absorbe, étouffe toute pensée divergente.

Être dans une bibliothèque signifie accepter ce silence configuré pour faire taire les voix, qui pourtant donne place aux voix intérieures. Un des plus beaux exemples de silence habité, pourrait être la Bibliothèque d'État d'Hans Scharoun, à Berlin (1978), filmée par Wim Wenders, dans Les Ailes du désir en 1987. Plusieurs séquences mettent en scène l'écoute du bruissement des monologues intérieurs mais c'est dans cet espace dédié au silence que le réalisateur peut faire entendre ces voix sans cesse sinon brouillées par les autres sons de la ville.

De l'architecture en elle-même de cette bibliothèque, sobre et fonctionnelle (Scharoun était l'une des principales figures du mouvement moderne), on pourrait dire qu'elle s'est appliquée

à faire de ce lieu dédié au plein du silence, un lieu indiscutablement humain. On l'a appelée « architecture organique » : très peu d'angles droits – remarquable pour une architecture censée abriter outre le silence, le soin et la masse des archives !- mais au contraire, des formes trapézoïdales, de nombreux recoins, balcons et promenades, –dont les escaliers larges, toujours en surplomb sur les autres salles, promontoires traversant l'espace, sont des espaces à part entière et pas uniquement des dessertes –, tout ceci s'entrecroisant dans une grammaire jamais démonstrative. L'espace de la bibliothèque de Sharoun rend le plein du silence qui s'y déploie tout à fait palpable. Tout en l'accompagnant, en le ménageant avec subtilité pour qu'il ne soit jamais menaçant, sans que jamais l'espace lui-même n'impose le silence.

Extrait, Les Ailes du Désir,(Der Himmel über Berlin), Wim Wenders, 1987

Bien sûr la bibliothèque a changé, elle est aussi lieu d'exposition, voire lieu de détente pour les enfants, mais la salle de lecture demeure, comme ce lieu où le silence est imposé. Peut-être l'exigence est-elle d'autant plus nette qu'elle est manquée par l'architecture même, comme c'est le cas à la bibliothèque nationale de France : tout son est censé se perdre dans l'élévation sans mesure des plafonds. Et pourtant, l'ouverture entre le haut des murs et les plafonds, destinée à laisser passer la lumière, annule la séparation entre les salles de lecture et les couloirs, les endroits de restauration. La disposition d'ensemble provoque de curieux cheminements sonores ; les conversations du Café des Temps peuvent être suivies mots à mots dans les derniers rangs de la salle K.

Le musée

Ensuite vient, sans doute, la galerie de peinture, la pinacothèque, telle l'ancienne galerie du Louvre et sa voûte immense, inspirée des cathédrales. Mais qui regarde vraiment les peintures en silence ? Peut-être depuis la discussion des poètes romantiques dans la galerie de Dresde, tout un discours, expert et populaire, s'est construit autour de l'histoire et du sens des œuvres et doit être redit, devant elles, dans ce qui devient un immense brouhaha. Ce qui s'expérimente alors, c'est la distance maintenue entre le silence du tableau, qui ne fait que se montrer, arrête en même temps tous les mouvements et tous les bruits ("le vent avait cessé comme dans un tableau" dit Borgès) et la possibilité des mots.

Bergotte, dans La Recherche du temps perdu, passe devant des toiles qui selon lui ne valent pas « les courants d'air et de soleil d'un *palazzo* de Venise ou d'une simple maison au bord de la mer », avant de s'arrêter fasciné devant un tableau de Vermeer ; il se reproche alors de n'avoir jamais écrit comme Vermeer peint, il se répète en vain : "petit pan de mur jaune avec un auvent, petit pan de mur jaune". Et il en meurt. Or ce petit pan de mur peint en jaune dans la vue de Delft, c'est le lieu de rencontre entre le silence de la peinture et celui de

l'architecture, ce lieu où le silence soudain s'impose au-delà des courants d'air et de soleil, où les palais de Venise se condensent en un seul pan monochrome.

Le musée est aussi mémorial, et s'il se peuple de sculptures ou d'archives comme de tableaux, il peut aussi se vider, faire silence devant ce qui n'existe que dans la mémoire, et que la mémoire ne peut rendre. C'est ainsi que le musée juif de Berlin est conçu par Liebeskind autour de ses vides, de toutes ses vies absentes qui étaient celles des juifs de Berlin.

L'hôpital, la prison

Il faut aussi parler de certains lieux qui ne sont pas faits pour la contemplation, mais qui dans leur manière de se refermer sur leurs habitants, ont gardé quelque chose des cloîtres. L'hôpital demande le silence à ceux qui passent à proximité, sans être véritablement silencieux, car ses couloirs sont traversés par les urgences, les souffrances… La prison hérite d'une longue histoire qui la lie à celle de la méditation, c'est le lieu où l'on intériorise ses fautes, où l'on apprend à se connaître - mais en même temps tout cela n'est que discours sur la prison, car la réalité est autre : un bruit constant d'interpellations, de portes en fer, de verrous, mêlé aux sons des radios et des télévisions… on ne peut alors rien faire, ni lire, ni réfléchir. Le bruit des prisons s'ajoute à toutes les raisons qui font que les prisonniers ne sont jamais seulement privés de la liberté d'aller et de venir ; ils subissent toujours plus que leur peine légale.

Les lieux d'observation et d'expérimentation ; défense et laboratoires

Etrangement, c'est le vacarme terrifiant de la guerre qui est à l'origine des plus grands silences architecturaux. Au début des années 70 la France construit à 500 mètres sous le plateau d'Albion, dans le Vaucluse, le "poste de conduite de tir numéro 1" de la force de dissuasion nucléaire. Il s'agit alors du plus grand chantier d'Europe. En 1998, le processus de désarmement permet de convertir le site en laboratoire scientifique à infra-bruits. Pour la physique, le silence n'existe pas. Mais la capsule blindée que l'on atteint après 4 km de tunnel et où se tenaient en permanence deux officiers de tir, en attente d'un ordre du Président de la République, atteint un niveau de bruit électromagnétique équivalent à 100 fois moins que le bruit émis par un cerveau humain dans sa phase de sommeil profond. C'est ici que l'on peut le mieux étudier la moindre variation sonore à la fois interne et externe. On y mène donc des recherches en électro-encéphalographie, microélectronique, géologie, magnétométrie, ou sur la masse manquante de l'Univers. Le magnétomètre du laboratoire détecte des secousses sismiques dont l'épicentre se situe à 10 000 km. Cette forteresse souterraine est ainsi passée de sa fonction de frappe à une fonction d'écoute, qui lui permet encore d'étudier des essais nucléaires souterrains qui auraient lieu à l'autre bout de la planète.

Teufelsberg, la montagne du diable. À l'ouest de Berlin, plusieurs collines, faites des gravats sortis de la ville après la seconde guerre mondiale. Sur l'une d'elle, une station d'espionnage américano-britannique installée pendant la guerre froide. Lieu d'écoute, grandes géodes dessinées pour capter les échanges à l'Est. Aujourd'hui c'est un lieu abandonné, où l'on vient -ironie de l'histoire- apprécier la vue mais surtout le silence. Dans le dôme géodésique, au centre de l'écoute, le moindre son résonne, multiplié, amplifié il est presque impossible d'y faire un silence complet, les échos s'y perdent, s'entrecroisent, il est encore plus impossible d'y parler à haute-voix. La coupole n'est silencieuse que lorsqu'elle est vide de toute présence. Cet espace originellement conçu pour l'écoute silencieuse des voix lointaines, est devenu le lieu d'une expérience extrêmement physique du son. L'épaisseur de son silence remplit toute la forme déroutante de sa coupole. C'est un espace en creux, que rien n'oriente, et où le silence est si fin que l'écoute du silence ou de la musique devient vraiment une expérience physique de l'espace.

Il faudrait aussi parler du lavomatic, du train... : espaces utilitaires qui font que lorsqu'on s'y trouve délaissé de son usage, on plonge dans un entre-temps, entre-lieux, un intervalle, une sorte de silence…

5. Le silence, l'intime et le voisinage : maisons et immeubles dans la ville

Nous avons cherché le silence dans des lieux singuliers, des institutions religieuses ou profanes, voués ou non à la méditation. Nous l'avons trouvé mais toujours fragile, toujours accompagné d'un bruit de fond, ou toujours présent comme le double fond d'une voix articulée ou d'un bruit possible.

Mais la différence n'est jamais nette entre ces lieux spécifiques et ceux qui sont voués à la nécessité universelle, multiculturelle, d'habiter. L'architecture semble se disséminer et se perdre dans cette nécessité sans bornes, et avec elle, ce qu'elle cherche, le silence.

Dès qu'il y a paroi, mur, cloison interne, toit, le son est à la fois arrêté et transformé. Les sons extérieurs et intérieurs, les voix, les musiques, forment un bruit de fond dont le silence s'est toujours retiré, mais à peine retiré.

Le silence s'est ainsi retiré partout, chaque habitation est toujours retirée, et implique des pièces retirées ; l'architecture se retrouve dans ce retrait, elle y cherche le silence, qui est sa signature muette : à même les murs, les plafonds, les cloisons intérieures, le mobilier même.

La répartition des pièces et des appartements, l'invention de la chambre

Dans la maison japonaise chaque espace a sa fonction. Le devant (omoté) sert de pièce de réception, ouverte sur le jardin. Il est traditionnellement régi par le père de famille. Le fond (oku) est réservé à la vie de famille et au sommeil, aucun invité n'y entre. C'est le règne de la maîtresse de maison (okusan). L'arrière (ura) est voué aux services (cuisine, penderie). Le cloisonnement de la maison japonaise est cependant entièrement perméable au bruit : les murs laissent passer les sons venus de l'extérieur, les cloisons parfaitement opaques mais très minces impliquent des parties ajourées entre les linteaux et les plafonds pour laisser circuler l'air, mais qui ne font aucun obstacle aux voix, aux pas... Le crépitement de la pluie sur le toit résonne dans toute la maison. « Le problème du silence à l'intérieur de l'habitation n'a jamais été envisagé… le Japonais est habitué à évoluer au milieu des bruits les plus divers »[22]. La maison elle-même est un abri « fragile et temporaire, largement ouvert sur la nature, permettant à son occupant de vivre dans l'intimité de celle-ci et de ressentir l'impermanence de toutes choses »[23]. Elle donne une forme transitoire et fragile à ce fond retiré de tout ce qui s'écoule, passe ou disparaît : les gestes, les paroles, les vies... En prévoyant sa propre disparition, elle donne une forme évanescente au silence d'où viennent tous les bruits.

Il semble que la civilisation occidentale ait été longtemps attachée à ménager des lieux spécifiques pour le silence et la méditation sans trop se soucier non plus du silence des habitations. Habiter, c'est, jusqu'au début de l'âge moderne vivre dans le cercle des familiers, donc dans un cadre privé qui n'est pas pour autant intime. Le voisin doit pouvoir traverser certaines pièces pour se rendre chez lui. L'habitation tourne autour d'une grande salle multifonctionnelle, qui est la mieux chauffée, si bien que l'on y reçoit, mais que l'on y dort aussi en hiver. Les entresols et les retranchements ne servent qu'à entreposer des livres ou des harnais pour les chevaux... La chambre aussi est habituellement lieu de réception, une dame de la société peut y recevoir jusqu'à 20 personnes, allongée sur son lit. Les domestiques sont sans arrêt présents....

Mais au XVIIe s. l'exigence de retraite qui trouvait à s'accomplir dans les édifices religieux commence aussi à gagner les habitations. Descartes s'enferme dans son poêle (la pièce la mieux chauffée) pour penser seul, et refonder toute la science sur l'affirmation de cette pensée solitaire. Pascal médite sur la misère humaine, qui fait que personne ne sait se tenir en repos dans une chambre. L'un et l'autre doutent de la distinction entre le rêve et la pensée, rêvent les

yeux ouverts et les yeux fermés, mais dans ce sommeil agité rêvent d'un lieu de retrait chez eux où il serait possible de vraiment veiller ou vraiment dormir.

Ainsi se distinguent très progressivement les lieux que l'on traverse et les pièces que l'on habite, lesquelles sont tout aussi progressivement « sanctuarisées » (Robin Evans). On évite les enfilades pour protéger l'espace intime des traversées. Le salon se distingue de la chambre, qui se divise elle-même en lieu où l'on reçoit (l'antichambre) et un lieu intime (qui garde le nom de chambre). Le vocabulaire architectural s'enrichit pour intégrer ces différents degrés de sociabilité et d'intimité.

Au XVIIIe s., la population se densifie en ville ; Arlette Farge décrit des rues populaires de plus en plus bruyantes et qui se continuent dans les maisons, sans réelle distinction entre un dedans et un dehors. Ce sont les mêmes sons d'activités productives, les mêmes querelles de voisinages ou de familles… La salle commune accueille tout, comme la rue (On le voit dans le tableau de Jean-Baptiste Mallet, La famille du fermier). En revanche dans les milieux nobles et bourgeois les lieux intimes s'affirment. Dans la chambre le lit d'abord situé au centre se déplace dans un coin ou se réfugie dans une alcôve. Attenant à la chambre féminine se trouve le boudoir, lieu fermé et sombre, lieu de « volupté » au sens où on ne distingue pas les méditations et les plaisirs des femmes. Lieu où la femme était au sens plein « maître chez elle », puisque personne -mari compris- ne pouvait y pénétrer en son absence ni sans son autorisation.

Attenant à la chambre du mari, se trouve le cabinet de travail, qui assure la lente transition entre la cellule du moine et le bureau collectif, voire l'open space. Les « déformes », ces différents lieux de refuge créés dans toute la maison, s'opposent aux formes régulières des salons. L 'art de la distribution des pièces concurrence l'art de la construction, quitte à nuire à la solidité des bâtiments. Puis la Révolution française légalise l'intimité : elle proclame le domicile inviolable et interdit les perquisitions nocturnes.

Au cours du XIXe s., la démarcation se fait encore plus nette entre espaces de réception et espaces privés. On ne reçoit plus dans sa chambre, qui tend à devenir chambre conjugale, préservée du regard et de l'écoute. Les domestiques et les enfants, qui habitaient toutes les pièces, sont progressivement exclus de ce lieu.

Mais c'est aussi dans ce siècle que la maison particulière comprenant parfois deux ou trois familles est remplacée par l'immeuble, que les locataires deviennent en ville majoritaires sur les propriétaires. L'espace se réduit, les pièces sont moins nombreuses, les boudoirs, les cabinets, les déformes disparaissent, l'ensemble devient plus fonctionnel. On ne torture plus les plans pour assurer beauté de la façade. L'Architecture se rationalise en suivant le mouvement positiviste, elle privilégie la symétrie et le cube ; elle ne reste art que dans la mesure où elle rend certaines parties « aimables et artistiques », en particulier les chambres. Celles-ci reculent vers la cour intérieure, loin de la cuisine et des lieux de réception qui se trouvent en façade. Il ne reste de l'antichambre qu'un léger sas servant de garde-robe, et assurant par sa double porte l'isolation acoustique.

L’habitation ouvrière est la plus bruyante. Elle peut même rester fidèle à la collectivisation des espaces tout en donnant autant que possible l’illusion d’un “chez soi”. Ce sont ces deux aspects que tentent d’équilibrer les constructions utopiques, tel le familistère de Guise : chaque famille dispose d’un appartement exigu ; la chambre n’est séparée du salon que par un simple rideau, l’accent étant mis sur la séparation entre l’intimité conjugale et la chambre des enfants. Tous les appartements sont tournés vers une cour intérieure, qui fait du voisin d’en face le censeur moral de la vie de famille, et qui sert à la fois de forum social et d’espace de jeux pour les enfants. Cette cour est particulièrement bruyante : le bruit monte vers tous les appartements et il est fortement réverbéré par un plafond de verre[24].

Cohabitations

Depuis le modèle urbain occidental s'est à la fois densifié et mondialisé, quitte à rendre de plus en plus sensible la contradiction entre le désir d'intimité et la nécessité de la vie sociale, elle-même indissociable d'un désir de vie sociale : l'homme est toujours aux prises avec son insociable sociabilité qui lui fait tendre vers les autres tout en les refusant. C'est ainsi qu'il faut comprendre la généralisation du bêton : on a réellement pensé qu'il offrait le meilleur compromis entre la concentration urbaine et la possibilité de vivre en famille, et qu'il allait donc rendre possible de nouvelles formes de voisinages et de communauté. Par sa masse, le bêton est un bon isolant acoustique. Sa dureté et sa compacité en font en revanche un mauvais isolant phonique pour tous les bruits d'impacts ; mais il peut se combiner intérieurement ou extérieurement avec quantité de matériaux absorbants.

Il reste que le bruit a pris le dessus sur tout ce que l'on attendait de l'immeuble. La concentration verticale des appartements est en effet en elle-même un facteur majeur de sa propagation. En 2001, malgré le progrès des matériaux, seulement 50 % des habitants sont satisfaits de l'insonorisation de leur logement. Le bruit, ce fait qu’il y a du monde, sans visage et sans voix articulé, vient alors condenser toutes les craintes que suscitent l'altérité, y compris sociale[25]. Même le refus du bruit a du mal à s'articuler : il le fait plus facilement par un mot dans la boîte aux lettres ou un coup de téléphone à la police que dans une parole entre voisins.

Un appartement est une « société de pièces », « la cuisine veut être le salon », « la chambre à coucher veut être en soi une petite maison »[26]. Mais ces volontés ne cessent de s’interroger, et à chaque fois en elles c’est nous qui nous demandons quelle société nous voulons, quelle altérité et quel silence.

Organiser autrement les pièces. Trouver un nouveau compromis entre concentration horizontale et concentration verticale. Introduire des terrasses qui rendent les voisins plus visibles et enrichit le seul bruit de leur présence ; les tentatives sont multiples pour aller à nouveau vers le silence, toujours impossible à atteindre. Mais on peut dire que celui-ci s'est restreint. Tel était le destin de la chambre conjugale. En mettant fin aux chambres séparés, elle

a renforcé l'intimité du couple et fait un pas vers l'indistinction des fonctions entre l'homme et de la femme, mais en leur retirant aussi à chacun un espace d'intimité. On peut se demander ce qu'est devenue la possibilité d'être vraiment une femme, qui impliquait selon Virginia Woolf « une chambre à soi » permettant de penser, rêver, lire, écrire, ou « tout est demi-jour et ombres profondes comme dans ces cavernes sinueuses où l'on descend la bougie à la main ». De plus la chambre conjugale, liant l'affect à la nécessité de ménager de l'espace, est elle-même devenue de plus en plus restreinte, de plus en plus fonctionnelle : actuellement 5,3 % des interrogés dans un sondage sur l'habitat social la considèrent comme leur pièce préférée, 22% estiment qu'elle sert « juste pour dormir ». Les architectes pensent donc suivre les désirs de la famille moderne en réduisant cette chambre à un espace de 9m2 environ et en la rapprochant de l'entrée pour préserver la superficie du salon et des chambres d'enfants ; ou ils élaborent des « plans neutres », laissant chaque famille choisir de la fonction de pièces parfaitement équivalentes en forme et superficie.

Peut-être n'a-t-il jamais été aussi clair, et jusque dans les concentrations horizontales des zones pavillonnaires, jusque dans les campagnes habitées par le bruit des machines agricoles et des transports, qu'il n'existe pas de lieux parfaitement retirés ; que la vie est voisinage, que le voisinage est bruit et exigence de silence. Mais en même temps, comment ne pas voir que l'intimité suppose toujours l'intrusion, que l'un ne va pas sans l'autre, et le silence sans le bruit d'autrui ? Qu'il n'y aurait tout simplement pas de monde ni de recherche de silence sans bruit ?

Une architecture trop isolée, isolante, coupée du monde où aucun son ne perce serait inquiétante, mais comment décider de quels sont les bruits, les sons qui doivent passer ?

> Je suis assis dans ma chambre, dans le quartier général du bruit de tout l'appartement. J'entends toutes les portes claquer, leur bruit ne m'épargne que les pas de ceux qui marchent de l'une à l'autre ; j'entends même le choc des portes du fourneau qu'on ferme dans la cuisine. Le père enfonce les portes de ma chambre et la traverse dans sa robe de chambre traînant sur le sol ; dans le poêle de la chambre à côté on racle les cendres ; Valli demande en criant chaque mot à travers l'antichambre si le chapeau du père a bien été brossé, un sifflement qui se veut mon ami élève encore le cri d'une voix qui répond. La porte d'entrée fait en s'ouvrant le bruit d'une gorge enrhumée, puis le son d'une femme qui chante puis se ferme enfin d'une frappe sourde et masculine qui semble le plus vide de considération. Le père est parti ; commence alors le bruit plus léger, plus diffus, plus dénué d'espoir que font les voix des deux canaris. Déjà j'y ai pensé, l'idée me revient avec le chant des canaris : et si je devais ouvrir un peu la porte, ramper comme un serpent dans la chambre d'à côté et prier depuis le sol mes sœurs et leur bonne d'être silencieuses ?[27]

La nuit

Où sommes-nous la nuit ? Quels sont ces lieux, ces chambres, ces recoins où nous pouvons être faibles, où le contrôle de la vue peut être interrompu ?

Cette possibilité de s'abandonner totalement au sommeil, c'est ce qui fait la maison, le sentiment d'habiter. Selon nos codes spatiaux occidentaux, plus les seuils sont nombreux, les murs épais, plus l'intime se rencogne, plus le dehors est mis à distance, plus la veille dépend de la communauté, plus l'autre est attendu comme ami ou ennemi faisant déjà partie de l'intime et non du dehors. Qu'est-ce alors que la demeure sinon la désignation d'un lieu où il est possible d'être trouvé pour un temps donné ? (pour disparaître, rien de mieux que le mouvement incessant). Qu'est-ce que la demeure sinon l'apprivoisement d'un silence humain ?

« Le silence est fait d'une multitude de craquements légers, qui le rendent plus silencieux, comme les étoiles rendre la nuit plus profonde et plus noire » dit Jankélévitch[28].

Pour ressentir le silence de la demeure, il suffit de passer une nuit dehors, environné de bruits ou du « grand murmure des étoiles », alors que tout autour disparaissent les contours de l'ordre, des mots, des objets et des distances.

C'est pourquoi l'insomnie ou la veille, ont cette solitude insurrectionnelle, ce sont des silences presque obscènes car ils s'opposent à l'ordre -au rythme- qui dit : tu devrais t'oublier dans le sommeil. Dans le sommeil il n'y a plus de séparation entre conscience et choses. Le regard s'annule, mais des images continuent de danser d'un rythme aléatoire, la conscience devient absence de soi, car comment concevoir une conscience permanente ? Dans la nuit, la mort est proche, mais il y a aussi la jouissance, la toute-puissance de pouvoir éclipser de soi-même sa propre présence. Les dieux eux-mêmes ne dorment pas et ils ne connaissent pas la beauté de la nuit et la langueur de l'abandon, disait Jean-Lèvèque dans Les Ratures de l'origine[29] à propos de l'abandon des dieux grecs, qui se retirent, lassés d'être les bergers des hommes. Et ce silence difficile est devenu l'une de nos plus belles richesses.

« Nous ne connaissons de chambres que la nôtre et celles de nos proches. Vous ne savez pas ce que je fais dans ma chambre (ou mes chambres) à moins que je ne vous le dise. L'architecture est ainsi une machine à ombre, comme elle peut être aussi une machine à lumière – et dans la mesure même, sans doute, où elle peut être aussi une machine à lumière, elle qui est réputée pour savoir édifier monstres et merveilles de visibilité. Elle est aussi machine de silence, de cette matière précieuse que le silence est aujourd'hui devenu. »[30]

Le silence sans règne

Et le jour ? Le jour et la veille sont-ils simplement le règne du bruit ? Jamais, jamais simplement. La densification des villes implique des lieux plus vastes que les temples, des gares, des aéroports... Où les voix se perdent tout en se réverbérant, en même temps que tous

les autres sons, si bien que tout se fond dans un bruit léger, constant et inintelligible. Dans d'autres lieux publics, même dans les écoles, on sait que c'est en produisant un tel fond sonore que l'on couvre le mieux les bruits ambiants, qui sont surtout gênant à partir du moment où on les identifie, où on les comprend.

Nous vivons dans le bruit, nous vivons... Mais toujours l'architecture se retire du bruit pour nous le rendre, pour faire silence, ou plutôt faire du silence une voix.

---

[1]Louis I. Kahn, « La pièce, la rue et le contrat humain », *in Silence et lumière, choix de conférences et d'entretiens 1955- 1974*, Editions du Linteau, Douai 2009, p. 233.
[2] Peter Zumthor, *Atmosphères*, Birkhäuser, Bâle, 2008
[3] Livio Vachhini, à propos de la maison Costa et du gymnase de Losone, cité dans Cosa Mentale, carnets d'architecture et de résistance, numéro 00, cycle I., novembre 2009
[4]Hegel, Encylopédie des sciences philosophiques, II, Philosophie de la nature, trad. B. Bourgeois, Vrin, Paris, 2004, § 365 add, p. 677
[5]Pline, *Histoire naturelle*, I, VII.
[6]Vitruve, *De L'architecture*, l II.
[7]Livio Vachhini, cité dans Cosa Mentale 2009-2014 ,revue d'architecture, http://cosamentale.com/revue-cosa-mentale/
[8]Collectif mit, extrait du texte « Les hackers de Babel », remis pour le concours Archi<20, 2012
[9]Ibid.
[10]Peter Zumthor, *op.cit.*, p.12
[11] Vladimir Jankélévitch, entretien avec Béatrice Berlowitz, *Quelque part dans l'inachevé,* Gallimard, 1978, p.183, 188
[12]Peter Zumthor, *op.cit.*, p.86
[13]Hegel, *Cours d*'Esthétique, trad. J-P. Lefebvre et V. von Schenck, vol I, Aubier, Paris, 1995, p. 475 ; citation suivante p. 476.
[14]Vitruve, *op. cit.*, V, 2
[15]*Ibid.*, V,5
[16]Hegel, *Cours d*'Esthétique, vol II, 1996, p. 315
[17]Nietzsche, *Le gai Savoir*, § 280, trad. A. Vialatte, Paris, Gallimard, 1985, p. 220.
[18]Kahn, *op. cit.*, p. 160.
[19]Cf. E. Pélegrin-Grenel, Comment (se) sauver (de) l'open-space ?
[20]Kahn, « Silence et lumière », *op. cit.*, p. 168.
[21]*Ibid.*, p 175.
[22]J. Peseu-Masabuau, La maison japonaise, P.O.P., Paris, 1981, p. 194.
[23]*Ibid.* P. 463.
[24]Cf. Monique Eleb- Vidal et . Debarre-Blanchard, Architectures de la vie privée – maisons et mentalités
[25]Cf. Eleb et JL Violau, Entre voisins - dispositif architectural et mixité sociale ; Monique Elb Frédéric Simon, Entre confort, désir et normes, le logement contemporain, Mardaga, 2013.
[26]Kahn, *op. cit.*, p. 23.
[27]Kafka, *Grand bruit* (1911) - *Grosser Larm, Die Erzahlungen*, Fischen Taschenbuch Verlag, Frankfurt amMain, 1996, p. 42.
[28] Vladimir Jankélévitch, entretien avec Béatrice Berlowitz, *Quelque part dans l'inachevé,* Gallimard, 1978, p.189
[29] Jean-Lèvèque, « Les ratures de l'origine l'écriture des intervalles », conférence au CIPH, 9 décembre 2011
[30] Benoît Goetz, La chambre, ou « Le scandale s'abrite dans la nuit », in, MEI « Espace, corps, communication », n° 21, 2004, p.154.