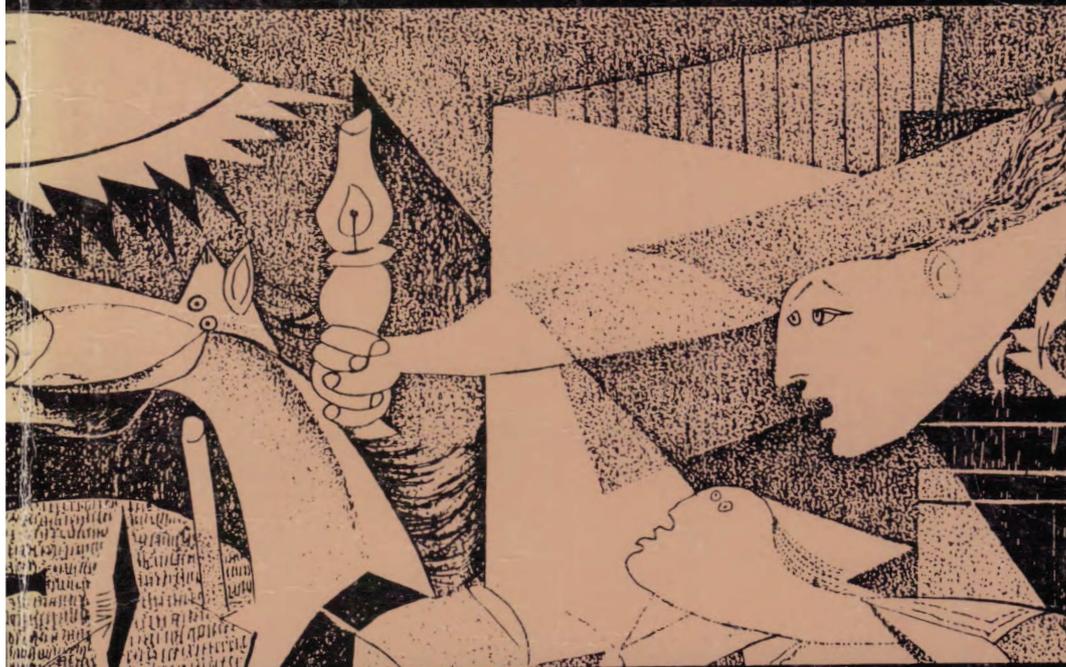
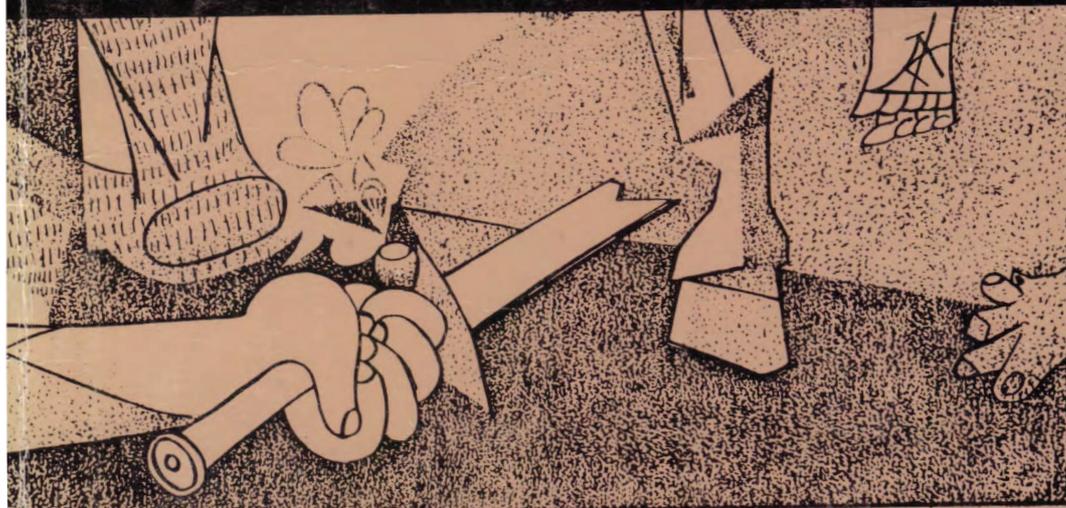


CENTRE D'ÉTUDES ET DE RECHERCHES HISPANIQUES
DU XX^e SIÈCLE

**LES MYTHOLOGIES HISPANIQUES
DANS LA SECONDE MOITIÉ DU XX^e SIÈCLE**



HISPANISTICA XX



UNIVERSITÉ DE DIJON

RICARDO BOFILL : L'IMAGINAIRE DU PROJET OU LE COMPLEXE DE CHRONOS.

Jean-Pierre NOUHAUD
ENBA Lyon (France)

1- LE COMPLEXE DE CHRONOS

Le temps boucle implicitement les formes et les discours historiques, de l'Antique sur la Modernité : stylobate, chapiteau, colonne, triglyphe et cannelure, métope et figure, sont à la fois le mythe, la narrativité architecturale, l'économie de la réinterprétation, l'architecture pure, l'espace primitif du point de vue duquel la modernité a tenté de se dissimuler, de masquer ses origines.

Pour Gaudi, l'utilisation de presque toutes les formes historiques de l'architecture permet, de façon inattendue, d'exprimer, à travers le projet, toute la violence de leur éclatement, de leurs contradictions linguistiques, de leurs désarticulations sémiologiques. Toutes les formes sont expérimentées jusqu'aux limites de leurs disparitions. La tension provoquée sur les colonnes obliques, avec références obligées au dorique, montre bien cette volonté de l'architecte catalan de pervertir, par les propriétés mêmes de la structure, de l'originalité constructive, les fonctionnements ordonnés de l'antique et de la gravité, dans le temple. Gaudi et Montaner, avec des propos différents, pratiquent l'usure de tous les éclectismes, de tous les historicismes par la recherche de leurs limites signifiantes dans la construction. Manfredo Tafuri qualifie cette pratique "d'empêchement définitif de tout désir de retour aux origines".

A voir. Une autre analyse des origines permet de situer différemment la question de l'Antique et de son pouvoir évocateur dans la crise de la représentation, au début du XX^{ème} siècle, et celle, de son retour Post-moderne.

Pour Bofill, la référence à l'Antique et à ses réinterprétations classiques permet, à l'inverse de Gaudi, de représenter dans le projet les nouvelles figures morphologiques, la réification des codes, les articulations différentes, mais ordonnées, du récit architectural. Ce ne sont plus les apparences des ordres qui sont à l'oeuvre mais bien leur figuration.

Les propositions du *Taller* pour la création de prototypes de maisons individuelles, *les maisons temples*, montrent le rôle générateur des codes architecturaux de l'antique dans le traitement des façades, l'interprétation volumétrique de la parcelle et leurs combinaisons morpho-syntaxiques.

Dans un collectif urbain, le nombre d'étages, traduit en espace, devient la règle de superposition des ordres de la façade. L'élévation figure un espace profond qui est la parcelle et non le volume géométrique régulier que nous déclinons derrière le classicisme du récit de la façade. Celle-ci n'est plus un masque décoratif, comme dans les îlots du XIX^{ème} siècle, au milieu desquels Ricardo Bofill construit. Les techniques de préfabrifications d'éléments en béton deviennent un langage sous-jacent à celui de l'architecture : les tracés proportionnés, selon lesquels se formalisent les façades, sont aussi ceux des logements qu'elles annoncent. Les codes plastiques du classicisme ne sont associés à aucune scénographie : la façade n'est pas la dissimulation, le découpage harmonieux qui masque les irrégularités de l'espace parcellaire. "Le prototype conçu dans une même enveloppe (deux ou trois étages) pour différents programmes de logement est dessiné comme un élément partie d'un tout urbain". *Maison temple* sur rue, sur jardin, sur pignon, sur pignon avec escalier, le même langage est pratiqué dans des circonstances urbaines différentes. Les répétitions combinées forment les îlots, places, jardins, cours intérieures, un quartier. Pourquoi le retour de la figure en architecture aujourd'hui ?

Malgré les "conflits" entretenus par les avants-gardes, la figuration et l'abstraction restent deux codes, interfacés, articulant la peinture comme représentation, sans qu'il soit acquis que l'abstrait, irréversible, exclue désormais la figure pour cause de passéisme. Avec l'architecture, la question de l'antique a été anathématisée par le mouvement moderne, et le mérite de l'imaginaire post-moderne est d'avoir réaffirmé que le rapport à l'histoire ne peut être seulement discursif, mais aussi lisible, dans l'architecture. Le fil du projet, par sa narrativité, est un déplacement mesuré des codes qui interrogent la diversité de leurs origines. La réflexion sur la continuité historique de la ville suppose la diversité des pratiques et le retour du dessin comme espace historique de la représentation.

Les ordres, les formes urbaines gréco-romaines sont à l'oeuvre dans l'imaginaire, le réel et le symbolique architectural. Les concepts mis en jeu par l'espace antique dépassent bien largement les apparences formelles de leurs citations. Ils sont autant de récits fondateurs de *scènes premières*, mythologie(s) qui assignent à l'espace le rôle de déjouer ses propres sens. J'écrivais ailleurs : "Le labyrinthe de Dédale a pour cela la perfection d'un espace qui, dans l'acmé de son achèvement, montre la clôture de son sens premier, juste avant de devenir un chemin illisible, un espace à code perdu, prêt à succomber à toutes les symboliques". C'est bien là le sens de l'émergence de la figure et de ses origines, dans l'oeuvre dessinée et construite de Ricardo Bofill : réouvrir les procédures de production du projet, closes, dissimulées par le signe construit, pour les réinscrire dans la modernité et cerner de nouvelles poétiques.

2- ACHEVEMENT, INAUGURATION

L'inauguration du procès pictural est d'ordre strictement esthétique, syntaxique, uniquement liée à la picturalité, à l'autonomie de l'espace de la représentation, à l'absence de valeur d'usage. Le travail sur le fond, le rapport au cadre, le traité du centre, l'inversion des valeurs, l'inachevé, la résorption de la figure sous le travail de peinture, constituent très largement le sujet, analytique, du discours sur la peinture, et l'objet génératif de sa production. Discours sur le signe et production du signe tentent ainsi de se donner les mêmes concepts.

Pour l'architecture, l'inauguration du projet est dominée par l'évaluation du programme, les nécessités, les contraintes, les définitions opérationnelles de la valeur d'usage, la justification sociale de la commande architecturale. Jamais le signe architectural n'existe pour des raisons qui tiennent au statut plastique de son langage, à sa seule architecturalité. La dispersion de ces statuts est évidente : programmé, évalué, chiffré, décidé dans un champ social organisé par l'usage, il est historicisé, classé, pensé, dans un autre champ, symbolique, celui de l'histoire. L'architecturalité est constamment mise en cause par toutes ces procédures qui justifient la forme comme le résultat naturel de l'interprétation des contraintes. L'oedipe architectural est là, malgré les accompagnements théoriques de toute nature, qui tentent de le masquer. Exclu, le moment esthétique sur l'inachèvement de la figure dessinée, juste nécessaire à la représentation architecturale.

Dans les projets de Ricardo Bofill le procès architectural est inauguré par la lecture plastique du programme, énonçant la nature de ses articulations linguistiques, la complexité de son lexique etc... A l'origine est toujours le dessin, dans l'interprétation du programme et l'esquisse des syntaxes générales. Son architecture exprime la conscience et les enjeux d'une archéologie de l'imaginaire formel, nécessaire au projet.

Les espaces d'*Abraxas -le Palacio, le Théâtre, l'Arc-* (1978) à Marne la Vallée, se situent dans une zone urbaine désorganisée par des programmations successives et parfois contradictoires. Ricardo Bofill, en structurant l'ensemble du programme par trois concepts urbains antiques -palais, théâtre, arc- rend au projet sa dimension naturellement fictionnelle en redistribuant à travers un espace unitaire -mythe spatial- répertoire classique français selon les règles qui théâtralistent les interruptions, les inversions, les oppositions, ruptures proportionnées des tracés, anaphorisme des figures d'espace réglant la rhétorique des façades, sculpturalité naturelle de celles-ci. La corniche, comme la colonne ou le chapiteau, n'est pas l'amplification, par l'échelle, d'un détail architectonique, mais bien le générateur du récit architectural agissant sur la conformation de l'ensemble du signe architectural. C'est d'elle que se regarde le signe bâti et le projet, mais c'est aussi l'endroit précis de l'urbain où il est regardé. L'histoire convoquée, les termes en sont inversés.

Généralement, l'histoire n'est, dans le projet, qu'un alibi culturel, jamais un concept opératoire du langage. Une raison : le signe construit, dominé par sa propre transhistoricité, traîne une chaîne de discours théoriques, esthétiques, qui ne

cessent de tenter sa classification, oblitérant son langage plastique. Le concept de passé opère dans notre culture une altération que je nomme *le complexe de Chronos*. L'antique participe de notre modernité par sa présence archéologique, urbaine, syntaxique. Tout se passe comme si le témoignage archéologique n'était qu'illustration culturelle, un point nécrosé du tissu urbain sans puissance opératoire, comme éloigné, séparé de la production plastique contemporaine. Avec le temps, l'Antique est devenu un "exotisme" et la question est désormais posée : une forme de l'histoire, venue d'ailleurs, peut-elle faire l'objet d'une appropriation, d'une citation, d'une réinterprétation, d'une référence dans un projet contemporain ? Pour le mouvement moderne la réponse était non ; de toutes les raisons, une majeure : l'inquiétude de la régression formelle, l'obsession du déjà fait, démontrant ainsi que l'histoire des formes n'est encore, trop souvent, qu'une histoire des apparences.

3- LE MONUMENT EST UNE ANECDOTE

Il y a un excès de totémisation du signe construit. L'imaginaire architecte est nécessairement marqué par l'apparente contradiction qu'il y a entre l'achèvement du programme, interruption narrative, et l'ouverture, ampliation poétique des codes de ce récit, hors tout programme particulier, comme si le langage architectural, ne pouvant exister en dehors de celui-ci, s'en trouvait spécifié, particularisé. Il nous apparaît, aujourd'hui, qu'il n'y a pas de langages particuliers aux programmes : nous devons pouvoir lire, dans une architecture, l'écart entre les formes particulières et le langage architectural auquel elles appartiennent.

C'est là la réussite, même si elle apparaît souvent excessive, de Ricardo Bofill : *La Cité-jardin, le Lac, le Viaduc de Saint Quentin* en Yvelines (1981) par l'échelle et le programme du projet constituent un générateur urbain, un espace sémantisé, selon lequel la ville peut définir des règles de développement. Construit après, il devient *l'origine* : inversion, mémoire, de la croissance historique de la ville nouvelle.

L'architecture se représente et représente autre chose, un référent d'une autre nature, avec lequel elle se confond parfois. Le trouble poétique qu'elle provoque est, comme pour la sculpture, lié à son inscription dans un espace qu'elle ordonne mais modifie, à ce qu'elle achève et inaugure d'architecturalité dans celui-ci. A tout moment un nouvel ordre linguistique peut surgir à travers l'acte constructif.

Le temple Antique est un lieu d'architecture pure. Les dessins des *Maisons Temples* révèlent cette reconnaissance par Ricardo Bofill. Comme espace produit, il est par excellence le référent d'une nouvelle représentation, ordonné, fondateur de codes immédiatement troublés par de nouveaux signes, de nouvelles constructions. De ces progrès successifs et de leurs rapports naît le principe de la figuration architecturale. Il faut y ajouter la vérité constructive : le béton est

produit et producteur de préfabrications. La question, sémiotique, de la traversée de l'Ordre, passe obligatoirement par ce plan-là.

L'analyse académique des origines constructives des ordres grecs ne me paraît pas satisfaisante : il est généralement admis que le partage de l'entablement, en architrave et frise, est le résultat de solutions techniques ; la métope et le tryglyphe seraient les masques décoratifs d'un vide entretoise et d'une extrémité de poutre. Cette hypothèse, confrontée à la vérité constructive, montre que l'abandon de ces deux registres décoratifs aurait dû se faire avec la modification des techniques et la "pétrification" -le passage à la pierre- à partir du VII^{ème} siècle. S'il n'en est rien, c'est parce que depuis les origines, par devers les matériaux employés, c'est un projet de figuration architecturale qui est à l'oeuvre dans l'imaginaire plasticien. Les techniques de construction participent de la puissance figurative de l'architecture.

Ricardo Bofill déplace les codes architecturaux par leur interprétation technique, leur expression préfabriquée : "après avoir dessiné la façade, on la divise en vue de la préfabrication... vient ensuite la phase du dessin industriel qui étudie un moule mécanique... des variantes (du moule) sont possibles pour produire une légère modification de l'aspect de la façade...".

4- LE DEBUT DE L'HISTOIRE

Jamais la question de la proportion n'est posée à propos de l'entablement. C'est ce qui nous autorise à penser que l'entablement, parce qu'il est librement interprété, est la représentation architecturale du temple : stylobate, colonne, chapiteau sont figurés par l'architrave et la frise. Le tryglyphe est, par la cannelure, une figuration de la colonne, et la métope celle de l'entrecolonnement, le passage de la divinité, la circulation des personnages mythologiques. Il s'agit de représenter à la partie supérieure, élyséenne, ce qui se passe à la partie inférieure de façon ethno-mythique, quotidienne, humaine. Le fronton articule les deux plans de signification, il leur est commun. L'entablement participe de l'ordre, et l'on comprend mieux pourquoi, étant à la fois l'espace d'une représentation et le figuré architectural, il fait l'objet, à la Renaissance, d'une réinterprétation iconographique, devenant la figure par laquelle s'organise la superposition des ordres dans le traitement des façades.

Passage de la figure, figure du passage. Les rapports figuratifs de l'architecture et de la sculpture se trouvent dénommés par le tryglyphe et la métope. Architecture figurative et sculpture figurative dressent la liste des constituants de leur syntaxe d'espace : frontalité, symétrie, double figuration, localisations iconographiques, paradigmes élémentaires cernés par la colonne, le mur, les marches, le retour d'angle des antes, le socle. A l'origine, un traité absent de la figuration architecturale : sans le secours de l'écriture, l'architecture se représente, figure son propre ordonnancement, agissant comme une langue, produisant fiction,

mythe, récit premier à partir duquel s'organise l'intertextualité de l'histoire et du projet.

5- LE TRAITE ABSENT

Le travail théorique contemporain analyse, identifie, décrit l'espace par des concepts qui lui sont propres. Le phénomène est récent. Pour les civilisations anciennes, l'espace est parlé, écrit, avec des concepts qui lui sont étrangers. La poétique du verbal sert à décrire la poétique de l'espace. La forme, son espace pensé, architectural, suscite ainsi des discours obligatoirement travaillés par des nécessités religieuses, des échanges inattendus entre la mémoire et l'oubli des signes.

Marcel Detienne dans *l'invention de la mythologie*, définit l'un des traits de l'oralité de sa mémoire par la répétition, parce que c'est dans cette répétition "qu'elle se fabrique, prenant forme à travers ce que nous appelons les variantes d'un récit ou les différentes versions d'une même histoire. Le monde de la répétition est aussi celui de la variation".

Ce concept de répétition peut être transféré du texte à celui, dépendant, de la forme. L'architecture apparaît comme une nécessité qui, derrière les justifications sociales de sa commande, est le résultat d'une obligation d'ordre "linguistique" : avec chaque acte constructif, la répétition multiplie le sens par la contiguïté des écarts, la combinaison différente des règles, théâtralisant chaque objet comme travail de la mémoire et de l'oubli du précédent.

Ceci suppose que le langage architectural Antique s'organise autour de caractéristiques figuratives qui en permettent la répétition sans nécessité d'user de traits extérieurs. Le discours oral de la construction devient fiction permanente sur l'ordre. Si l'on admet que "la mémoire parlée est par nature répétition, transformation", c'est qu'elle exclut de son fonctionnement toute économie mnémotique visant à la reproduction fidèle des énoncés. Il resterait, pour étudier la circulation des types et de leurs codes architecturaux, à interroger les rapports entre scopisme et oralité, pour tenter de cerner quel syntagme du discours la forme remplace, métaphorise, organise.

A ce propos, Marcel Detienne ajoute : "Dans le silence et l'absence de tout système de notation écrit, la mémoire active de l'oralité combine l'apprentissage des savoirs avec des informations visuelles, des pratiques gestuelles, des situations globales, qui rendent inopérant le modèle d'une mémoire mécanique, vouée à l'exacte répétition". La forme et ses systèmes iconographiques apparaît, à cause de sa permanence, comme le repère par rapport, ou autour duquel, le récit oral se réorganise, puisqu'il est, dans cette relation, le plus plastique. "Génération, la remémoration ne se fait ni à l'aide de repères empruntés à la surface du texte, ni par la médiation de structures profondes, mais en prenant pour fil conducteur une intrigue, une histoire et sa logique. C'est cette "intrigue" qu'Aristote sera le premier à appeler mûthos". Le travail de transformation de la colonnade exprime

la répétition et ses nécessités rhétoriques : simple dans les premiers temples, à la période classique elle se multiplie en se confrontant à sa propre répétition. La figuration architecturale s'en trouve d'autant enrichie que c'est à l'intérieur d'un même récit, le temple, qu'elle se confronte à elle-même. La figuration expérimente les récits possibles de ses futurs programmes.

Troisième trait : "dans une tradition de l'oralité il ne peut y avoir que des versions". La création et la survivance naissent de la nécessité de la répétition. La question, reportée à l'architecture, bouleverse l'idée que nous pouvons nous faire du modèle et du type, de leurs rôles dans la conception architecturale, des analyses que nous développons, en les évaluant, les reclassant, les redéfinissant pour faire de l'histoire. Il y a, incluse dans la culture architecturale européenne, l'idée qu'il existe une perfection possible de l'oeuvre qu'il s'agirait d'approcher à chaque nouveau monument : les minutes de l'académie royale d'architecture démontrent, à travers les débats, comment la constante définition des règles de la proportion, les particularités des tracés, les qualités des matériaux, induisent l'idée que Perfection est architecturable. Vision statique d'une société ou l'écrit et ses règles dominent tous les imaginaires pour les contraindre à reproduire des conformités plastiques.

6- ELLIPSES EN PERSPECTIVE

Dans les dessins de *l'Ellipse de cristal* (1979) pour le projet du XIVème ar., à Paris, celle-ci est à la fois un tracé et une figure de rhétorique urbaine, une généralisation de la géométrie dans le dessin d'architecture et la lecture du signe construit. Elle ouvre, de l'Antique, le cercle et sa représentation architecturale -le théâtre et le temple- parce que le cercle et le carré sont les tracés différents des mêmes concepts et propriétés d'espace.

L'église, le temple, le théâtre, restent, malgré la pression liturgique, des lieux d'architecture pure, sur les modèles desquels se théâtralissent plus aisément les ruptures, les identités ou les oppositions de codes. Ce sont les lieux mêmes de l'architecturalité. Seule une figure trouble cet ordre : l'ellipse. Comment ?

Avant d'être une figure constituée, avec règles de tracé et propriétés géométriques, l'ellipse est le signe premier de la folie, de la clôture euclidienne de l'espace, perspective dans un plan qui ignore la profondeur et ses conventions : elle est l'impossibilité de voir la régularité du cercle construit. Elle est aussi une poétique de la "rupture". Le cercle interrompu du théâtre antique indexe l'inutilité de son achèvement. La régularité qu'il échange le long de son tracé démontre que la figure en procès est plus importante que sa clôture. La partie, le fragment, sont suffisants pour voir la totalité. La poésie architecturale naît de cette interruption et de l'écart à l'achèvement.

Au fond, l'ellipse est une figure antique, plus près de la poétique grecque que de la rhétorique baroque.

7- UN TEMPS SANS DATE

On peut se demander ce qui, dans les formes architecturales, représente le temps, à l'exclusion d'une iconographie particulière. C'est certainement l'un des acquis du mouvement Post-Moderne que d'avoir permis une mise en crise de ce concept indispensable. Il en a transformé les images particulières, picturales, en codes architecturaux, en nouvelles associations sémiotiques. Le temps architectural n'est plus daté par ses figures. La corniche, l'ellipse, le type, la colonne, le chapiteau, l'angle, etc... deviennent autant de points de vue narratifs selon lesquels se redistribue la compréhension des apparences plastiques et se fonde une figuration de l'iconographie chronocratique de l'architecture.

A propos de *l'Ellipse de cristal et de l'Amphithéâtre*, (1979), Ricardo Bofill indique : "l'avant-projet du XIV^e ar. s'attache à combiner un système de tracé qui combine toutes les formes entre elles. Le tracé régulateur du bâtiment s'est trouvé confronté à une double contrainte : respecter le tracé urbain et s'articuler par rapport à l'espace intérieur... Le projet s'intègre dans le plan d'aménagement de la zone, ainsi que dans la trame urbaine existante. Il s'organise autour d'une place urbaine circulaire. Cette place située dans l'axe de la rue du Cdt. Mouchotte, en terminera la perspective. A partir de cet espace urbain s'articulent deux îlots bien différenciés construits autour de deux places intérieures, l'une elliptique, l'autre reprenant le tracé d'un théâtre."

Dans l'avant-projet, le travail de tracé sur le cercle et ses fragments-1/2-cercle, 3/4-, générant la place circulaire, le théâtre -2 cercles affrontés-, la place elliptique en anse de panier sur les cercles précédents montrent qu'une figure et ses stases successives parcourent, dans le dessin, le trajet de leur représentation mutuelle.

Dans le langage plastique de Ricardo Bofill, entre les propriétés géométriques manifestes de ce qui est construit et les propriétés géométriques latentes de ce qui est dessiné, l'ellipse et le cercle sont les deux figures les plus aptes à ce jeu d'espace. L'ellipse assure le tracé manifeste de la place, le cercle en scénographie les régularités plastiques.

8- L'ILLUSION REALISTE

La réalisation de programmes urbains oblige à l'économie, à des solutions d'effet minimal, parce que la ville dépend de l'esthétique de l'existant, de la possibilité d'élever côte à côte des constructions d'architectes différents sans que cela provoque des écarts illisibles.

"Un centre ville peut-être conçu à la manière d'une église baroque..." déclare Ricardo Bofill à propos du projet dans le XIV^e ar. En effet, jamais les idéologies, les analyses typologiques, les outils théoriques en général, ne rendront compte des juxtapositions, des agglutinations, des éloignements hasardeux, arbitraires, successifs, organisant ce que nous regardons aujourd'hui comme la réalité historique de la ville. La modernité a valorisé la question de l'usage social de l'espace en le confondant avec ses formes architecturales, en imaginant qu'il est au

début et à la fin du projet. L'importance de la programmation n'est pas déniée : répondre convenablement au programme est une évidence de projet. Je pense, simplement, que de la programmation à la vérification du fonctionnement social du projet, il y a une boucle de l'imaginaire architecte insuffisamment dessinée, qui est l'architecture même. En fin d'énonciation c'est sous la représentation architecturale que se dissimulent les autres concepts mis en oeuvre dans le projet. Le Projet, dominé par la forme sociale de l'espace est une illusion réaliste.

Urbains, péri-urbains, Ricardo Bofill assigne au dessin des projets, le rôle de représenter une architecture qui, quel que soit le programme particulier, dialectise une triple économie de la représentation : celle de son contexte, celle de son langage, celle de sa poétique. C'est ce que nous définissons comme le point de vue narratif, *d'où* l'on regarde et *là où* est regardé le système de l'espace, ses codes plastiques, ses figurations.

9- LE VENT DANS DES FEUILLES D'ACANTHE

Un dessin de Gerd Neuman, *Étude pour un chapiteau imaginaire*, (1980), représentant un chapiteau aux feuilles d'acanthé libérées par le vent de l'histoire, métaphorise l'emploi de la citation historique et de ses origines antiques. Le mouvement moderne l'avait anathématisé : la crise de la citation était devenue absence de l'histoire.

Derrière les débats sur la citation, se dessine la question de la lisibilité dans le projet et le signe construit, de la culture historique et architecturale nécessaire à l'analyse de la ville et à ses représentations culturelles par l'architecture. Si celle-ci a une histoire à raconter, c'est bien la sienne, assumée comme nécessité narrative première. En un mot, l'Histoire et ses représentations ne peuvent plus être absentes de l'organisation poétique du projet.

Un signe bâti n'est pas, dans son ensemble, obligatoirement porteur d'architecturalité, d'effets linguistiques. C'est ce que le discours historique, avec plus ou moins de bonheur, s'est efforcé d'enregistrer, en nuancant l'importance du traitement de telle ou telle partie d'un édifice. L'essentiel de la stratégie de conception architecturale est ainsi dissimulé. Le projet peut s'organiser en fonction d'une particularité -l'angle, la corniche- et en faire le point de vue narratif selon lequel le récit architectural se développe, ou en choisir plusieurs qui expriment sa multiplicité, sa circulation. La poétique d'un langage n'est que partiellement enclose dans un programme construit. Il se crée, de programme en programme, une dispersion spatiale de la poétique, par opposition à l'unité de la chose construite. C'est encore le dessin qui, d'un projet à l'autre, permet la circulation poétique des figures.

Construire un nouveau signe architectural dans l'espace social revient à inscrire une signification supplémentaire dans cet espace. L'organisation nouvelle ne peut pas ignorer la production antérieure. Ricardo Bofill inscrit ses projets dans le tissu parcellaire urbain ou péri-urbain, comme des îlots ordonnés. *Antigone, la*

Place d'Occitanie, (1979) devient comme *Le Peyrou au XVII^e s.*, un récit historique de l'espace montpelliérain sur lequel s'organisent plusieurs décades de croissance urbaine, confrontant codes historiques référents et réinterprétations modernes. Ceci nous désigne le double rôle de la figuration architecturale : représentation du signe construit et relations avec le contexte structurant. Le nouveau bâti vient au monde au milieu d'une forêt de codes et de langages, dont aucune analyse typologique ne rendra compte.

Tout est réuni pour une énonciation poétique de l'architectural, maîtrisée comme représentation et figuration de sa propre écriture, de son propre procès de production intellectuelle. La liberté de l'imaginaire architecte ainsi gagnée est inquiétante d'une étrangeté nouvelle : la simplicité, la clarté des formes, évidence des significations urbaines reconstruites. Le mythe est une fiction sur les ordres, la fiction architecturale un certain ordre du mythe, répété, multiple, chaque fois différent, et Ricardo Bofill un vent qui souffle sur les feuilles d'acanthé.

BIBLIOGRAPHIE :

1. In *Comédies et mystères*, Ed. Jacques Damase, Paris, 1985, p. 15.
2. R. Bofill : *Taller de arquitectura, projets français 1978/81*. La cité : histoire et technologie. Ed. l'Equerre. Paris, 1981.
3. A. Colquhoun : *Architecture moderne et changement historique*. Recueil d'essais critiques. Ed. Mardaga. Paris 1985.
4. C. Jencks : *Un classicisme post-moderne*. Ed. A.D. Paris, 1980.
5. J. Ignacio Linazasoro : *Le projet classique en architecture*. Ed. A.A.M. Bruxelles, 1984.
6. P. Portoghesi : *Le post-moderne*. Ed. Electa Moniteur. Paris, 1983.
7. M. Tafuri et F. Dal C : *Architecture contemporaine*. Ed. Berger-Levrault. Paris, 1982.
8. M. Tafuri : *Theories et histoire de l'architecture*. Ed. S.A.D.G., Paris 1976.