

Gribouiller, construire

Perrin Grimard

Malgré la relation implicite entre la géométrisation des formes et/ou des volumes et de l'espace figuratif en art amenée par chaque grande *remise en question* formelle, et celle, correspondant en quelque sorte à la (*re*)*mise en question* initiale, qui caractérise les premiers dessins des enfants, on pourra s'inquiéter dans les paragraphes suivants de me voir glisser, provisoirement du moins, à une étude sur les seules formes géométriques. Mais ce sont bien le cercle, le carré, le triangle et toutes les formes dérivées, autrement dit celles que l'on retrouve constamment dans les productions des petits, qui vont continuer à nous intéresser. Celles-là mêmes dont sont partis les architectes et les bâtisseurs de toutes les époques pour édifier leurs ouvrages. D'ailleurs est-ce à terme bien d'autres rapports entre l'architecture et les dessins d'enfants que nous relèverons. Et nous verrons même que cet *art* n'a sur ce plan rien à envier à la peinture.



1) Les premières constructions

Dès le moment où l'homme, ne se contentant plus des seuls abris que lui offrait la Nature (arbres à larges ramures, troncs creux, grottes, cavernes...), ou ceux-ci venant à faire défaut, entreprit de se construire lui-même un abri il le construisit en rond. Il ne se distingue donc d'abord guère des autres espèces animales dont beaucoup font de même ; du nid de l'oiseau à celui de la souris ou de l'épinoche, du guêpier à la toile d'araignée, les animaux donnent souvent à leurs constructions (et pas nécessairement qu'à

celles qui sont censées leur servir d'habitation ou à recevoir leurs œufs et à abriter leur progéniture, mais aussi celles destinées à en piéger d'autres, comme la toile d'araignée) une forme circulaire. Celle-ci, d'ailleurs, rappelle trop la forme de la première demeure (l'utérus, dont la section est ronde, pour l'homme et les mammifères, ou l'œuf pour les oiseaux, poisson, insectes) pour que nous ne songions pas à une réminiscence du séjour *in utero* ou *in ovo*. La hutte serait ainsi pour l'homme une sorte de grotte ou de caverne artificielle, l'excavation naturelle, son abri « le plus instinctif et le plus ancien » présentant, par sa

forme creuse et le fait qu'elle semble comme une ouverture sur les entrailles de la terre, cette autre mère, la Terre nourricière, davantage les caractères de l'utérus. Cette *maison-motte* existe encore ; alors que les habitations troglodytiques nous invitent, comme en Turquie, à nous souvenir de ce temps où nous vivions dans des cavernes, on la retrouve de nos jours chez la plupart des populations restées proches de la nature, en Afrique, par exemple, où elle est faite de terre et de paille, avec un toit constitué de tiges de mil, mais aussi, en un sens, chez les esquimaux, avec l'igloo fait de blocs de neige. On retrouve également sa forme circulaire chez d'autres populations non sédentarisées, comme en Asie centrale, avec la yourte, la tente en feutre des nomades de Mongolie etc.



De haut en bas et de gauche à droite : igloo, nord du Canada ; habitations en terre d'Afghanistan ; Yourte de Mongolie ; case au Sénégal.

2) Évolution

Dans tous les autres cas où il s'est éloigné de la nature, l'homme, pour construire son habitation, a peu à peu délaissé le cercle pour le carré.

La façon dont on a interprété cette transformation qui a pris des millénaires est pour nous fort intéressante. Elle traduirait la volonté de l'homme de se différencier du « cercle matriciel de la nature ». Remarquons, pour notre part, que cela revient également à se distinguer de l'animal. L'invention de la maison carrée serait-elle contemporaine de la prise de conscience par l'homme de son *humanité* (par opposition à son *animalité*) sinon de sa supériorité sur les autres espèces ? Nul doute en tout cas qu'elle correspond à un moment essentiel de son évolution.

L'hypothèse du choix du carré comme signe de supériorité est d'ailleurs confortée par l'exemple des villages camerounais où cette forme et le cercle coexistent encore. Alors que les cases des hommes, des femmes et des animaux sont circulaires et disposées en cercle autour de celle du chef, seule celle-ci est carrée. Responsable de la vie du village, appelé à régler les questions matérielles, détenteur de ce que l'on appellerait dans un autre contexte le *pouvoir temporel*, le chef ne saurait demeurer dans une habitation rappelant trop que l'homme (comme l'animal) n'est au fond qu'un enfant, un être dépendant de la nature parce que né dans son sein. L'univers matriciel voire cosmique à quoi le plan circulaire et le toit en dôme renvoient n'est plus celui auquel il doit seulement appartenir ; les tâches qui lui incombent, ses responsabilités lui imposent, dans une certaine mesure, de s'en affranchir, de porter sur les choses un regard plus *matérialiste*. Si les autres habitants du village restent leur vie durant des *enfants*, lui se doit d'être une sorte de père.

L'apparition du triangle correspondrait en un sens à une tendance opposée, au refus de l'homme de cette seule vie temporelle et de rompre totalement les ponts avec le parent *originel*. Mais alors que la *maison-motte* l'aide à se rappeler que c'est de la terre qu'il vient et que c'est à elle qu'il doit rester attaché, le triangle lui indique une autre direction : celle du ciel que traverse l'astre du jour.

La pyramide d'Égypte, censée évoquer ses rayons pétrifiés, symbolise l'escalier devant faciliter l'ascension du défunt pharaon vers le dieu Râ, personnification du soleil, et les pyramides à degrés et au sommet tronqué supportant un temple du Mexique précolombien s'inscrivent aussi dans une symbolique solaire.

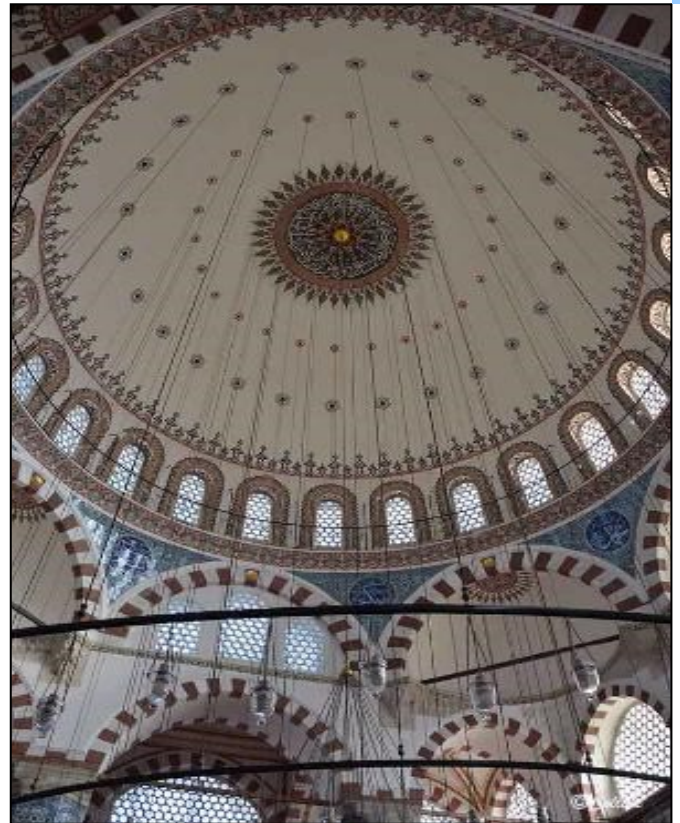
Mais le triangle n'apparaît pas que dans les constructions monumentales funéraires et/ou religieuses, l'habitation peut également affecter sa forme. L'exemple auquel nous pensons immédiatement est évidemment la tente ou le tipi des Indiens d'Amérique du nord. Pas de véritable culte voué au soleil chez ces populations mais des croyances fondées sur l'existence des « esprits » et à l'origine d'une sorte de *symbolique aérienne*.

Quant à nous, qui, indépendamment du fait que nous soyons croyants ou non, sommes de culture judéo-chrétienne, rien ne semble plus vouloir nous arracher à la terre que les flèches de nos églises et de nos cathédrales. Dieu a remplacé le Soleil mais c'est toujours le ciel que les constructions des hommes qui croient en un *au-delà* de

lumière, exact contraire de notre monde (qui est le domaine de l'ombre), indigent. Et nos édifices religieux ne sont pas les seuls à nous montrer cette direction : même les toits de nos maisons pointent vers le ciel. Quant à nos buildings et autres « gratte-ciel », s'ils n'ont pas toujours un sommet triangulaire ou une flèche pointant vers le haut, comment ne pas regarder ceux qui les imaginent comme les héritiers directs de cette culture qui tend à éloigner l'homme de la terre ?

Bien qu'étant l'édifice culturel d'une religion monothéiste déniait elle aussi toute valeur à notre séjour terrestre, hormis celle que lui confère son caractère d'étape devant préparer au séjour céleste, la mosquée, avec sa coupole, a conservé l'aspect de la *maison-motte*. Notre connaissance de cette religion et de sa dimension mystique restée proche du vécu corporel, nous incite d'ailleurs à parler ici davantage de *maison-sein*. C'est cette sorte de fidélité à la *mère* qui pourrait expliquer pourquoi l'architecture de l'islam n'a pas évolué au long des siècles. Rien ne ressemblant autant à une *maison-sein* qu'une *maison-motte*, il y a finalement lieu de se demander si, plutôt que le *sein* de la terre ce n'était pas le sein maternel que ses premières constructions *en rond* évoquaient à l'homme – à moins que la forme qu'il donna primitivement à son habitation soit, pour emprunter un terme à la psychanalyse, le résultat d'une « condensation » des deux...

Quoi qu'il en soit, il serait d'autant plus injuste de dire que l'architecture musulmane tend moins à *élever* l'homme que l'architecture chrétienne, cela sous prétexte qu'au contraire de cette dernière elle n'a pas ou a moins évolué, que les dimensions mêmes des mosquées et la hauteur de leurs coupoles alliée à leur forme ne sont pas sans évoquer la voûte céleste. Autant sinon plus que son aspect d'ensemble c'est la monumentalité d'un édifice, l'espace qui entre ses murs s'ouvre à nous, attire littéralement l'attention vers le haut, qui suggère le divin, la présence de Dieu, et appelle à Lui. Les mosquées, dans lesquelles le plan l'emporte sur l'élévation, l'horizontalité sur la verticalité, ne produisent certes pas le même effet que nos cathédrales ; l'espace que leurs murs percés d'ouvertures cintrées délimitent, que des arcades divisent, que des portiques ouvrent sur l'extérieur et qu'une coupole couronne n'en est pas moins bordé, traversé de courbes rappelant celle que dessine la voûte céleste, comme un *avant-ciel*. Le passage du plan carré (au niveau du sol) au plan circulaire (au niveau de la coupole) souvent rencontré évoque l'ascension ; la



Mosquée de Rüstem Pacha, Istanbul, Turquie.

même symbolique expliquant pourquoi d'un plan d'ensemble rectangulaire (cour comprise) les points culminants des mosquées, comme le minaret (du sommet duquel le *muezzin* fait les cinq appels à la prière quotidienne), sont fréquemment surmontés d'un dôme.

Intéressant (et pas forcément contradictoire avec ce que nous venons de dire) est le rapprochement dans le même édifice d'une forme féminine (la coupole, qui rappelle le sein) et une forme phallique (le minaret). Le sein (de la mère) et le phallus (du père) ne renvoient-ils pas à ce *paradis perdu* de notre origine ? Celui-là même que nous retrouverons au Ciel ?



Mosquée Jam-e kabir, Iran.

Il n'y a cependant pas que dans l'architecture musulmane que peuvent coexister le cercle et le carré ou le rectangle (ou plus généralement la forme la plus ancienne et les plus récentes) ; l'architecture chrétienne, celle qui a le plus évolué, dont le plan s'est le plus allongé¹, qui s'est le plus élevée, n'en a pour autant jamais oublié le cercle. Que ce soit au travers des arcs en plein-cintre du tympan ou de la voûte en berceau des églises romanes, des coupoles de l'époque byzantine ou celles construites sur le modèle de Saint-Pierre de Rome, les édifices chrétiens continueront de l'évoquer, ne fût-ce que par le demi-cercle. Même les cathédrales gothiques, caractérisées par l'allongement de leurs formes dans les sens de la hauteur, leur élan vertical, et par l'avènement du triangle², notamment à travers les gâbles et les pinacles – mais aussi avec la flèche des clochers ! – paraîtront placer le cercle tout en haut de la hiérarchie des formes. L'abside, qui délimite l'extrémité du chœur (partie sacrée de l'édifice réservée au clergé) sera toujours de plan centré, le cercle continuera d'être la figure de référence lors du tracé des éléments d'architecture (arcs brisés, voûtes sur croisées d'ogives) dont les lignes seront définies au compas ; et surtout la forme circulaire sera celle réservée à la *rosace*, grande baie à remplage décoratif garni de vitraux, véritable mandala, occupant le plus souvent le centre de la façade principale (mais aussi parfois les façades latérales) et ayant pour fonction de faire pénétrer la lumière dans l'édifice – symbole divin s'il en est. Nous trouverons également dans certaines grandes églises (comme à Reims ou à Chartres), au centre de la nef, une composition du pavement de plan centré dont les contours affecteront cette forme : le labyrinthe. Cette figure, vers le centre de laquelle convergent à des dates elles aussi symboliques (comme au solstice d'été) les rayons lumineux, est comme le pendant au sol de la rosace de la façade. Ses méandres sont parcourus à genoux par les fidèles qui *vont à Dieu*.

L'apparition dans le plan ou l'élévation des autres formes, de plus en plus complexes dans l'architecture religieuse et en particulier dans l'architecture chrétienne, est donc loin d'avoir

conduit à la disparition du cercle. Son évolution au cours du siècle dernier nous le montre de façon éclatante qui, de la Sagrada Família de Barcelone à la chapelle Notre-Dame-du-Haut à Ronchamp, ou au travers des constructions plus récentes encore comme l'église Sainte-Jeanne-d'Arc à Rouen (1979) ou la cathédrale de la Résurrection d'Évry (1995), paraît autant traduire la volonté de continuer à glorifier Dieu que celle d'ériger des édifices à la *gloire*, sinon de la forme circulaire, du moins de la courbe, laquelle, au contraire de la ligne droite, tend vers le cercle.

Cette véritable redécouverte de la courbe a d'ailleurs très vite débordé du seul cadre de l'architecture religieuse ; les concepteurs de nos églises et autres lieux de culte modernes montrant également (et même avant tout) leur talent dans l'architecture civile (les commandes étant naturellement plus nombreuses) : les formes des bâtiments abritant nos écoles, nos musées, ainsi que celles de nos gares, de nos immeubles, et jusqu'à

1/ ... pour aboutir au rectangle, ou à la croix grecque, comme à la basilique Saint-Marc de Venise ou à l'église du Myrélaiou de Constantinople, ou à la croix latine.

2/ ... qui par ses lignes atténuait déjà, dès l'Antiquité, la massivité des frontons des temples grecs, mais dont ce sera à l'époque gothique, dans l'architecture occidentale qui le préférera isocèle, le grand retour.

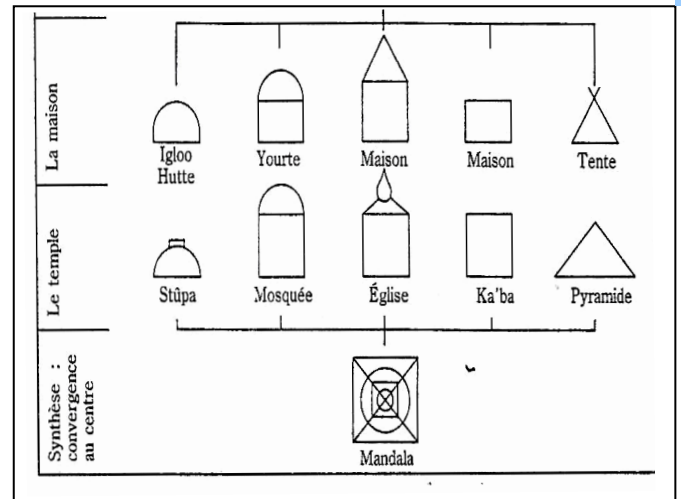


De haut en bas et de gauche à droite : rosace, cathédrale de Laon ; basilique de la Sagrada família, Barcelone ; le labyrinthe de la cathédrale de Chartres ; chapelle Notre-Dame-du-Haut à Ronchamp ; église Sainte-Jeanne-d'Arc, Rouen, voûtes en lamelles de sapin ; cathédrale de la Résurrection d'Évry.

celles de nos « maisons individuelles » se sont, elles aussi, arrondies. Qu'elle évoque une fleur, un bateau, des vagues, un coquillage (sur le modèle de l'Opéra de Sydney), la légèreté d'un oiseau (sur celui de la grande halle de l'aéroport de Lyon-Saint-Exupéry), qu'elle ait été modelée (ou modélisée) à l'aide de logiciels mis au point par Dassault Systèmes (comme au Musée Guggenheim de Bilbao), qu'avec elle soit réinventée la coupole, devenue miroitante (avec la géode de la Cité des Sciences et de l'Industrie) ou transparente (au Reichstag de Berlin), ou qu'elle égaie les façades de nos édifices publics ou de nos logements sociaux, la courbe (*filie*, après avoir été *mère* du cercle...) est aujourd'hui omniprésente dans notre paysage urbain où elle cohabite peut-être plus que jamais avec la ligne droite.

Contre toute attente, un surprenant parallèle peut dès lors être fait entre l'architecture, ou plus précisément les constructions humaines, et les dessins des enfants : leur évolution sur le plan formel est la même. L'homme a d'abord construit son abri ou son habitation en rond : l'enfant trace d'abord des cercles ; l'homme a ensuite élevé ses constructions (habitations, temples...) sur plan carré ou rectangulaire : l'enfant, après des cercles, trace des formes angulaires proches du carré ou du rectangle ; l'homme, enfin, a peu à peu intégré aux façades de ses constructions des éléments triangulaires (frontons, gâbles, pinacles), certaines civilisations (égyptienne, inca) donnant aux plus monumentales des leurs (les pyramides) le profil d'un triangle : l'enfant termine son passage en revue des formes géométriques de base par le triangle.

Or pas plus que dans les constructions de l'homme l'apparition des formes angulaires dans les dessins des enfants n'entraîne la disparition des formes circulaires ou de la courbe. Au contraire, dans un cas comme dans l'autre l'évolution se fait dans le sens d'une intégration harmonieuse (j'ai presque envie de dire des *contraires*...). Varenka et Olivier Marc (voir bibliographie) ont parfaitement montré, illustration à l'appui, que les formes générales de la maison ou du temple sont le plus souvent la réunion de deux formes fondamentales. Si l'igloo et la hutte peuvent être représentés par un demi-cercle, la tente et la pyramide par un triangle, la yourte, la mosquée et le stûpa le seront par un carré ou un rectangle et un demi-cercle et la maison occidentale et l'église par un carré et un triangle (auxquels s'ajoutera parfois un demi-cercle pour cette dernière).



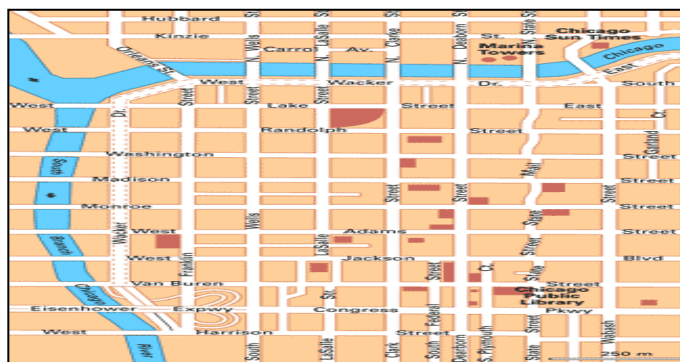
N'est-ce pas d'ailleurs ainsi que le petit représentera ces constructions ? Oui, bien sûr, mais pas seulement elles : c'est dans tout ce qu'il sera amené à dessiner qu'il réunira plusieurs de ces formes fondamentales. Ses productions non figuratives sont à ce titre les plus intéressantes car l'enfant ne cherchant pas a priori à reproduire quoi que ce soit on peut légitimement penser au vu des résultats qu'à l'instar des grands architectes c'est avant tout dans une quête (inconsciente chez lui) d'équilibre et d'harmonie qu'il se lance. Celle-ci impliquant un recours à des éléments antagonistes (tels le point et la ligne, la courbe et la ligne droite, le cercle et le carré), la monotonie que pourraient engendrer ces productions est finalement absente et c'est au contraire par une grande diversité d'effets qu'elles se caractérisent.

La dernière figure que Varenka et Olivier Marc reproduisent dans leur ouvrage contient toutes les formes fondamentales dont nous venons de parler, celles avec lesquelles il nous est possible de représenter, au moins schématiquement, tous les types de constructions humaines ; faite d'un cercle contenu dans un carré, lui-même contenu dans un cercle, contenu à son tour dans un carré plus grand, le tout barré d'une croix partant des quatre angles de ce dernier et formant quatre triangles dont les quatre sommets convergent en son centre, elle est présentée par les auteurs comme la synthèse de toutes ces formes. Celles que l'homme donne à ses constructions depuis la nuit des temps cohabiteraient donc toutes harmonieusement dans le mandala des enfants. L'équilibre et la symétrie qui le caractérise auraient-ils un lien avec la recherche constante d'équilibre chez les architectes ? Et faut-il voir dans ce cas en lui quelque chose comme un modèle inconscient pour eux, un « archétype » comme dirait Jung ? La symétrie sinon le plan centré de beaucoup de leurs ouvrages, en particulier de leurs édifices

religieux, les plus caractéristiques par la symbolique qui les accompagne, nous incitent réellement à le penser (surtout avec l'exemple de la mosquée, cour comprise et celui des cloîtres chrétiens avec leur fontaine au centre, qui sont de véritables mandalas...). L'influence inconsciente de ce modèle pourrait même se retrouver à une autre échelle, non pas seulement dans le plan des constructions mais également dans leur distribution au sein de l'ensemble dans lequel elles prennent place, autrement dit dans le plan du quartier, du village, de la cité ou de la ville.

Nous avons parlé plus haut du Cameroun où les cases sont disposées en rond autour de celle du chef, mais les villages winnebagos et bororos n'offrent pas moins de symétrie.

En occident, la « cité idéale » de Platon, qui inspira à saint Augustin sa « Cité de Dieu » et à laquelle rêvèrent, à la Renaissance, les humanistes italiens, est en matière d'urbanisme le modèle – ou plutôt l'idéal – duquel on veut de toute évidence s'approcher. Des grands utopistes (Thomas More, Francis Bacon) à Arturo Soria y Mata, en passant par Francesco di Giorgio Martini et Haussmann, les projets, réalisés ou non, témoignent d'une volonté de réorganiser rationnellement la cité ou la ville, ce qui passe nécessairement par – réemployons ce terme – la *géométrisation* de son plan. Des maîtres-mots ? Ordre, symétrie. Bien sûr, dans les faits et dans les détails, ils peuvent être sujets à interprétation ; la symétrie parfaite, ou complète, est d'ailleurs rarement recherchée, elle n'est souvent qu'un objectif vers quoi on tend mais sans vouloir l'atteindre, comme un calque où l'on suivrait grossièrement les contours sans être très fidèle au modèle. Le découpage géométrique (en quartiers, lotissements etc. circonscrits par le tracé des rues, voies et autres limites) reste, dans tout projet de constitution ou d'aménagement d'une unité urbaine, par contre la règle. Conséquence de cela,



Exemple de plan en damier (ou hippodamien, du nom de l'architecte grec Hippodamos de Milet), Chicago, quartier du Loop.

de nombreuses villes dans le monde (ou du moins des parties de ces villes, des quartiers) ont, vues du ciel, des allures de mandalas. Mais si à propos des places fortes du Moyen Âge à Vauban, à deux, trois enceintes concentriques voire davantage (qui dessinent pour le coup de véritables mandalas), on peut invoquer des nécessités et des motivations guerrières, des mesures défensives, qu'en est-il pour les villes plus récentes et apparues ou qui se sont développées en temps de paix ? Comme ce fut toujours le cas en architecture, l'esthétique, pour ce qui est des questions urbanistiques, est au moins aussi importante que le côté pratique. Cela est encore plus vrai de nos jours où les nouvelles solutions apportées à l'augmentation de la population dans les villes (en matière de circulation, logement etc.) ne résolvent qu'une partie du problème (celui de l'amélioration fonctionnelle de notre cadre de vie), l'autre pourrait se résumer à cette question : comment contenter l'œil ? Or une des réponses des urbanistes est bien la division en des formes relativement simples, en « îlots », circulaires, semi-circulaires ou plus souvent triangulaires, rectangulaires ou trapézoïdales, du plan des sites qu'ils ont à aménager ou à créer.

On pourra s'interroger sur la façon dont l'œil est ici contenté – dans la mesure où cette géométrisation du plan n'est visible que d'avion... – du moins contente-t-elle celui de ses concepteurs à leur table de travail ou devant leur écran d'ordinateur... Elle répond quoi qu'il en soit à une sorte d'exigence de clarté. L'urbaniste est un peu celui qui met (ou qui remet) de l'ordre. Et la sensation d'ordre dans un plan ne peut être plus aisément suscitée que par son découpage géométrique. Nulle part ailleurs aura été érigé en système un tel découpage que dans les villes et mégapoles américaines. Leur plan se résume à un véritable quadrillage de l'unité urbaine. Reprenant à une moindre échelle le même module utilisé dans la division des cinquante états d'Amérique du Nord (le rectangle), et permettant la numérotation des avenues et des rues, cette simplification à l'extrême du tracé des voies de communication intra-muros répond par la stricte orthogonalité des segments qui le composent aux problèmes de l'expansion tentaculaire des villes et de l'augmentation démographique constante qu'elles connaissent, les préservant ainsi d'une évolution qui n'aboutirait qu'au chaos. Complété en périphérie par les échangeurs autoroutiers et les rocades (qui, vues du ciel ou sur une carte, simulent le tracé d'une enceinte...) ce dispositif simplissime assurant le

drainage des flux de circulation automobiles à l'intérieur des villes peut être comparé à l'appareil circulatoire dans un organisme animal ou humain. Les avenues jouent le rôle de l'aorte et de la veine cave, et les rues adjacentes celui des autres veines et vaisseaux ; le cœur, quant à lui, vers lequel arrive et d'où est refoulé le sang, ce peut être un rond-point ou une place vers quoi arrive et d'où repart, après en avoir fait le tour, le flux d'automobiles, que régule par ailleurs, un peu à l'image des contractions cardiaques, l'alternance des signaux lumineux des feux de signalisations – une ville pouvant donc posséder plusieurs cœurs...

Cette comparaison avec un organisme paraîtra aller dans le sens d'un modèle urbain faisant prévaloir le *fonctionnel* sur l'esthétique. Le constat cependant s'impose que *l'organisation* des villes selon un tel modèle, par le fait même qu'elle introduit dans leurs plans la rigueur inhérente à un dispositif fondé sur des tracés géométriques – *segmenteurs, organisateurs* ; organisateurs parce que segmenteurs –, les préserve durablement d'une évolution qui sans elle ne tarderait pas à être anarchique et qu'on imagine conduire très rapidement au chaos – or le chaos, n'est-ce pas la *laideur* ? Et ce qui permet de l'éviter, bien que nécessitant une approche rationnelle du problème, ne suppose-t-il pas une intention esthétique ?

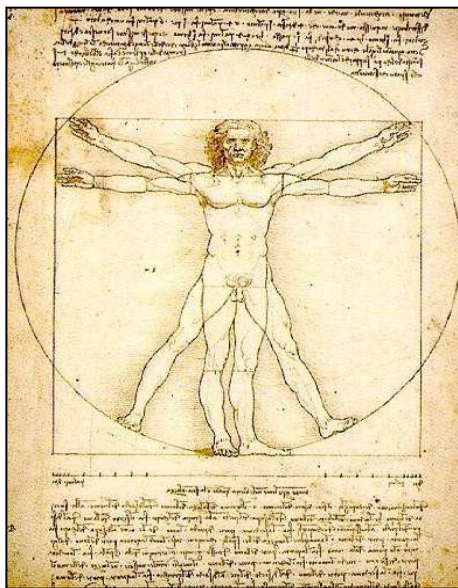
Même dans ses domaines de prédilection, ceux où il a été érigé en doctrine au XX^{ème} siècle dans le prolongement du rationalisme du siècle précédent, l'architecture et les arts appliqués, le fonctionnalisme pur n'a jamais vraiment existé. La forme, en étant l'expression d'une fonction, exclut le superflu dont le foisonnement masquerait sa finalité (initiale), engendrerait méprise, confusion, ce qui n'est pas loin, si l'on y réfléchit, d'aboutir au désordre. Et le désordre n'est-il pas un avatar de la laideur ? À la formule des esthètes, des artistes « C'est beau parce que c'est inutile », les architectes et les urbanistes pourraient opposer « C'est beau parce que c'est utile » et, seraient-ils sans doute tentés d'ajouter *parce que cela est composé de modules forts simples, rationnellement organisés, qui en rendent la fonction évidente et l'usage aisé*. Comment s'étonner dès lors que les plans de nos villes mais également de nos constructions (ainsi d'ailleurs que les façades de celles-ci) s'articulent autour d'autant de rectangles, de triangles, de cercles ou de demi-cercles, c'est-à-dire de ces figures-mêmes qui sont à la base de notre vocabulaire formel ?

Pour ma part, je ne suis pas loin d'être persuadé que la figure qui les réunit toutes, du moins en

puissance, et dans laquelle nous pouvons dire qu'elles s'agencent avec harmonie, s'équilibrent, autour d'un centre commun, autrement dit le mandala, est le modèle inconscient des architectes et des urbanistes. Peu de constructions ou d'unités urbaines affectent évidemment la forme du mandala : d'autres étant plus adaptées, plus *pratiques*, et l'équilibre sinon l'harmonie qu'elle suggère n'étant pas (a priori) forcément l'effet (esthétique) recherché ; la seule observation suffit néanmoins, ce me semble, à déceler des réminiscences de cette figure idéale dans tout plan qu'il soit l'œuvre d'un architecte ou d'un urbaniste. À ce titre, elle apparaît presque à nos yeux comme l'équivalent inconscient et susceptible de représentation de cette abstraction qu'est le *nombre d'or*. Correspondant à une proportion jugée parfaite par les architectes et les artistes de l'Antiquité, redécouvert à la fin du Moyen Âge et quasiment glorifié à la Renaissance, son recours dans le calcul des dimensions des différentes parties d'une œuvre (peinture, sculpture ou construction) et dans leur distribution, répond à une exigence d'équilibre et d'harmonie propre à un idéal de beauté à valeur universelle.

Au-delà de tout jugement esthétique (dont il faut se méfier) c'est bien un rôle analogue à celui que nous prétendons que le mandala joue au sein de chaque œuvre qu'a le nombre d'or. Quand le modèle inconscient du premier a une influence du point de vue de la forme sur sa construction, le second la détermine rigoureusement par les calculs et le respect des proportions. Tous deux délimitent, orientent, équilibrent, organisent. Il est révélateur qu'à l'examen un mandala produit par l'homme – prenons un *tangka* tibétain comme exemple – ou par un enfant, montre des rapports de proportions entre les formes qui le constituent très proches du nombre d'or (environ égal à 1,618) quand ils ne lui correspondent pas exactement. Est-ce à dire que le mandala serait un peu au nombre d'or ce que la représentation graphique d'une courbe est à l'équation qui l'exprime ? Quelque chose comme la figure qui nous aidera le mieux à nous représenter le rapport de proportions qu'il détermine, la plus appropriée pour *illustrer, l'exemplifier* ? Nous ne sommes pas loin de le penser. Que le nombre d'or ait été a priori inconnu de quantité d'artistes ou d'architectes ayant, à d'autres époques ou sur d'autres continents, donné à leurs œuvres la forme d'un mandala – et qu'il le soit évidemment des enfants – ne prouve en rien que nous nous égarons. Les premiers ont parfaitement pu – comme le peuvent

très bien les enfants – avoir eu *l'intuition* de ce nombre. Dès lors qu'il définit un rapport de proportions (qui plus est *esthétique*), pour l'estimer, l'œil peut bien être aussi fiable que le calcul.



A contrario, quelle meilleure preuve de l'étroitesse du lien entre le mandala et le nombre d'or que l'homme de Vitruve dessiné par Léonard de Vinci ? Un corps humain idéalement proportionné selon un tel rapport est contenu dans un cercle et un carré, et l'ensemble censé matérialiser ce rapport, exemplifier les principes de la représentation du corps de l'homme, forme précisément un mandala. Léonard, qui connaissait ce nombre et qui, de la peinture ayant été amené à s'intéresser à la sculpture et à l'architecture, en faisait, pourrait-on dire, un usage quotidien, n'emploie pour *construire* cet homme parfait pas d'autre figure que celle-ci.

Abstraction faite de cette relation entre le mandala et le nombre d'or – à moins que notre remarque ne la confirme encore... – il reste, comme l'a parfaitement observé le maître, qu'un homme debout, jambes et bras écartés, voit les extrémités de ses membres se confondre avec les points d'un cercle imaginaire et le *centre* de sa personne (son nombril) avec le centre de ce cercle. Cette récurrence du mandala dans tous les arts à toutes les époques, son *universalité* s'expliqueraient-elles par le fait que sous sa forme la plus simple (celle sous laquelle la dessinent les enfants : un cercle barré d'une croix), et malgré la symbolique cosmique qu'il peut revêtir, il *résume* l'homme, se révèle une *figure à sa mesure* ?* Mieux encore : Borobudur, Stonehenge, le Colisée, la Cité de Carcassonne (avec ses enceintes concentriques), les exemples de constructions ou d'ensembles décrivant exactement un mandala

sont beaucoup trop nombreux et jalonnent une trop longue période de notre histoire (et pour cause, puisqu'elle va de la préhistoire à nos jours...) pour que cette figure ne nous *corresponde* pas de quelque manière que ce soit – et en premier lieu par son *anthropomorphisme*. Issu de la cellule reproductrice puis de l'œuf (dont la structure peut être elle-même schématisée par un mandala), le corps humain, par la symétrie de ses parties et son caractère centré – par la matérialisation de son *centre*, son identification au nombril – porte, pourrions-nous dire, l'empreinte du cercle. Le cercle le *circonscrit*. Serait-il donc si étonnant que l'homme soit plus ou moins consciemment tenté, lorsqu'il construit ou qu'il crée, de s'inspirer de cette figure qui le *reflète* d'autant plus qu'elle évoque en outre la forme de son visage, la partie de son corps la plus caractéristique et la plus typiquement humaine ? Qu'il s'en inspire directement, en donnant à ses œuvres la forme générale d'un cercle (plan des huttes et des villages camerounais, amphithéâtres romains, tangkas tibétains...) ou en y intégrant des éléments circulaires ou semi-circulaires (arcs en plein-cintre, coupoles, rosaces...), ou indirectement, en ne retenant que sa perfection formelle et la rigueur mathématique qui la sous-tend et en l'adaptant à d'autres formes (constructions et compositions d'œuvres picturales, plans d'édifices et de nos villes...) ?... L'invention du nombre d'or (1,618), qui se trouve être presque égal à la moitié de π (3,1415...), ce « réel transcendant » qui donne le rapport constant de la circonférence du cercle (modèle et module-type du mandala) à son diamètre dans un plan euclidien, est en tout cas à notre sens suffisamment révélatrice d'un certain attachement (ajoutons esthétique, parce que en architecture, notamment, pas toujours justifié par la fonction) au cercle, des artistes et des constructeurs, pour nous dissuader d'éliminer d'un revers de la main cette hypothèse... ■

* Les signes qui symbolisent les sexes ne sont-ils pas deux mandalas à quoi l'on a ajouté une petite croix en bas (♀) pour le sexe féminin, et une petite flèche en haut (♂) pour le sexe masculin ?...

Bibliographie

- *Premiers dessins d'enfants : les tracés de la mémoire*, de Varenka et Olivier Marc, Paris, Nathan, 2002.
- *Anthropologie structurale* de Claude Lévi-Strauss, Paris, Plon, 1958 (réimpression en 2012).

Fiche biographique de l'auteur : voir *Le Laboratoire* n°2.