

LE CREUX BATI
contributions à une sémiotique
de l'architecture



SOMMAIRE

AVANT-PROPOS: le mur et la grotte.....	03
INTRODUCTION.....	05
CHAPITRE 1	
De l'univers de la mesure et de l'univers sémantique.....	09
CHAPITRE 2	
Les structures élémentaires de l'architecture.....	43
CHAPITRE 3	
La structure actantielle de l'acte de bâtir.....	100
NOTES.....	125
INDICATIONS BIBLIOGRAPHIQUES.....	139
TABLE DES MATIERES.....	154

NOTATIONS

<XX> : NOTES

au niveau fondamental:

/ ... /

au niveau de surface:

// ... //

au niveau discursif:

<< ... >>

manifestation
"verticale"
(du niv. fondamental au
niv. de surface):

/ ~~~~~> //

manifestation
"verticale"
(du niv. de surface
au niv. fondamental):

// ~~~~~> >>

manifestation
"verticale"
(du niv. fondamental au
niv. discursif):

/ ~~~~~> >>

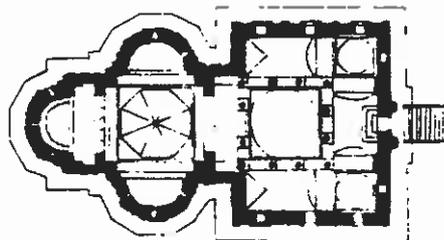
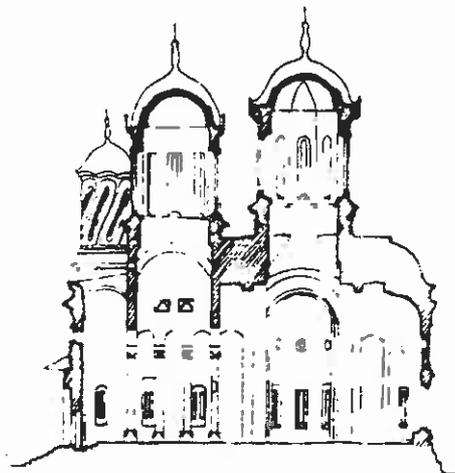
manifestation
"horizontale"
(de la forme
du contenu):



manifestation
"horizontale"
(de la forme
de l'expression):



parcours syntaxique:



AVANT-PROPOS

Le mur et la grotte

1. Le mur

Une légende roumaine du Moyen Age dit que dans les murs du Monastère d'Arges serait emmurée la femme du bâtisseur et que c'est grâce à ce sacrifice d'une abominable cruauté que ce lieu de prière a pu être élevé. Ce raccourci du mythe du labyrinthe réduit à l'espace d'un tombeau vertical m'est revenu souvent en mémoire les jours qui ont suivi le terrible tremblement de terre qui a ravagé Bucarest en mars 1977. De la fenêtre de mon atelier de l'Ecole d'Architecture je suivais chaque jour la démolition d'un immeuble atteint par le tremblement; ceux qui ont pu se sauver avaient trouvé un premier abri dans une église qui avoisinait presque le bâtiment mais qui demeurait intacte; en le regardant je plongeais dans la légende: "quelle âme habitait ces murs?"

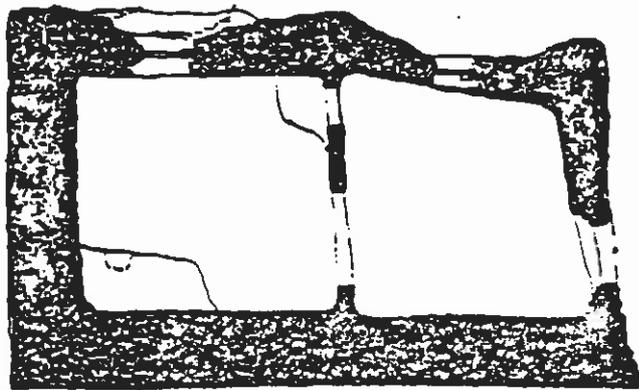
Un matin, sur l'une des tours de l'église apparut une fissure qui s'ouvrit encore plus le lendemain; j'ai appris qu'on avait décidé de la démolir en profitant de la démolition de l'immeuble endommagé par le tremblement. J'arrivais à peine à le croire: "et alors... la sueur, le sang et les larmes enfermés dans ces murs...?! " Jour après jour je voyais "l'âme des murs" résister à l'acharnement des démolisseurs avec le bras menaçant, des grues, chars de l'armée, câbles, marteaux-piqueurs... mais "l'âme des murs" n'a rien pu contre eux car ces murs n'enfermaient plus un lieu de prière fréquenté par "le prince actuel de la cité" et comme dans la légende, les maîtres de l'architecture ont peur du prince.

2. La grotte

Un concours de circonstances favorables m'a permis de poursuivre mes études d'architecture sur ces demeures de l'homme commandité par des princes d'autres temps. C'est ainsi que, parti à la recherche de "l'âme des murs" je suis arrivé un jour dans un village des montagnes des Carpates où je devais relever l'existence d'un ensemble de constructions rupestres.

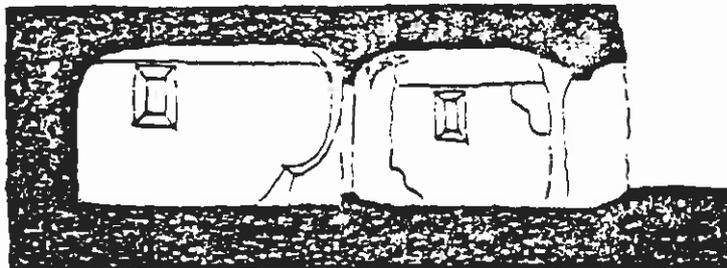
Devant ces petites maisons-églises taillées dans le roc; "l'âme des murs" s'effaçait pour laisser la place à une fascinante oeuvre élevée de l'intérieur de son propre corps.

Franchi le seuil de la première grotte, je me suis senti satisfait, comme si c'était moi l'auteur du vide qui se comblait ainsi avec mon corps. L'idée de mur s'éloigna de moi et j'ai dû admettre que je pouvais penser l'espace architecturé sans y faire appel.



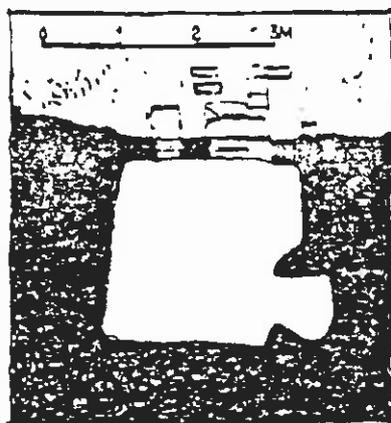
0 1 2 3M

PLAN



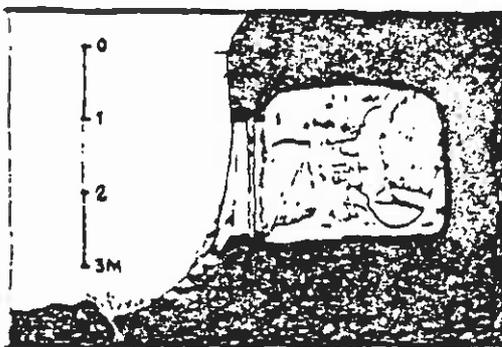
0
1
2
3M

COUPE



0 1 2 3M

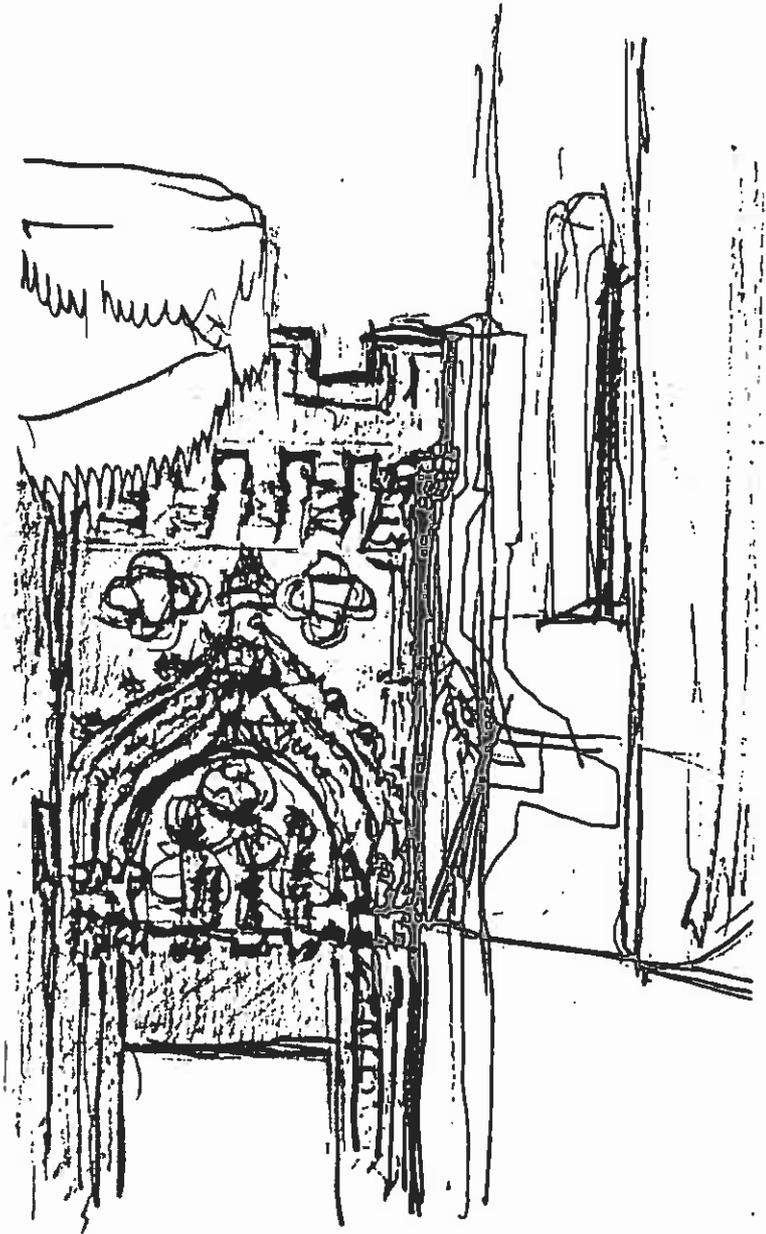
PLAN



0
1
2
3M

COUPE

INTRODUCTION



INTRODUCTION

Nous avons longtemps hésité entre "espace" et "architecture", pour nommer l'horizon de nos intentions d'études, mais nous avons toujours exclu la possibilité de trancher à l'aide de l'étymologie comparée des deux mots ou à l'aide de la comparaison des deux définitions actuelles du dictionnaire de la langue naturelle (et d'ailleurs, peut-on trancher?).

Selon la théorie sémiotique de A.J.Greimas, le terme d'"espace" est utilisé dans un premier temps pour désigner l'objet construit à partir de l'étendue, objet d'une sémiotique du monde naturel; dans un second temps, pour désigner l'objet d'une sémiotique de l'espace qui rend compte des transformations subies par la sémiotique du monde naturel grâce à l'intervention de l'homme, et dans ce cas l'objet espace est un objet "fabriqué"; dans un troisième temps, la définition de l'objet espace par ses propriétés visuelles seulement fait de lui l'objet de la sémiotique de l'architecture (enfin, l'architecture); dans un quatrième temps, l'objet espace défini par sa seule tridimensionnalité, dont on n'extrait qu'une seule, la prospectivité (l'unidimensionnalité correspondant "à la linéarité du texte qui suit le parcours du sujet" <1>, est une composante de la sémiotique narrative; et enfin, dans un cinquième temps, l'objet espace défini dans la bidimensionnalité du plan serait l'objet d'une sémiotique planaire. Vu dans cette perspective, "l'espace serait l'objet de "l'architecture" seulement comme objet "fabriqué" et "visuel", dans lequel s'inscriraient des programmes narratifs, mais "l'espace" est l'objet de "l'architecture".

Sans considérer que cette suite de restrictions appliquées à l'objet-espace soit définitive, nous pouvons tout de même placer à l'horizon de nos études l'ARCHITECTURE, tandis que le terme d'ESPACE sera utilisé comme dénominateur commun de chaque élément nécessaire à la description de ce champ sémantique que nous voulons explorer.

Mais, faut-il décrire en termes d'espace ce que l'on voit autour de soi, et analyser par la suite cette description à l'aide de l'outil sémiotique, ou vaudrait-il mieux se lancer dans l'analyse directe des élémentaires présumés de l'architecture ayant comme principal point d'appui le modèle de la théorie du langage <2>?

Dans le premier cas c'est comme si l'on plongeait dans un océan d'incertitude où la guerre verbale règne depuis que l'histoire et la critique de l'architecture existent. Pour ne donner qu'un exemple, il faudrait pour décrire l'architecte moderne (1920-1960), le modernisme tardif (1960-) et le postmodernisme (1960-), une trentaine de paramètres <3> groupés en trois critères: (a) idéologiques, (b) stylistiques et (c) thématiques; des paramètres du genre: "forme déterministe, fonctionnelle" (le modernisme) qui devient "adaptabilité"(pour le postmodernisme).

Quant au détail des courants architecturaux, d'après Charles Jencks, il y en a douze entre 1960 et 1980, douze "espaces" (une typologie?) décrits à l'aide des noms d'architectes, des noms de maisons, des propriétés spatiales et des adjectifs divers.

1). SCULPTURAL FORM

(BRUTALISM, GEOMETRIC EXPRESSION, I.M. PEI, ...)

2). EXTREME ARTICULATION

(STRUCTURALISM, HERTZBERGER, EXTREME REPETITION, ...)

3). SECOND MACHINE AESTHETIC

(MEGASTRUCTURES, POMPIDOU CENTRE, STRUCTURE AS ORNAMENT, ...)

4). SLICK-TECH

(STIRLING, MEMBRANE, COMPLEX SIMPLICITY,)

5). TWENTIES REVIVALISM

(EISENMAN, FRONTALITY & ROTATION, ROSSI, TYPOLOGY, ...)

6). LATE-MODERN SPACE

(POP CONCERTS, EXTREME ISOTOPIC SPACE, COMPLEX SIMPLICITY, ASTRODOME)

7). HISTORICISM

(NEO-LIBERTY, VENTURI SCHOOL, RADICAL ECLECTICISM, ...)

qui rejoint avec l'ORNAMENT et POST-MODERN CLASSICISM le

8). STRAIGHT REVIVALISM

(WAR REBUILDING-WAESAW, BOLOGNA, REHABILITATION, ...)

qui rejoint avec MOORE le

10). AD-HOC URBANIST

(GOFF, BOFILL, CONTEXTUALISM, SURREATIONALISM, NEO-RATIONALISM, ...)

11). METAPHOR METAPHYSICAL

(RONCHAMP, SEMIOTICS, MEANING IN ARCHITECTURE, ANTHROPOMORPHISM, ...)

12). **POST-MODERN SPACE**
(SKEWS, DIAGONALS, ASYMMETRICAL SYMMETRY, DEMI-FORMS +
SURPRISES, FRONTALITY/ROTATION,...)

On a l'impression d'avoir devant les yeux le résultat d'une séance de créativité, très à la mode dans le monde de la publicité, qui consiste à faire parler un groupe d'innocents ou plutôt les faire réagir sans aucune contrainte à propos d'un objet, une image ou un mot qu'on leur présente comme un clignotant éphémère de leur propre imagination.

Ceci dit, on trouve tout de même un très faible point d'appui dans cette explosion de mots (que l'on n'ose même pas traduire pour ne pas provoquer des "connotations fâcheuses"): la dernière des "étiquettes spatiales", le POSTMODERNISME, est caractérisée (entre autres) par "la forme sémiotique", mais à part cela, il nous semble que l'outil sémiotique auquel nous nous référons, doit être beaucoup plus performant pour affronter une telle "liberté" descriptive.

Dans le deuxième cas, celui de l'analyse directe des élémentaires présumés de l'architecture, le terrain est pratiquement inexploré; à part quelques idées soutenues par des outils méthodologiques peu élaborés comme l'idée du "degré zéro de l'architecture", ou celle de l'histoire de l'architecture comme "histoire des formes significatives", il n'y a que des "éclaircs" dont l'inventaire serait intéressant à faire; c'est ce terrain que nous avons choisi comme point de départ de nos études.

CHAPITRE 1



CHAPITRE 1

Architecture

D'après Vitruve <4>, l'ARCHITECTURE "*juge de tous les ouvrages des autres arts*", elle juge parce qu'elle est le maître reconnu par les Dieux, parce qu'elle est LA SCIENCE DES ARTS; pour Patte <5>, l'ARCHITECTURE "*est à l'origine du monde*", le passé sur lequel la création a pu avoir lieu, l'ORIGINAIRE; l'HISTOIRE d'après Cantacuzino <6>; pour Laugier <7> l'ARCHITECTURE est le premier des "*arts utiles*"; pour Ruskin <8>, "*la Matrice des arts*" et pour Gropius <9> l'ARCHITECTURE est "*l'art maître*", "*l'expression même de la pensée*", le PREMIER des arts; l'ARCHITECTURE est "*le seul art par lequel on puisse mettre la nature en oeuvre*" dit Boullée <10>; l'ARCHITECTURE est le rassemblement des perfections de l'art, d'après Blondel <11>; pour Le Corbusier <12>, il n'y a qu'une seule "*condition de la création humaine*": l'ARCHITECTURE.

Mais, à côté de ces mots d'une force fascinante on découvre une autre architecture, qui d'après Palladio <13> n'est qu'une "*imitation de la nature*", un MIMESIS comme les autres arts; un art comme la musique, dit Ouvrard <14>; l'architecture est "*un art symbolique ou associatif*", dit Borissavlievitch <15> et d'après Hartmann <16> l'architecture est "*le moins libre des beaux-arts*"; l'architecte est une "*science*" comme l'histoire <17>.

Et ce n'est pas fini parce que, avec la définition de Viollet-le-Duc <18> nous avons droit à une architecture qui ne serait autre chose que l'ART DE BATIR ce qui ressemble, mais de très loin, à "*l'art qui établit des demeures*" comme dit Focillon <19>, et qui ressemble, d'encore plus loin, à la "*science qui a besoin des bases axiomatiques et d'une formalisation*" de Xenakis <20>.

C'est difficile d'en tirer des conclusions, mais tout au moins, on peut dire qu'il y a de la SCIENCE et de l'ART dans l'architecture: une science qui doit rendre compte du caractère construit (rigoureux) du fonctionnement de l'art (de bâtir, par exemple); tout comme dans la sémiotique: la science rend compte du caractère construit de l'objet-signé, de l'art de la production et de la saisie intuitive du sens.

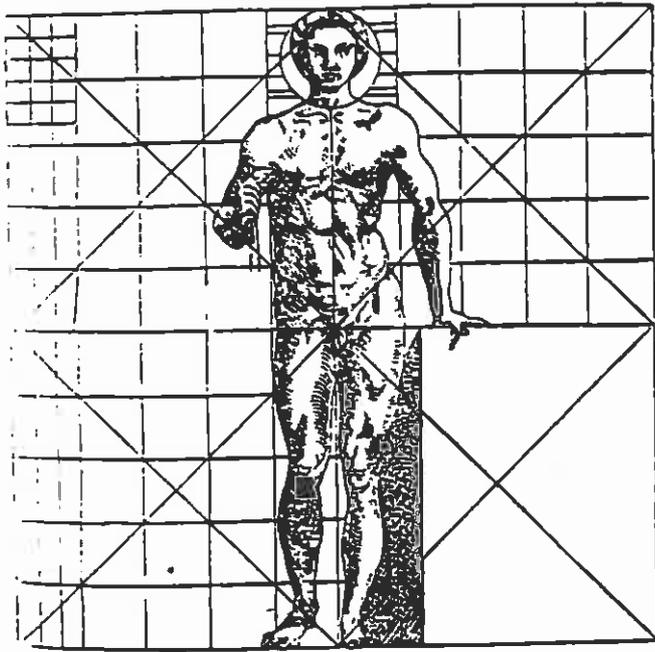


FIG. 1

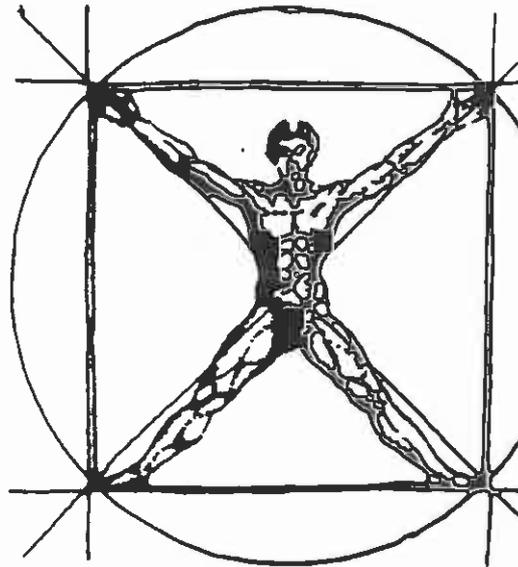
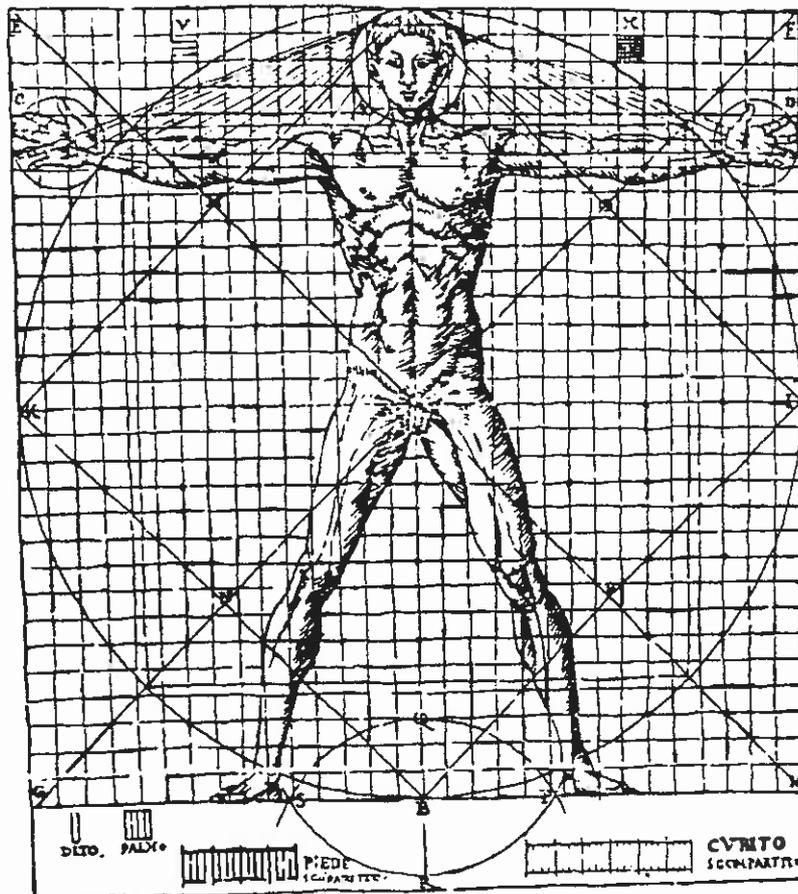


FIG. 2



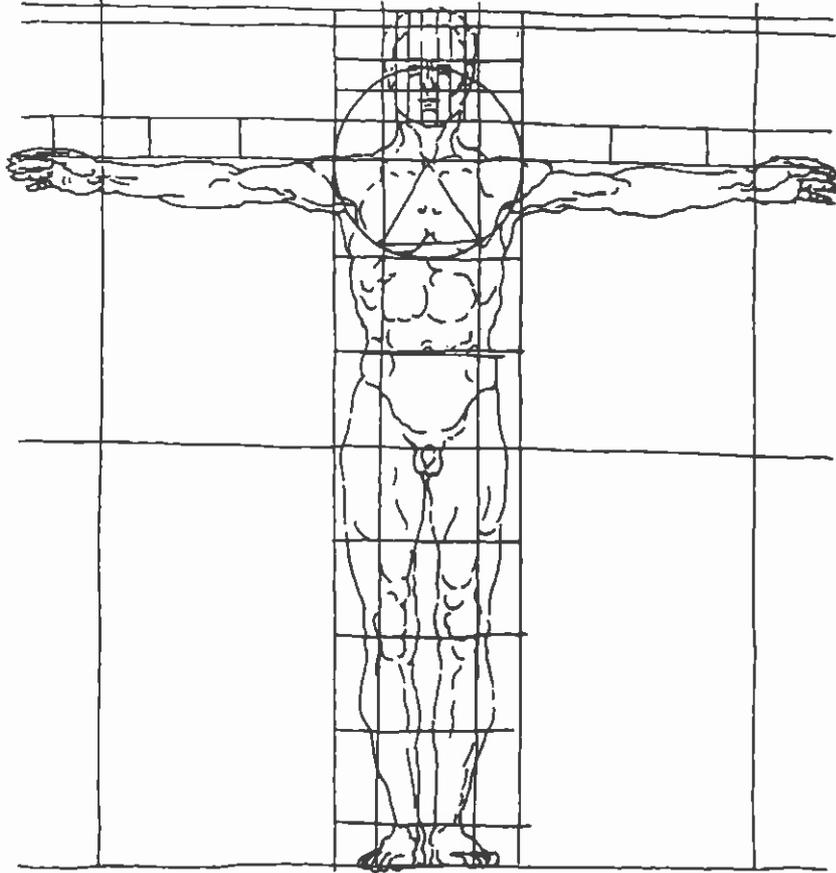


FIG. 3

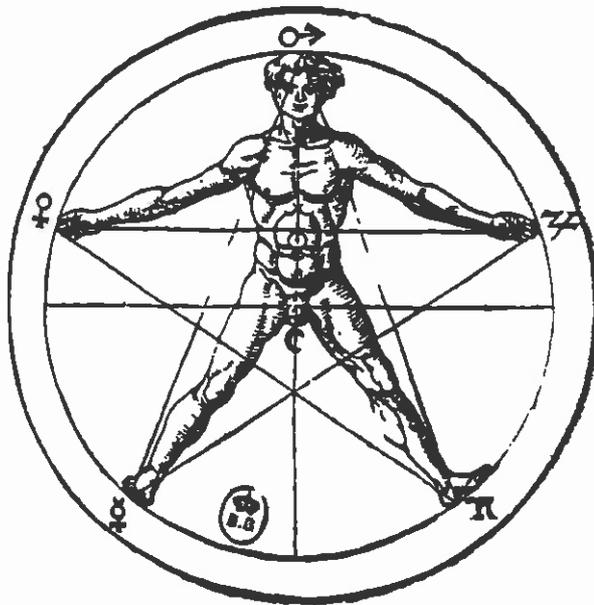


FIG. 4

LA PROPORTION IDEALE COMME IMAGE MAITRESSE DE L'UNIVERS ARCHITECTURAL

La plus connue des expressions des théories de l'architecture est celle qui décrit le corps humain comme foyer originaire d'une pensée harmonieuse (mesures, proportions, rapports harmoniques) sur l'espace construit. Depuis l'antiquité, l'homme comme "mesure des choses" constitue une clef pour savoir la "bonne mesure", une mesure idéale qui n'a cessé de nourrir la réflexion sur la connaissance des objets-espace jusqu'à l'architecture moderne.

Il y a dans cette lecture de surface qui fait fondre le vivant dans la géométrie, un fil directeur qui, au-delà des coordinations dimensionnelles de l'espace bâti avec le corps humain mène la pensée vers une anthropomorphie du standard qui évacue toute proportion humaine, mais qui est capable de visualiser une capacité d'assimilation et d'adaptation des concepts construits dans d'autres domaines du champ du savoir, qui fait qu'elle se constitue en un chapitre obligatoire de toute théorie de l'architecture.

Pour Vitruve le fait que "la division et même la nomenclature de toutes les mesures pour les différents ouvrages ont été prises sur les parties du corps humain" (21): le DOIGT (DITO), la PAUME (PALMO), le PIED (PIEDE) et la COUDEE (CUBITO), ne signifie pas seulement une référence symbolique ou pratique à l'anthropomorphisme humain qui peut être aménagé dans une série additive:

1 PAUME = 5 DOIGTS, 1 PIED = 4 PAUMES = 20 DOIGTS

1 COUDEE = 1,5 PIEDS = 6 PAUMES = 24 DOIGTS

mais aussi une géométrie complète du corps humain (l'homme "bien formé") auquel il conjoint les notions de cercle - centre et de carré - diagonale (voir fig. 1 et 2).

Ce modèle de mesure-proportion se trouve confronté à des modèles d'observation (comme le dessin de Dürer, fig.3) qui évidence une "proportion pure" permettant l'utilisation d'une échelle graphique pour dessiner le corps humain, des modèles purement symboliques, de l'homme-microcosme (comme dans le dessin reproduit ici d'après Agrippa de Nettesheim, fig.4) inscrit dans le cercle déterminé par les cinq coins d'un pentagone, les coins de l'étoile de l'harmonie: LE PENTAGRAMME, ou à des modèles canoniques des formes humaines (comme dans le dessin de Lenz, fig.5).

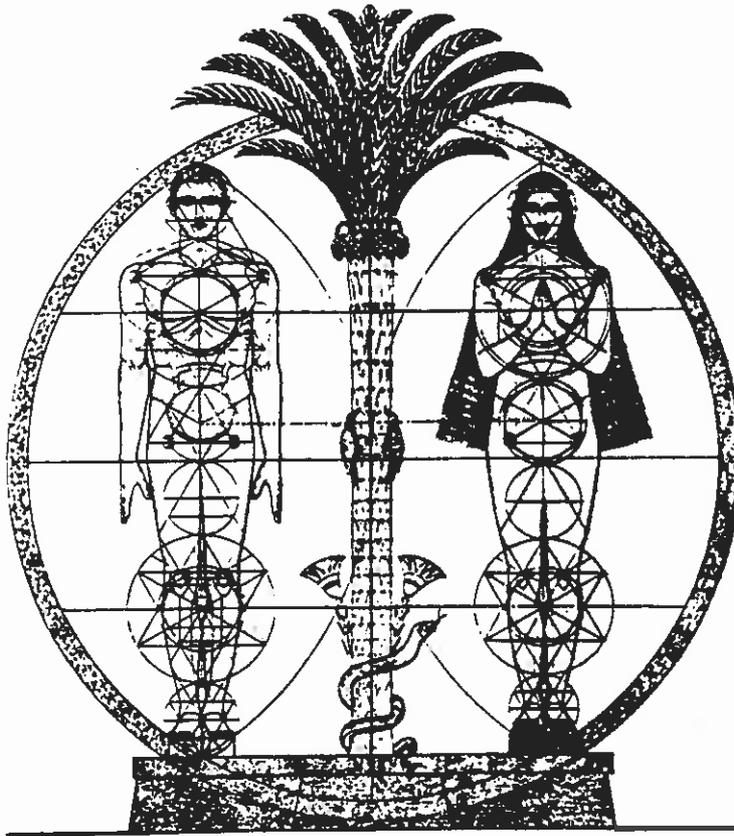


FIG. 5

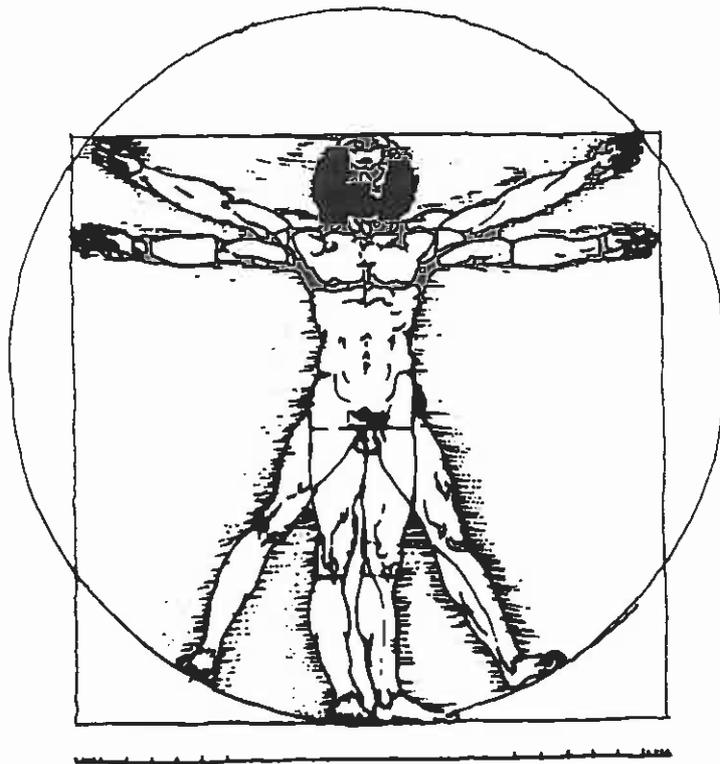


FIG. 6

La lecture que fait Léonard de Vinci du modèle de mesure-proportion de Vitruve ne s'arrête pas à instaurer par une nouvelle "position de pose" (voir dessin, fig.6) d'autres proportions standard, mais elle tend à marquer une sorte de réalité objective des séquences-dimension qui pour lui font partie de la construction même de l'homme (la Renaissance):

"L'architecte Vitruvius mentionne dans son ouvrage sur l'architecture que les dimensions de l'homme sont ainsi organisées par la nature, 4 doigts sont équivalents à une largeur de paume, 4 largeurs de paume sont équivalentes à la longueur du pied, 6 paumes sont équivalentes à une coudée (cubito), 4 coudées donnent la taille de l'homme, ainsi que l'envergure, et 24 largeurs de paume donnent aussi la taille de l'homme. Ces dimensions font partie de sa construction (de l'homme).

Si tu écarter les pieds de telle manière que tu descendes d' $1/14$ de ta hauteur et si tu écarter les bras et que tu les lèves jusqu'à ce que le médius arrive à la hauteur du sommet de la tête, il faut que tu saches que le centre du cercle qui touche les extrémités des membres est le nombril, et que l'espace qui se trouve entre tes pieds détermine un triangle équilatéral.

L'ouverture des bras écartés (l'envergure) est équivalente à sa hauteur (du corps). La distance entre la racine des cheveux et le menton est égale à $1/10$ de la hauteur de l'homme. Celle entre le menton et le sommet de la tête est égale à $1/8$ de sa taille. La distance entre la partie supérieure de la poitrine (la fourchette du sternum) jusqu'au sommet de la tête est égale à $1/16$ du corps, la distance entre la partie supérieure de la poitrine et la racine des cheveux est égale à $1/7$ du corps. La plus grande distance entre les épaules est égale à $1/4$ du corps, la distance entre le coude et la pointe du doigt est d' $1/4$, et celle du coude jusqu'à la pointe du doigt est d' $1/4$, et celle du coude jusqu'à la limite de l'épaule est d' $1/8$ du corps. La main en entier a $1/10$. L'organe génital masculin est implanté au milieu du corps. Le pied représente $1/7$ du corps. La distance du sol jusqu'au-dessous du genou est d' $1/4$ du corps. La distance entre la partie inférieure du genou et l'implantation de l'organe génital masculin est aussi d' $1/4$ du corps.

En ce qui concerne la distance entre le menton et le nez et entre la racine des cheveux et les sourcils, chacune est égale à l'oreille et représente $1/3$ de la figure. " <22>

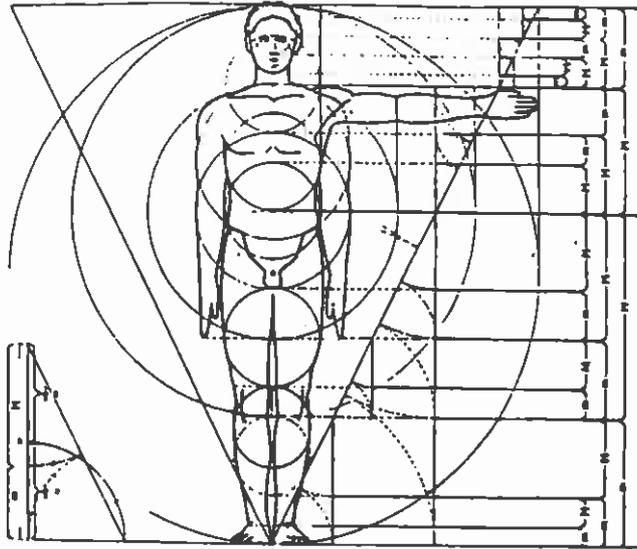


FIG. 7

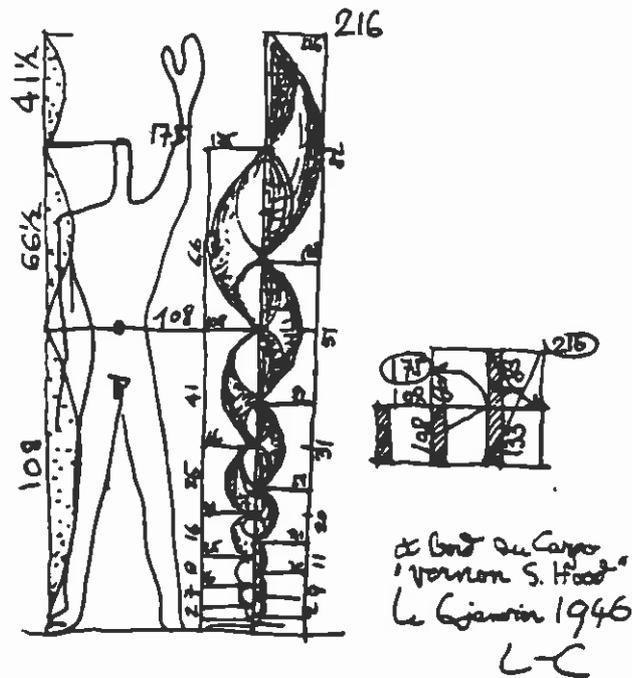


FIG. 8

Cette mensuration suivant deux axes: la taille de l'homme et son envergure combinée avec des observations sur les rapports mathématiques entre deux axes abstraits: vertical et horizontal, a donné lieu, à travers une unité de mesure, elle aussi abstraite, que l'on appelle module, à l'établissement de plusieurs systèmes de proportionnalisation du bâti qui accentuent une direction particulière LA VERTICALE.

Dans cette série de recherches on peut citer celle de Ernst Neufert (fig.7) et surtout celles de Le Corbusier; l'anthropomorphisme de l'unité de mesure est remplacé par "la section d'or" et les séries de Fibonacci, mais il ne s'efface pas complètement, parce que la taille humaine est toujours un point de repère et de départ. Cette taille humaine à partir de laquelle l'homme modulator est décrit dans ses rapports avec l'espace dimensionné (l'architecture) on peut l'exemplifier par deux textes de Le Corbusier <23>:

I. L'homme - MODULOR de 1,75 m (voir fig.8)

"le MODULOR est un outil issu de la stature humaine et de la mathématique. Un-homme-le-bras-levé fournit aux points déterminants de l'occupation de l'espace, - le pied, le plexus solaire, la tête, l'extrémité des doigts, le bras étant levé, - trois intervalles qui engendrent une série de section d'or, dite de Fibonacci. D'autre part, la mathématique offre la variation la plus simple comme la plus forte d'une valeur: le simple, le double, les deux sections d'or."

II. L'homme - MODULOR de 1,83 m (voir fig.9)

"les valeurs actuelles du "Modular" sont déterminées par la stature d'un homme de 1 m.75. C'est là une taille plutôt française. N'avez-vous pas observé dans les romans policiers anglais que les "beaux hommes" - un policier par exemple - ont toujours SIX PIEDS de haut?"

Nous essayons d'appliquer cet étalon: six pieds = $6 \times 30,48 = 182,88$ centimètres. A notre enchantement, les graduations d'un nouveau "Modular" sur base d'un homme de six pieds se traduisent sous nos yeux, pour les pieds-pouces, en chiffres pleins à tous les échelons!

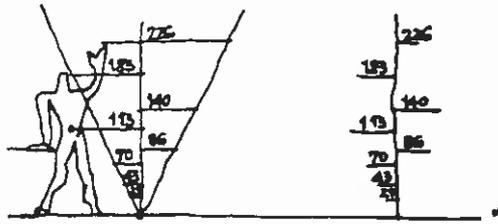
On a démontré - et principalement à la Renaissance - que le corps humain obéit à la règle d'or. Lorsque les Anglo-Saxons ont adopté leurs mesures linéaires, une corrélation fut établie entre la valeur pied et la valeur pouce, corrélation qui s'étend (implicitement) aux valeurs correspondantes du corps. Désormais, la traduction de notre "Modulor" sur base de 6 pieds (182,88 centimètres) en valeurs pleines, devient une consécration. Nous étions ravis." <24>

L'harmonie n'est qu'une silhouette qui s'efface derrière une pseudo-démonstration mathématique (voir fig.10) qui, chez Le Corbusier, instaure, d'une manière claire le nombre d'or et le lieu de l'angle droit, cet angle droit qui légitime la sélection d'une seule direction (l'axe vertical) de développement proportionnel, par une règle de conjonction automatique entre vertical et horizontal.

Sur le plan pratique, on produit des "recettes" pour l'architecte, comme la très connue "échelle des bonnes hauteurs" (voir fig.11) qui font entrer dans cette description du corps humain ses attitudes et son environnement culturel (le lit - l'homme qui dort, la chaise - l'homme assis, la table - l'homme qui mange et qui écrit, ... jusqu'à la hauteur minimale sous plafond dont il a besoin dans sa maison). Dans cette perspective l'homme est un système de référence non seulement par les proportions dimensionnelles que son corps légitime, mais aussi par sa construction matérielle (l'ossature et l'enveloppe charnelle) et par sa construction fonctionnelle (le système digestif et le système de circulation sanguine) qui sont traduites en termes architecturaux: la structure de résistance, l'enveloppe du bâtiment, la consommation et l'élimination des déchets, la circulation dans le bâtiment et dans la ville (voir fig.12).

Les rapports d'harmonie dimensionnelle s'effacent de nouveau pour laisser la place autour d'un "homme-microcosme" (voir dessin Bauhaus, fig.13) d'un complexe système de dimensions culturelles avec et autour de son corps.

Partant de la croix formée par la direction verticale (Vertikal) et la direction horizontale (Horizontal) comme origine de l'ordre universel de l'espace naturel (Naturraum) et de la silhouette de l'intersection des quatre plans, symbole d'une perspective intérieure d'un espace bâti - espace formel (Formalerraum), l'homme est le centre organisateur de l'espace, il est représenté en mouvement, un mouvement complet du corps et de l'esprit, dans une vision bien marquée par l'influence de la terre (Erdemagnetismus) sans oublier le cosmos (Astrologie).



On peut les dessiner ainsi:

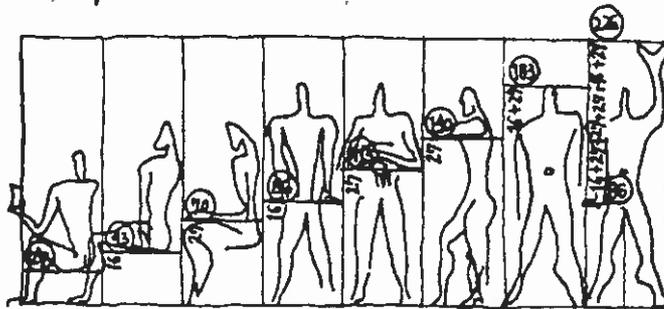


FIG. 11

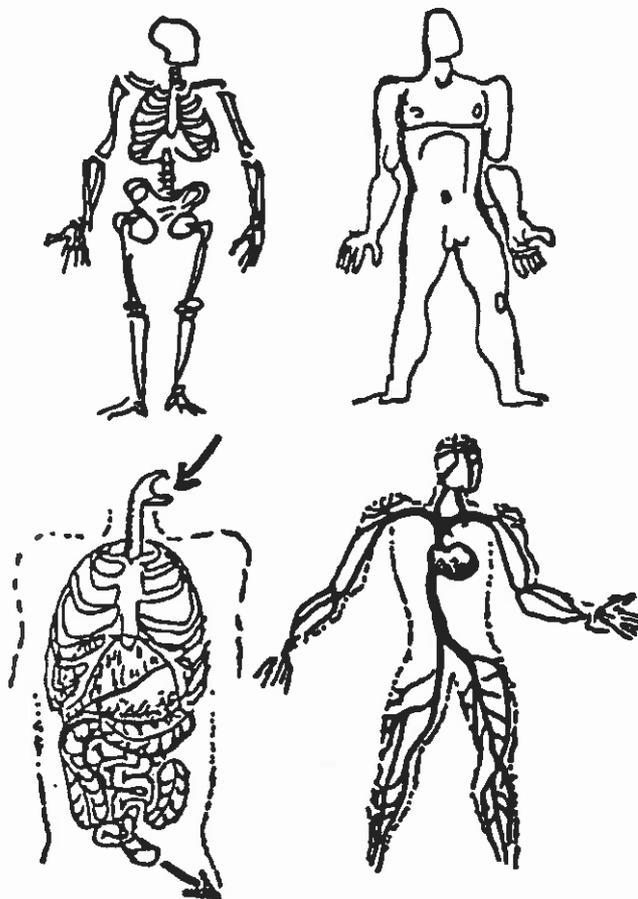


FIG. 12

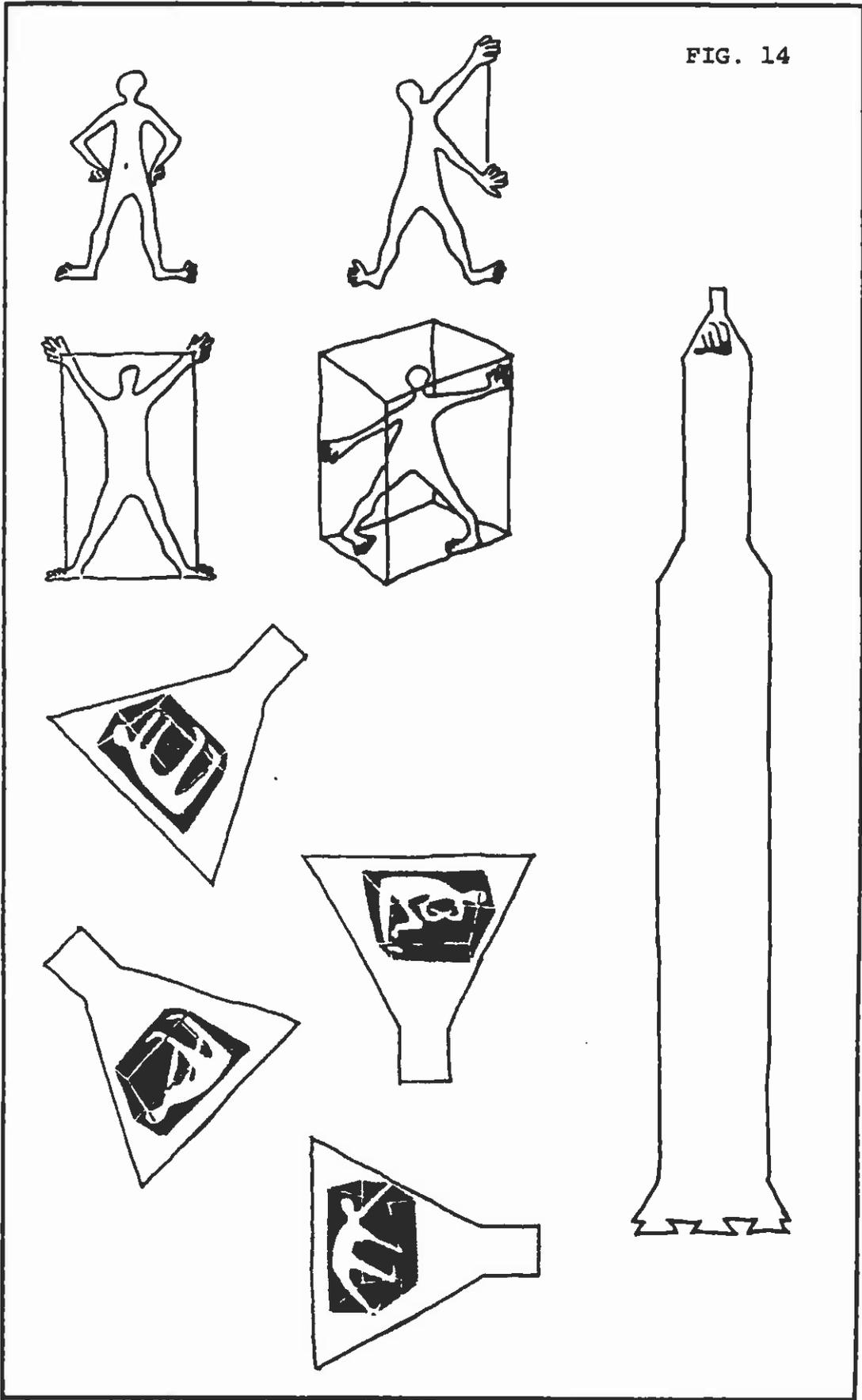


FIG. 14

L'image de l'homme est puissante, on y superpose dans une lecture synchrétique l'ordre des idées (Ideenkreis), l'ordre organique (innere Organe) et le temps (Zeit) qui organisent l'espace de l'éthique (Ethik), de la psychologie (Psychologie) du développement historique (Entwicklungsgeschichte), et celui de la chorégraphie (Choreografie).

Le modèle humain n'est pas seulement le corps, avec son système osseux (Knochen, Gelenk), le système musculaire (Muskulatur), le système nerveux (Nervenzentrum, Nerven), le système circulatoire (Blut), le système respiratoire (Atmung), la vie sexuelle (Geschlechtsleben), le système digestif (Ernährung) avec les rapports extérieurs à travers les sens: le visuel (Sehsinn), le toucher (Tastsinn, Graphologie), l'auditif (Phonologie), l'équilibre (Mechanik), mais aussi son image dans l'art (Kunst) à travers l'esthétique (Asthetik), ou encore "le système de la mode", l'habillement (Kleidung) et ses rapports avec la végétation qui l'environne (Vegetabilish).

Si le degré de généralité de l'harmonie dimensionnelle du corps humain était encore acceptable dans la théorie traditionnelle de l'architecture, il devient un cas particulier quand il faut s'attaquer à un projet de "capsule" portée dans l'espace par une fusée (fig.14); l'homme en position debout, marquant la verticalité se transforme en "foetus" prêt à quitter le domaine même de la verticalité (la Terre) pour sortir dans l'espace de l'au-delà de la planète (le Cosmos).

Il faut chercher un autre point de vue, une autre description qui nous mènerait vers la découverte d'autres élémentaires architecturaux, et cette réflexion est bien matérialisée aujourd'hui: l'interface homme-machine (voir fig.15).

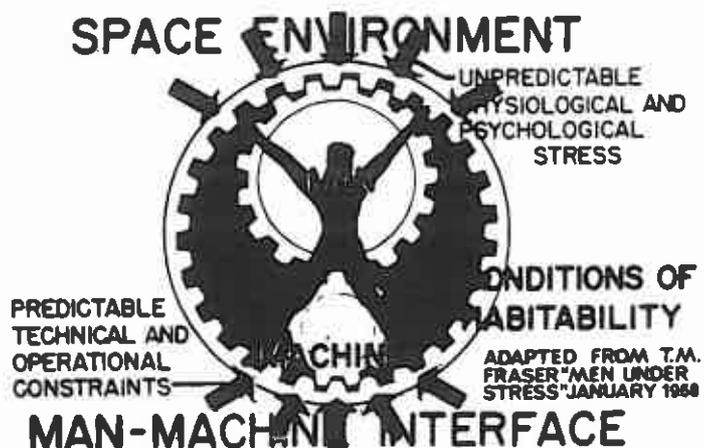


FIG. 15

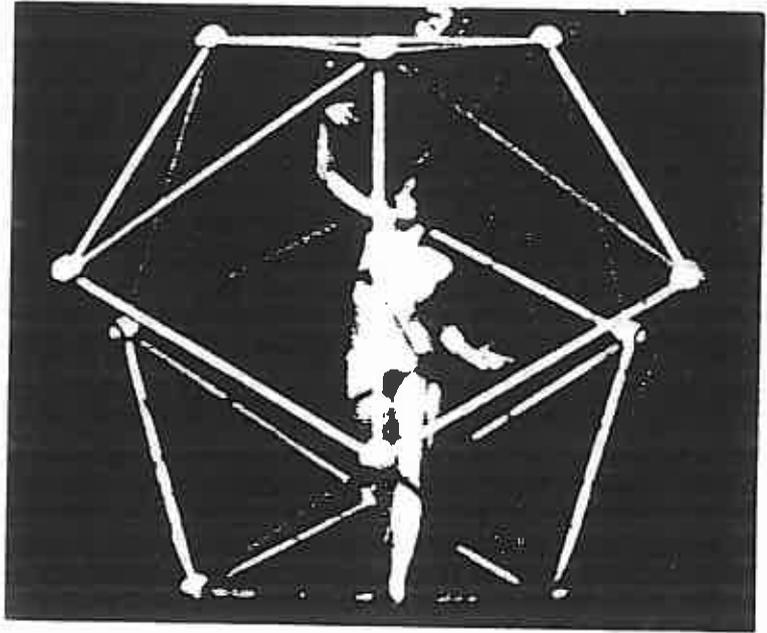


FIG. 16

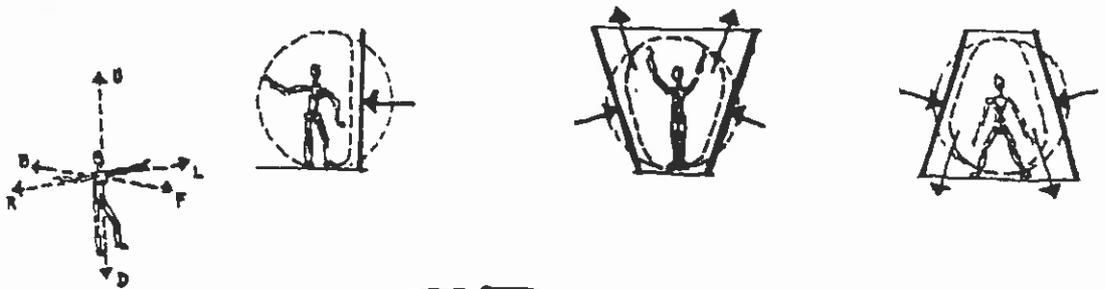
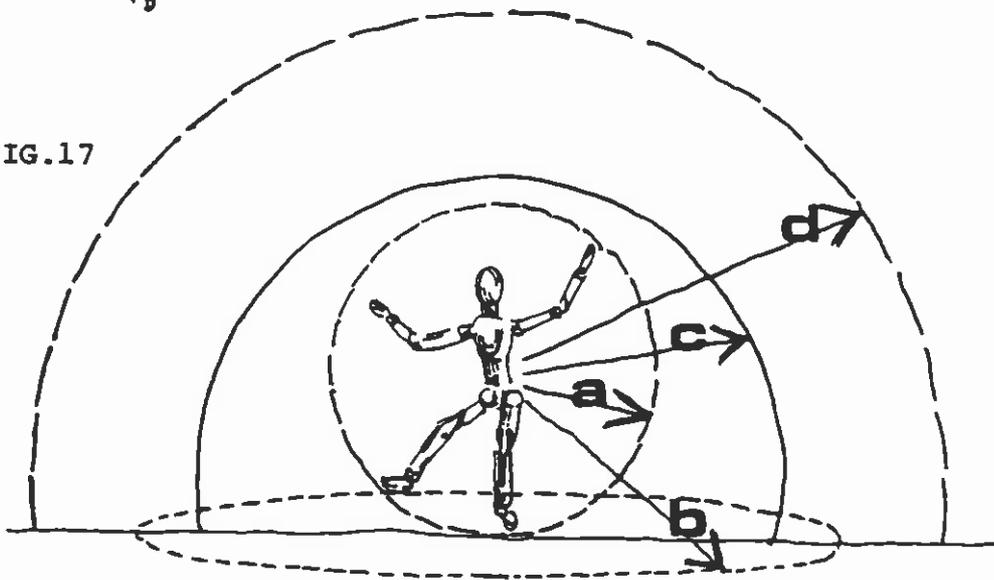


FIG. 17



Le mythe de la perfection semble ne pas se trouver validé par la proportion des tracés directeurs, mais quelque part dans la géométrie spatiale plus complexe (comme l'ICOSAEDRE DIRECTEUR dans l'enseignement chorégraphique de R. von Laban - fig.16) dans des sphères emboîtées (voir fig.17): la sphère personnelle (a) qui se projette dans celle de la danse (b), dans celle de l'abri (c) et toutes dans la sphère de l'univers (d).

La trace de ces figurations de l'univers architectural au niveau de la conception ou de la lecture de l'espace, on la trouve de diverses manières; en voici quelques exemples:

a) "Le dessin (fig.18) illustre la croyance de la Renaissance d'après laquelle les proportions des bons bâtiments doivent correspondre aux proportions du corps humain. Di Giorgio fait cette démonstration en utilisant l'exemple d'une église allongée en un plan de croix latine avec transept et abside. Dans le même dessin, il démontre aussi une deuxième idée essentielle de la Renaissance: la bonne architecture doit être fondée sur des figures géométriques simples, tout spécialement sur le cercle et le carré. L'église projetée par Francesco, malgré le manque du plan central, respecte le principe du cercle et toute sa surface est divisée dans des figures régulières, c'est-à-dire des carrés ". <25>

Dans le même ordre d'idées on peut citer la lecture du plan de l'Escorial avec le plan astrologique de Vitruve (voir fig.19 a) ou la superposition entre l'homme-cosmologie sur le même plan de l'Escorial (voir fig.19 b).

b) Pour sa communication publicitaire (qui manipule des discours courts et suggestifs) Kooper qui est un fabricant et entrepreneur en constructions métalliques a choisi le dessin de Léonard de Vinci (voir fig.6) avec la légende suivante: "... les produits pour le bâtiment Kooper aident les architectes et les ingénieurs à obtenir une grande liberté dans le dessin et économisent l'argent de leurs clients " (voir fig.20).

c) Pour la décoration d'un collège (construit en éléments préfabriqués), l'artiste a marqué la rupture entre le proportionnel moderne du modulator et le géométrique "préfabriqué" de l'architecture du bâtiment (voir fig.21).

FIG. 18

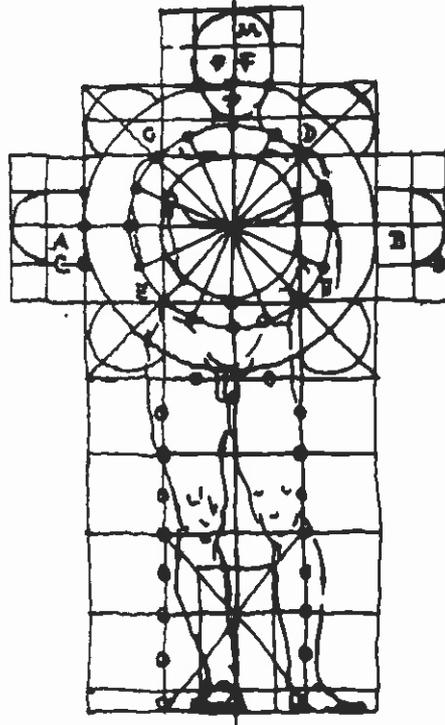
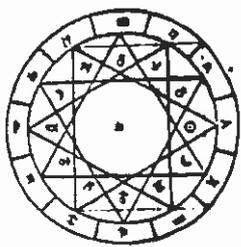
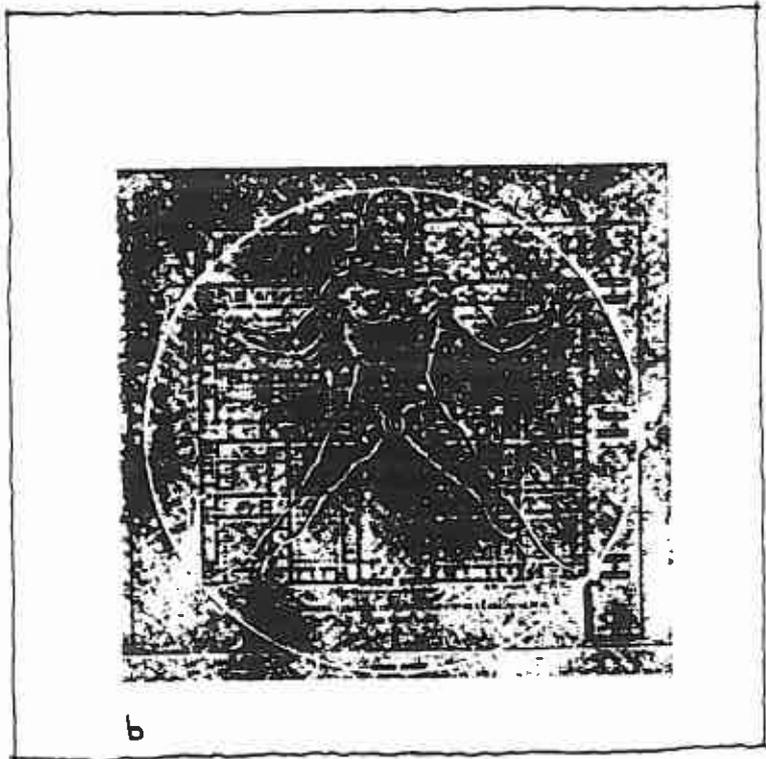


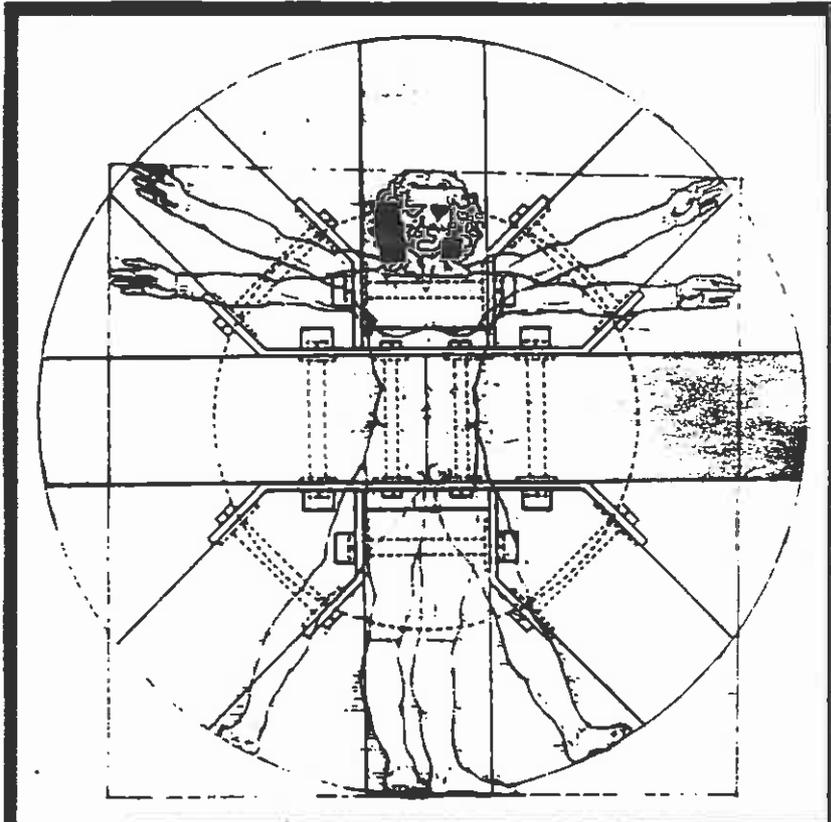
FIG. 19



a



b



On the following page, you'll see specific examples of how Koppers building products have helped architects and engineers obtain greater latitude of design and save money for clients. These Koppers products are either permanent in themselves, or give permanence to other materials.

FIG. 20

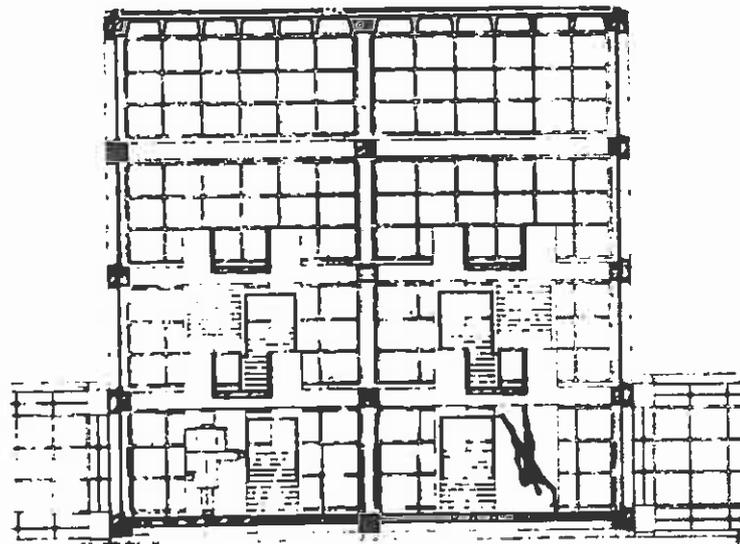
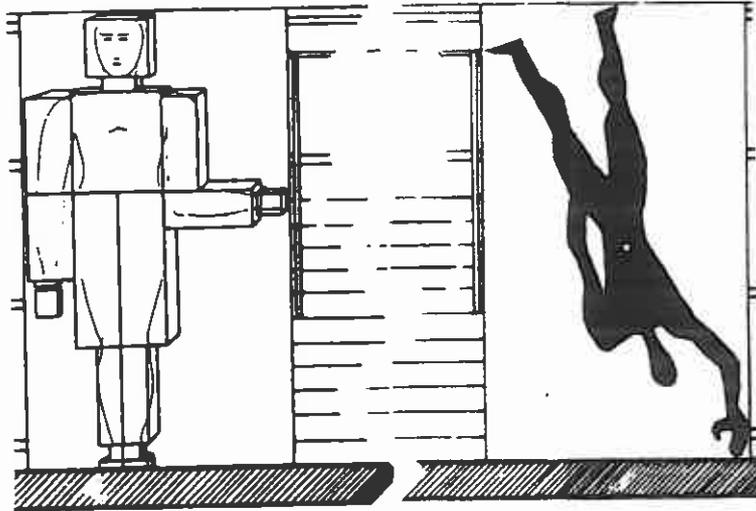


FIG. 21

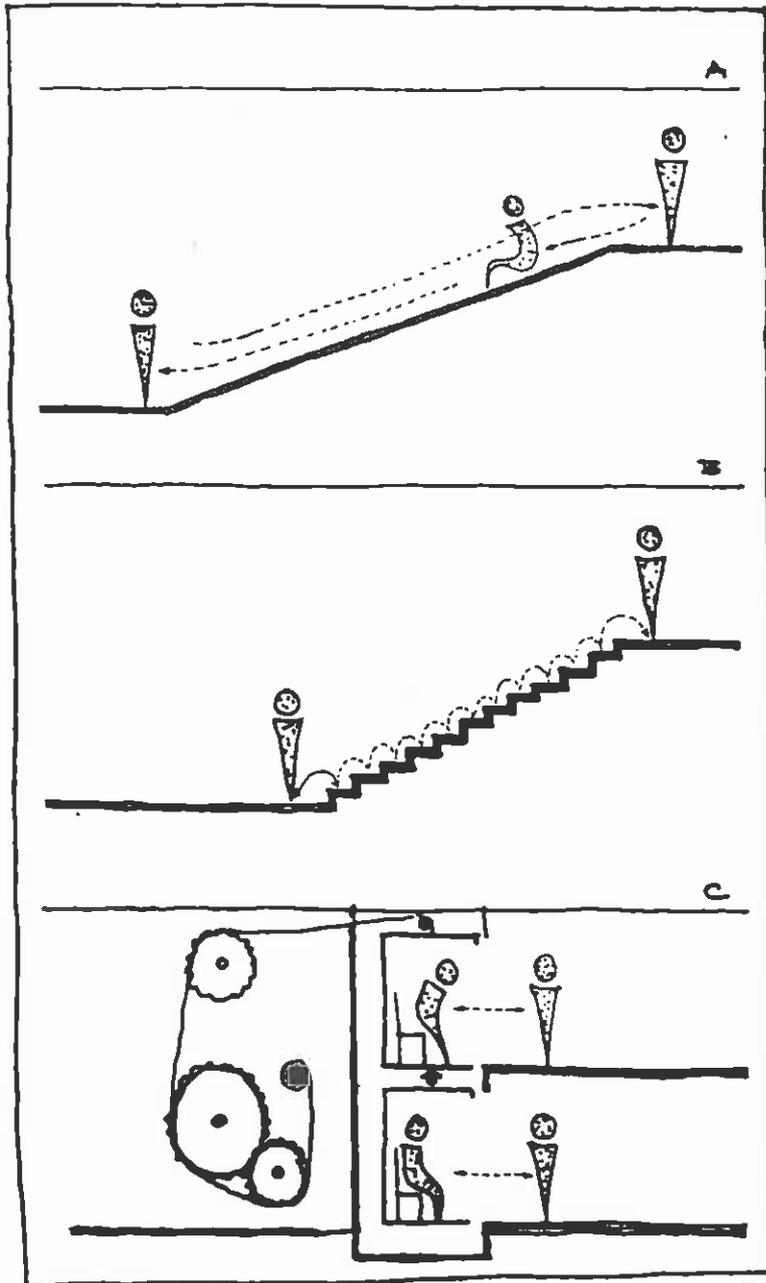


FIG. 22

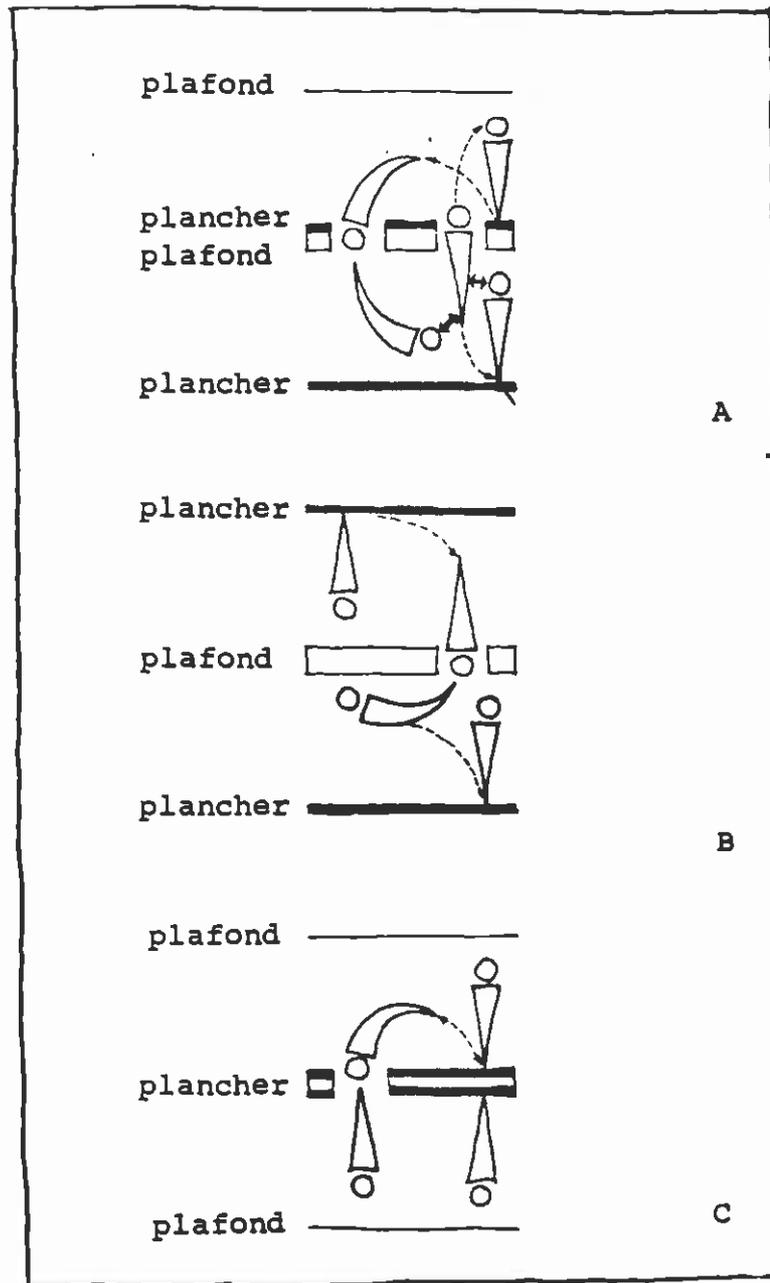


FIG. 23

La liaison entre deux niveaux d'un bâtiment sur la terre suppose encore un certain regard nostalgique vers la "proportion humaine", mais les recherches de "l'escalier idéal" semblent disparaître. Combien de fois ne nous trouvons nous pas dans des immeubles où nous ignorons où se trouve l'escalier?

La liaison entre deux espaces dans le cosmos (voir fig.23), posée dans une perspective terrestre (à partir de la verticalité possible dans chaque espace) semble un jeu dont les règles nous échappent:

- on peut traverser un plancher qui est le plafond de l'espace de destination (fig.23 A)

- on peut traverser un plafond qui est le plafond de l'espace de destination (fig.23 B)

- on peut traverser un plancher qui est le plancher de l'espace de destination (fig.23 C) et tout ceci sans rampe, sans escalier, sans ascenseur.

Qu'est-ce qu'il nous reste comme éléments conceptuels pour penser ces nouveaux horizons du domaine de l'architecture (l'architecture cosmique)?

Quelle sont les unités conceptuelles dont notre conscience dispose pour investir un champ discursif dont on ne maîtrise pas la consistance?

L'UNIVERS SEMANTIQUE, un nouveau regard sur l'univers architectural

Pour reformuler les "unités conceptuelles de base" tout en nous détachant (vers l'abstrait) de l'image de la proportionnalité à l'échelle humaine, nous avons tenté de réécrire la problématique de l'univers sémiotique telle qu'on la retrouve dans le Dictionnaire de la théorie du langage <26>.

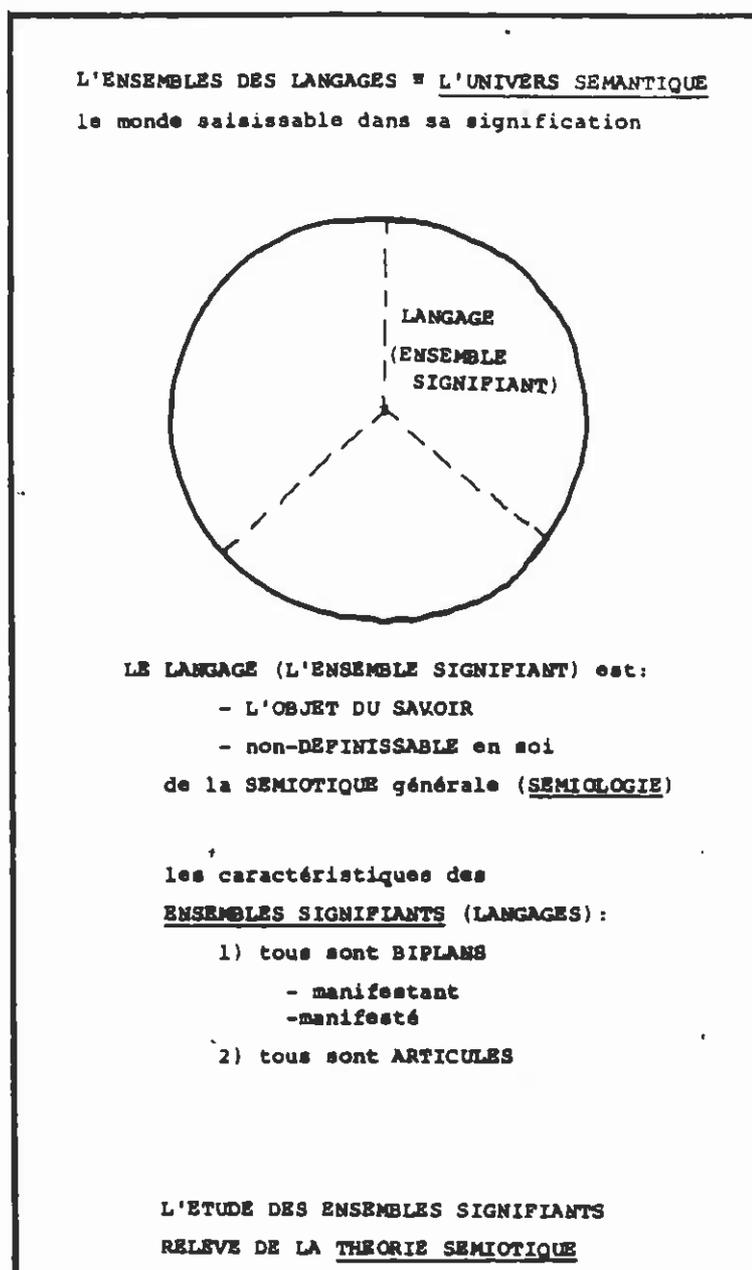
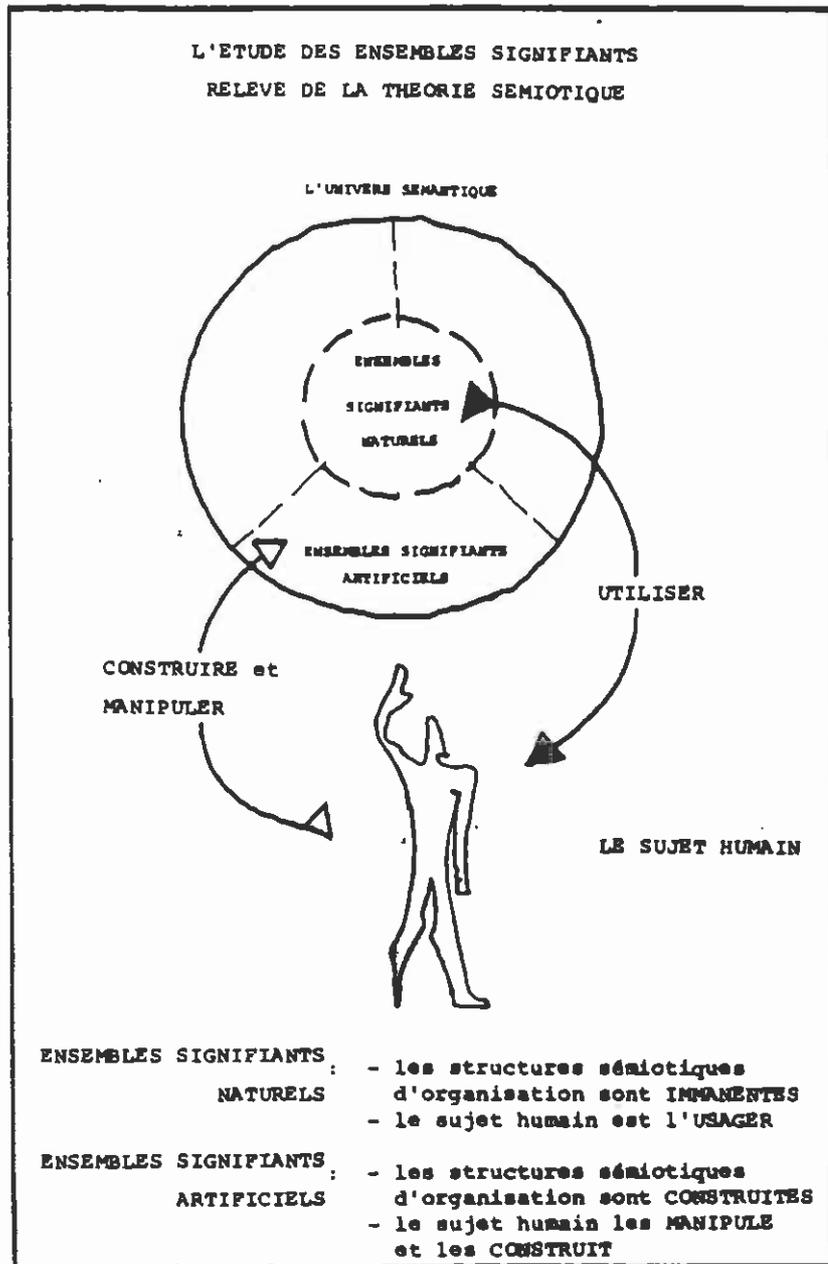


fig. 24

L'univers sémantique est "le monde saisissable dans sa signification", "le paraître de l'univers", "l'ensemble des systèmes de valeurs" et "l'ensemble des langages".
 Au terme de langage on peut substituer ceux d'ensemble signifiant ou celui de sémiotique.

fig.25



Quand on dit : "L'Architecture est un langage", "il y a un univers architectural", il faut donc pouvoir dire aussi "L'Architecte est une sémiotique", "Il y a un système de valeurs architecturales", ou encore "L'Architecture est un ensemble signifiant", "Il y a un micro-univers architectural qui fait partie du paraître de l'univers" et "L'univers sémantique de l'architecture est une partie du monde saisissable dans sa signification".

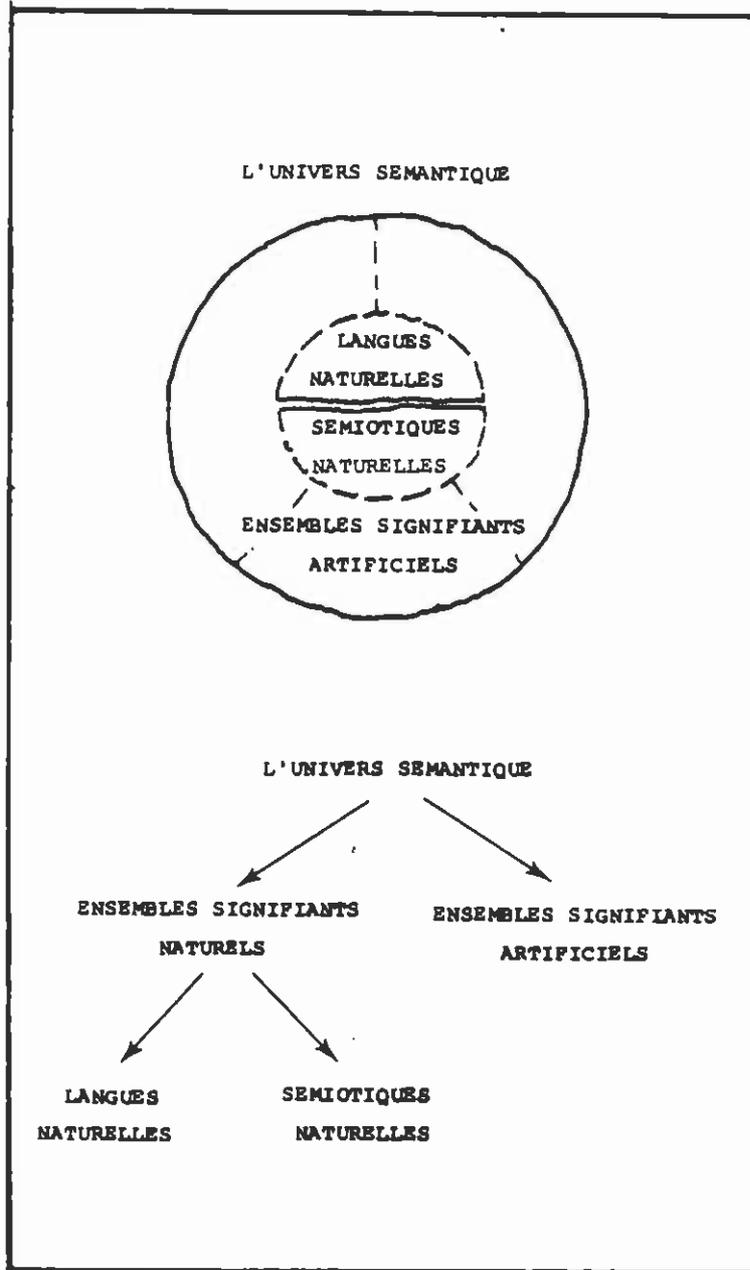
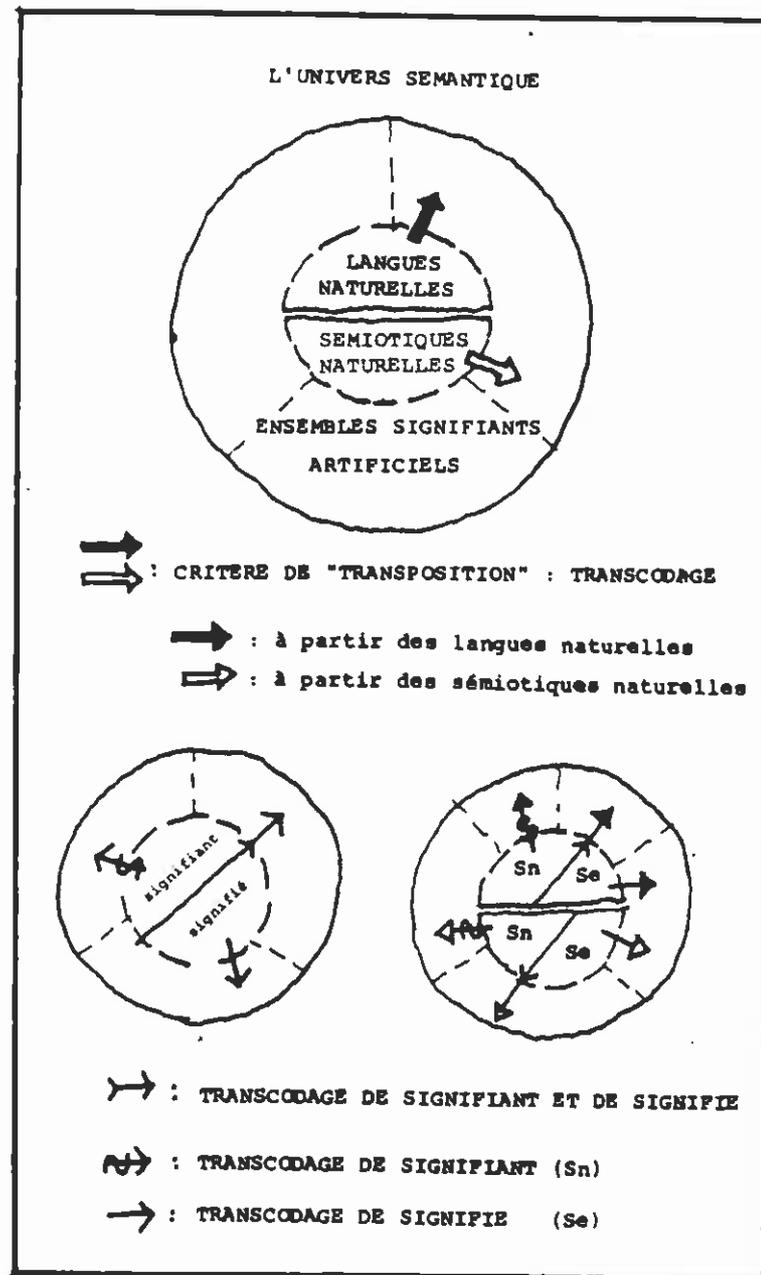


fig. 26

Tous ces *dirés* font état d'une prise de position vis-à-vis de l'architecture, souvent conserdés, s'ils sont énoncés ensemble, comme incohérents; mais il n'en est rien; le sujet, le sujet humain, le sujet parlant, l'homme architecte, est l'USAGER des ensembles signifiants naturels (il subit et utilise la langue naturelle et les sémiotiques naturelles dont l'architecture) et, il est le constructeur et le manipulateur des ensembles signifiants artificiels comme les langages de programmation pour les ordinateurs ou les systèmes constructifs en architecture.

fig. 27



Si l'on veut parler de l'architecture comme une sémiotique (langage, ensemble signifiant), cette prise en charge des divers aspects de l'univers sémantique doit se faire à partir de quelques caractéristiques clairement formulées par la sémiotique:

La première serait que tout ensemble signifiant est **biplan** et **articulé**, autrement dit nous devons chercher à distinguer le plan du contenu du plan de l'expression architecturale par une mise en évidence des "unités à la fois distinctes et combinables" <27> de façon différente sur les deux plans.

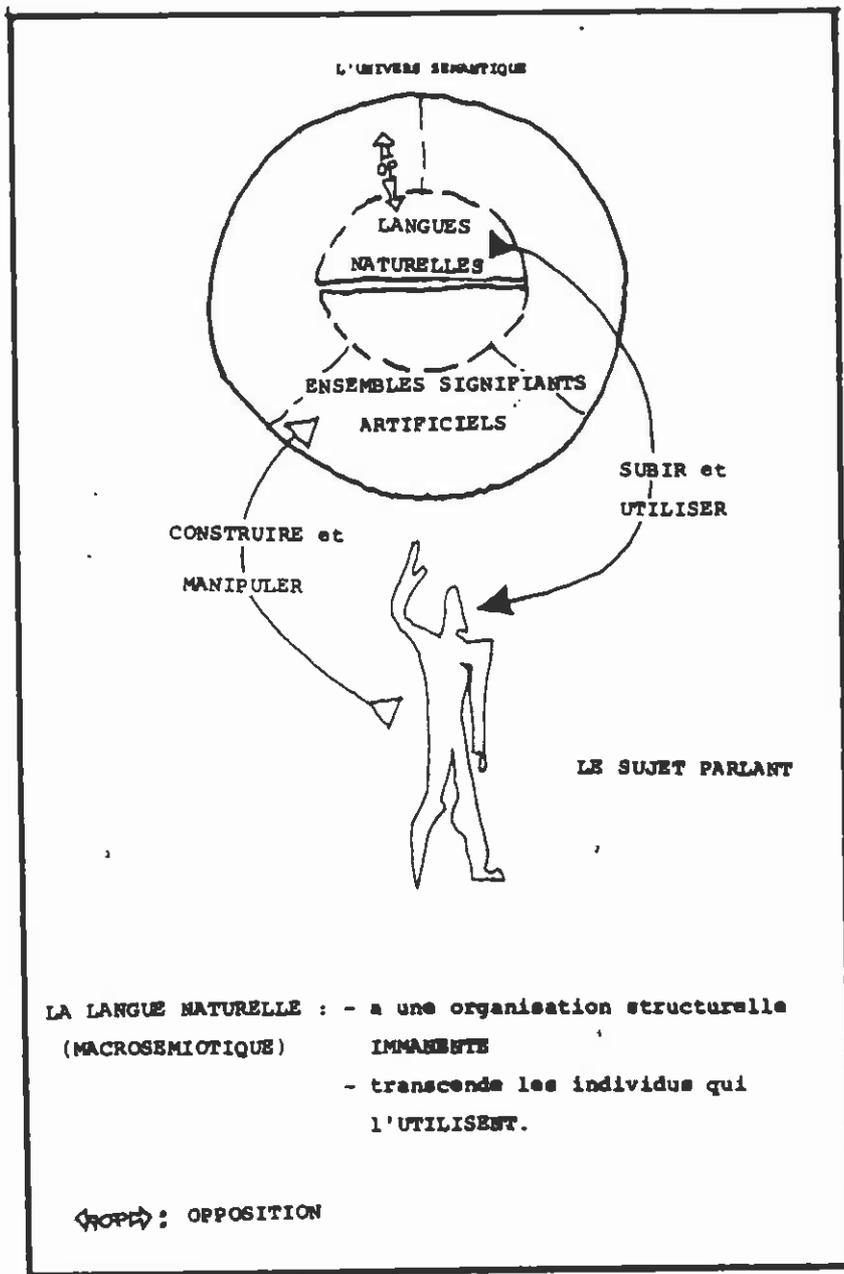
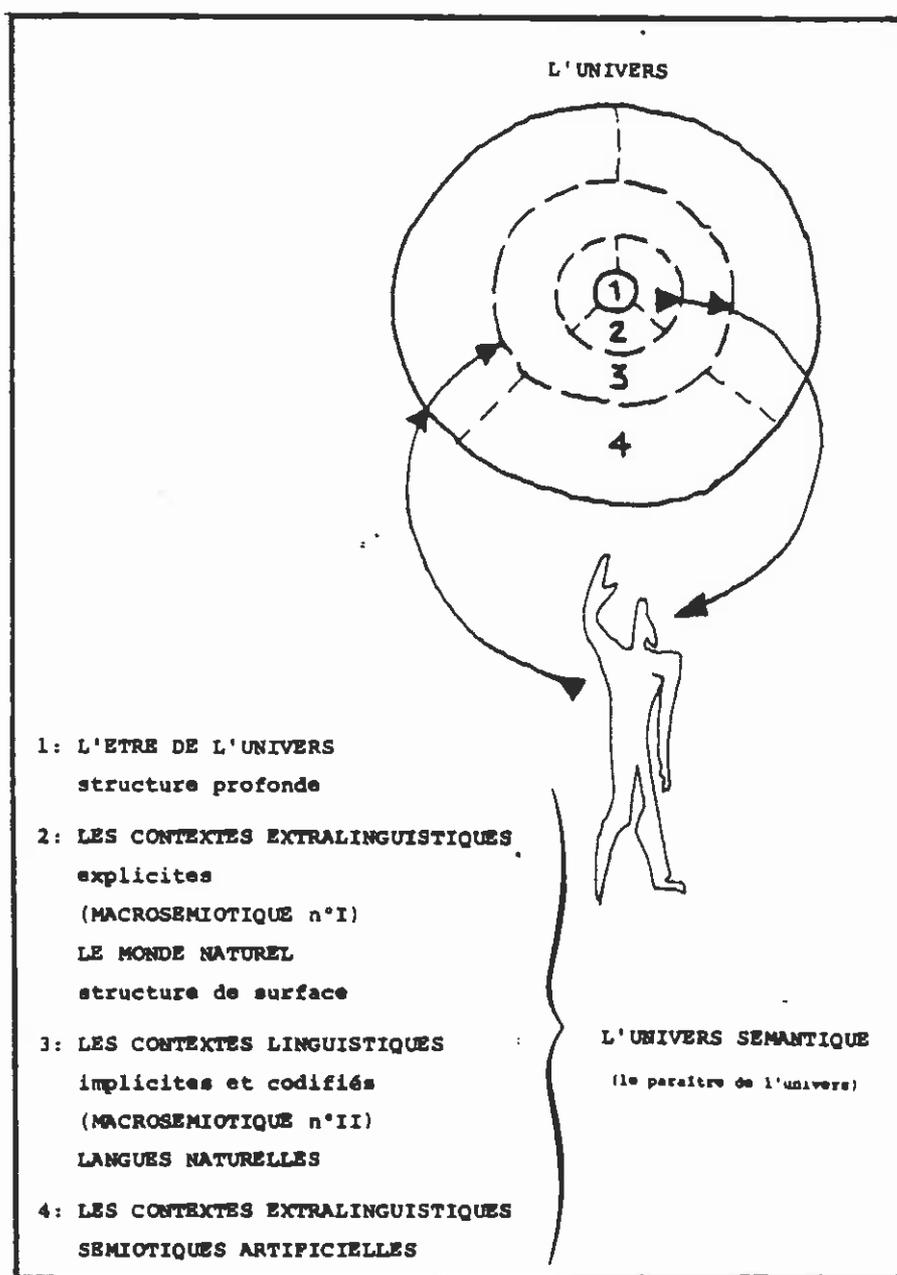


fig.28

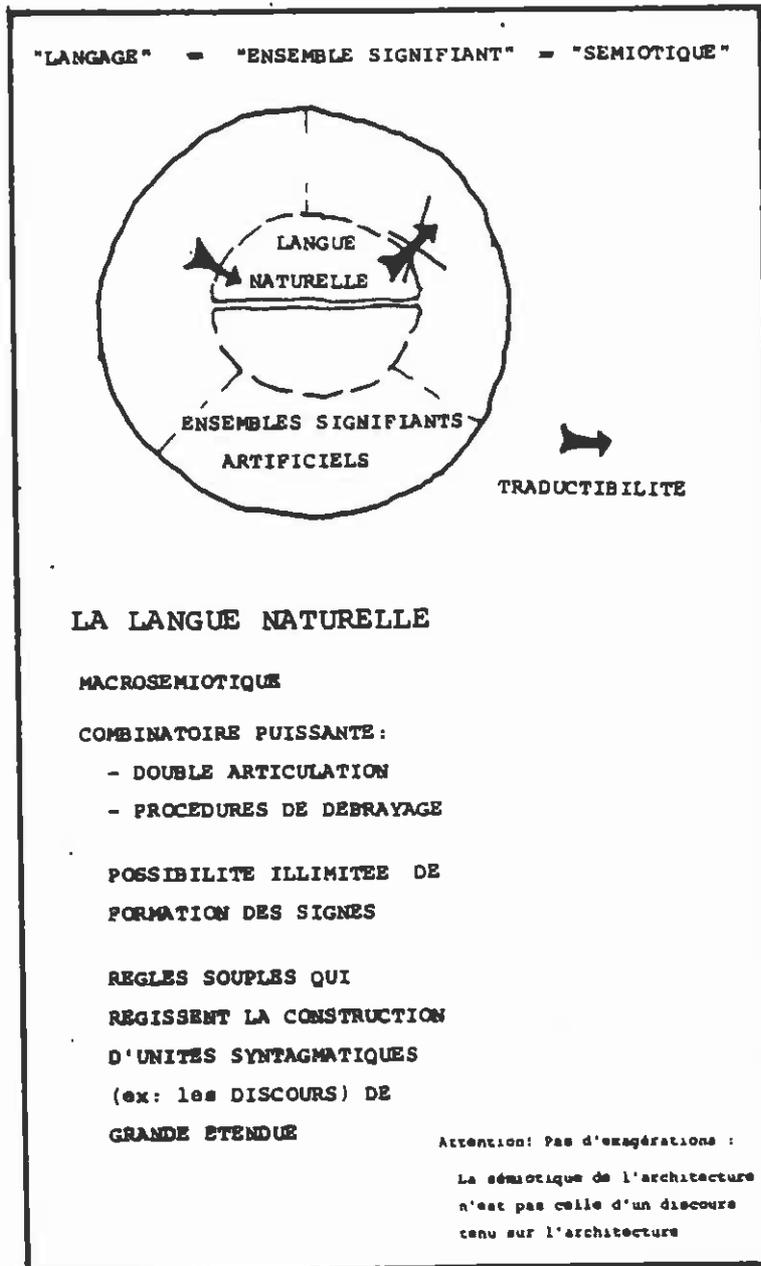
La première distinction entre sémiotiques naturelles et sémiotiques artificielles ne pose pas, à notre avis, de difficultés de classement de l'ensemble dont fait partie l'architecture: l'ensemble signifiant **ARCHITECTURE** fait partie des sémiotiques naturelles, comme les langues (naturelles) et il participe à l'élargissement de l'univers sémantique par des transcodages <28>, mais dans ce contexte les langues naturelles ont un statut particulier quant à la traductibilité d'un langage à l'autre, statut particulier dont il est difficile de démontrer l'inconsistance: "toutes les autres sémiotiques peuvent être traduites, tant bien que mal, en langue naturelle, alors que le contraire n'est pas vrai" <29>.

fig. 29



Il nous semble que ce privilège (apparent) n'est dû qu'à un manque de connaissance des rapports entre les langages; le langage architectural n'est souvent qu'une "traduction", plus ou moins conforme, d'une demande exprimée en langue naturelle. Les traits caractéristiques de la langue naturelle, comme sa combinatoire puissante qui donne une possibilité illimitée de formation de signes et ses règles souples de construction des discours, ne nous paraissent pas incompatibles avec l'architecture, mais il est évident que la recherche, dans le domaine de la linguistique n'est pas comparable en volume et en qualité scientifique à celle du domaine de l'architecture.

fig. 30



Eléments de lecture
de l'article ESPACE <30>

a) l'espace est considéré comme
"objet construit"
comportant des éléments discontinus

b) la construction de l'objet-espace
se fait à partir de l'étendue
(d'une grandeur pleine, remplie sans solution de continuité)

- la construction de l'objet-espace est à examiner du point
de vue **géométrique**

- la construction de l'objet-espace est à examiner du point
de vue **psychophysiologique**
(comme émergente progressive des qualités spatiales à partir
de la confusion originelle)

- la construction de l'objet-espace est à examiner du point
de vue **socioculturel**
(comme l'organisation culturelle de la nature)

exemple : espace bâti

CHAPITRE 2



Ph
2.07.81

CHAPITRE 2

LE PROJET THEORIQUE

Les hypothèses de départ

Hypothèse n° 1: si la sémiotique <31> est une théorie de la signification et, si elle explicite "sous forme d'une construction conceptuelle, les conditions de la saisie et de la production du sens" <32>, alors l'architecture peut trouver dans la sémiotique l'appui dont elle a besoin pour construire son propre projet théorique. <33>

Cette première hypothèse est confirmée du côté de la sémiotique parce que:

(a) elle se développe à travers une multitude de sémiotiques particulières, comme la sémiotique de l'espace, la sémiotique musicale, la sémiotique planaire, pour ne citer que quelques exemples;

(b) elle s'efforce de se constituer en une théorie sémiotique générale <34> organisant la communication inter-sémiotique, entraînant ainsi un débat dans le domaine des sciences de l'homme auquel l'architecture peut participer.

Cette première hypothèse est confirmée du côté de l'architecture, qui a mal assimilé une terminologie sémiologique (terminologie qui s'avère inopérante sur le plan théorique et qui n'a fait que redorer pour quelque temps l'image de l'histoire de l'art - chapitre architecture), mais qui, faute de pouvoir s'en débarrasser ne peut qu'accepter de l'assumer moyennant un effort de conceptualisation dans le cadre offert par la sémiotique; l'architecture est noyée dans les doctrines, et elle a sûrement besoin d'un projet de théorie <35>, d'ajouter aux préceptes une série cohérente de concepts.

Hypothèse n°2: si la sémiotique <36> décrit le modèle constitutionnel de la structure élémentaire de la signification <37> ainsi que les produits de son investissement, alors l'architecture, en tant que sémiotique particulière, peut chercher ses propres structures élémentaires de la signification <38>; cette recherche est prioritaire <39>.

Hypothèse n°3: si la sémiotique utilise des traits distinctifs dépendants des langages bien connus (la langue naturelle) ou des circonstances données de communication, les *sèmes*, elle utilise aussi des traits distinctifs indépendants des langues naturelles, les *noèmes* <40>, alors l'architecture peut trouver dans ces derniers un appui logistique <41> lui permettant de franchir plus vite la barrière de la traductibilité obligatoire en langue naturelle de l'objet qu'elle étudie.

Hypothèse n°4: si la sémiotique traite de l'acte de langage, décrivant l'organisation actantielle et actorielle <42> alors, l'architecture peut traiter de l'acte de bâtir <43>, dans un premier temps, avec son organisation actantielle explicitable à partir d'un enregistrement des rapports entre les "acteurs de la construction" <44>, pour s'occuper ensuite de l'acte d'habiter.

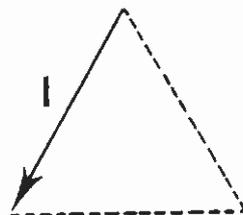
Hypothèse n°5: la sémiotique de l'architecture n'est qu'une partie de la théorie de l'architecture <45>, un instrument de connaissance complémentaire à celui mis en place par les doctrines <46> et par l'histoire de l'architecture <47>.

Archisémiotique

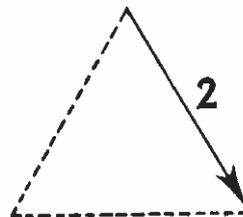
L'économie générale <48>:

on fait appel pour décrire les rapports entre les composantes de la théorie de l'architecture à trois opérations fondamentales que l'on peut provisoirement présenter comme:

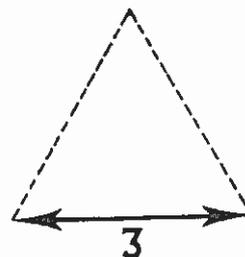
1 > une opération explicite d'actualisation qui lie le niveau le plus "simple" de l'architecture, le système de l'architecture au niveau le plus "complexe", le discours architectural; cette opération est la production du sens saisissable dans le discours architectural, production à partir de l'univers sémantique organisé par le système de l'architecture.



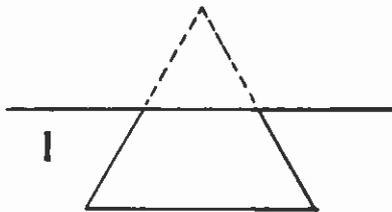
2 > une opération implicite de potentialisation, qui accompagne l'opération d'actualisation et qui est génératrice de ce que l'on peut appeler le modèle d'une architecture.



3 > une opération d'opposition, opération d'une part implicite, de tension entre les deux résultats des opérations d'actualisation et de potentialisation, et d'autre part explicite, quant aux rapports qu'elle établit entre le discours architectural et le modèle d'une architecture.

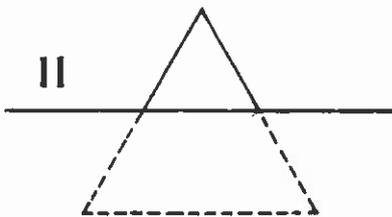


Ainsi conçue, la théorie de l'architecture comporterait deux paliers <49>:



I : le palier de la conscience spatiale, fondé sur l'opposition entre le discours architectural [DA] (composante formelle) et le modèle d'une architecture [MA] (composante substantielle)

c'est le domaine des études de l'histoire de l'architecture et de l'art. <50>



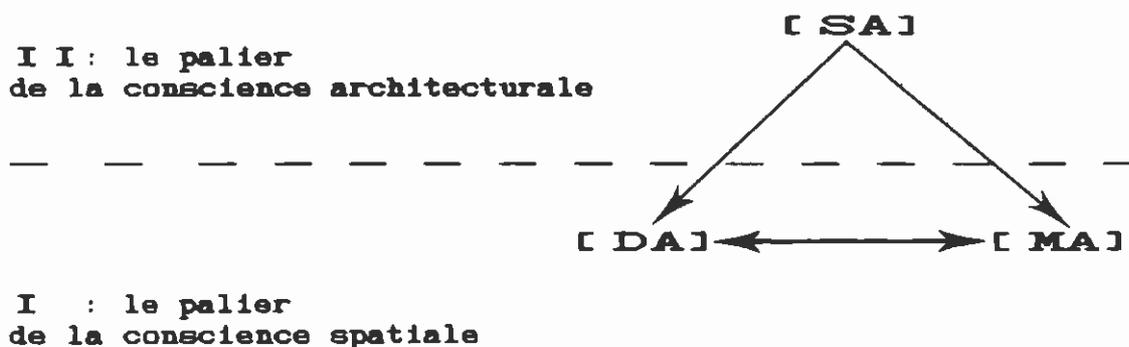
II : le palier de la conscience architecturale (ou conscience de la conscience spatiale), palier que l'on peut décrire comme une saillance qui reçoit le système de l'architecture [SA] ;

c'est le domaine des essais de théorie de l'architecture et, on peut l'apercevoir à travers les terminologies des architectes parlant de leurs oeuvres ou encore, dans certains aspects de l'esthétique.

Pour identifier les trois composantes de l'architecte, on peut utiliser la description suivante:

LE DISCOURS ARCHITECTURAL est un objet-espace produit et/ou saisi à partir d'un système de valeurs architecturales (SYSTEME DE L'ARCHITECTURE) support pour d'autres systèmes de valeurs culturelles, objet-espace qui implique l'existence d'un autre objet auquel il se réfère (LE MODELE D'UNE ARCHITECTURE).

On peut maintenant avoir une image complète de cette organisation générale:



LA PLACE DE LA SEMIOTIQUE DE L'ARCHITECTURE DANS L'ARCHISEMIOTHEORIE

L'appropriation de la sémiotique se fait en deux temps:

* une recherche de type analogique visant à adopter certains de ces concepts à champ particulier d'application, dans notre cas celui de l'architecture ayant comme résultat immédiat une description (même provisoire) d'une sémiotique particulière, la sémiotique de l'architecture.

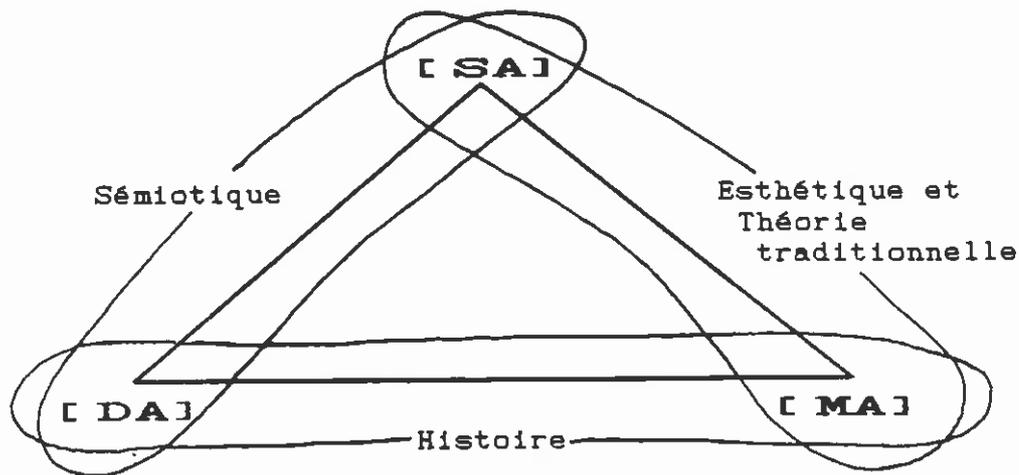
* une recherche de type évolutif visant à inscrire la sémiotique de l'architecture dans le cadre plus général de la théorie architecturale ayant comme résultat une nouvelle formulation de cette théorie que nous appelons archisémiotique.

D'autre part, l'appel à la sémiotique peut être envisagé comme une suite de questions sur "LE SIGNE" (la sémiotique développée autour de l'oeuvre de Ch.S.PEIRCE), et nous attribuons à cette démarche un rôle d'instrument organisateur de la théorie architecturale <51>, où l'appel à la sémiotique peut être envisagé comme une application du modèle de la structure de la SIGNIFICATION (la sémiotique de l'Ecole de Paris, développée autour de l'oeuvre de A.J.Greimas), et nous attribuons à cette démarche un rôle fondateur d'un chapitre peu connu de la théorie architecturale, celui de la sémiotique de l'architecture.

La sémiotique de l'architecture

Si l'on revient au triangle organisateur on peut dessiner les trois grands domaines de la recherche architecturale:

- l'esthétique et les éléments de théorie de l'architecture (témoignages des architectes)
- l'histoire de l'architecture
- la sémiotique de l'architecture (théorie de la signification architecturale)



Il s'agit donc, pour nous, de décrire le troisième des domaines de la recherche et d'essayer de simuler le "fonctionnement" et d'installer d'une manière plus fine ses rapports avec les deux autres domaines.

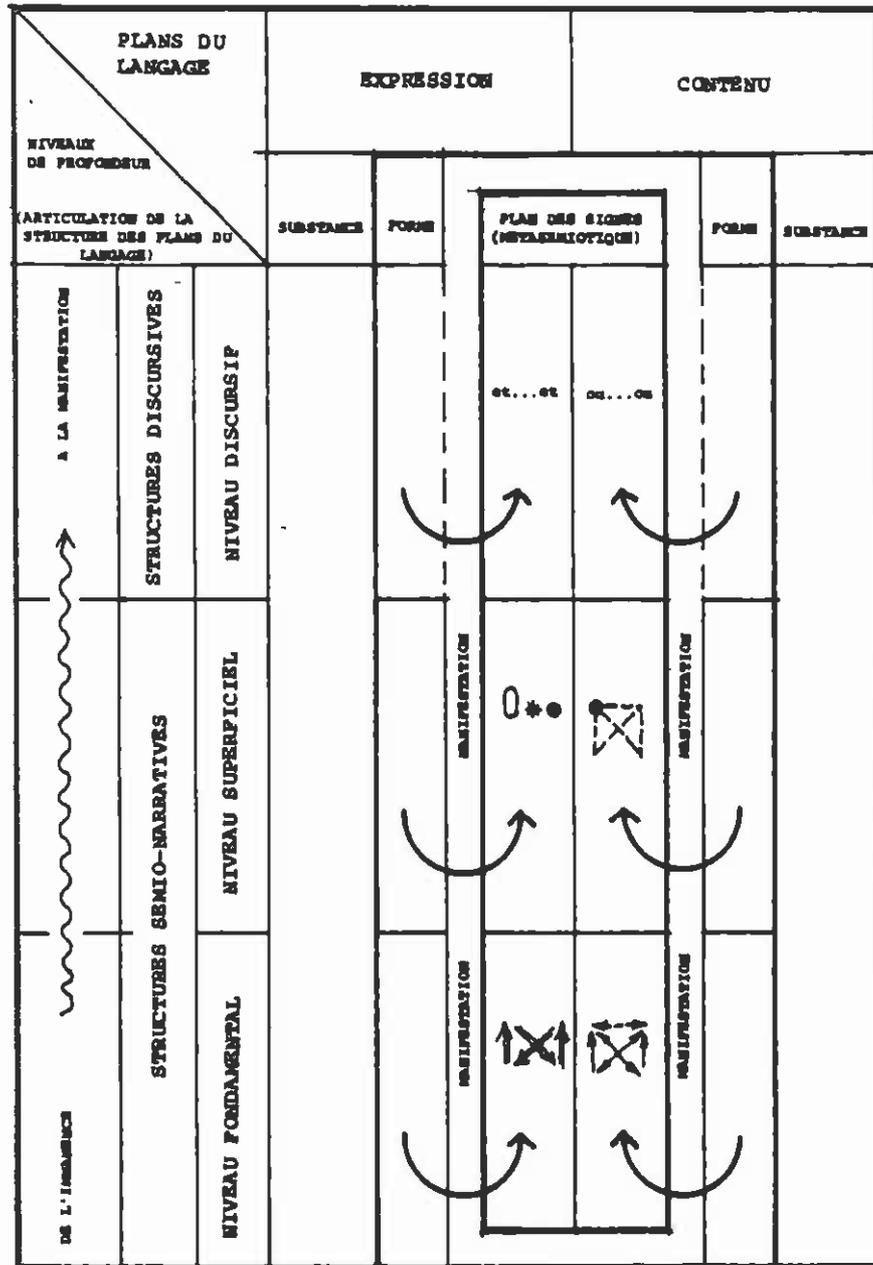
L'opération d'actualisation, donc de passage du système de l'architecture [SA] au discours architectural [DA] doit être considérée comme un parcours génératif qui va de l'abstrait vers le concret, et qui fait apparaître, à partir d'une structure stable, à travers une instance intermédiaire, la richesse des manifestations architecturales.

Penser à sa future maison n'est pas seulement regarder les maisons des autres, mais aussi, et surtout, construire des espaces à partir d'une organisation élémentaire qui permette de suivre et de cristalliser les formes les plus diverses, susceptibles de répondre aux désirs-besoins qui sont en jeu; le discours architectural n'est qu'un morceau entier (un objet partiel) de l'admirable chemin qui construit l'espace.

LE PARCOURS GENERATIF

On a déjà vu que tout ensemble signifiant (langage) est biplan. Les deux plans du langage sont : le plan de l'expression et le plan du contenu.

fig. 32



Ces deux plans du langage forment une structure qui s'articule suivant les trois niveaux de profondeur du langage que l'on appelle **parcours <52> génératif**.

Les trois niveaux de profondeur du langage sont:
le **niveau fondamental** (le plus abstrait) qui avec
le **niveau superficiel** forme le lieu d'action des structures
sémio-narratives, et
le **niveau discursif** (le moins abstrait) qui est le lieu
d'action des structures discursives.

L'étude des deux plans du langage peut être envisagée comme
une étude de la **substance** (de l'expression et du contenu) ou
(et) comme étude de la **forme** (de l'expression et du
contenu); la **sémiotique** étudie la forme de l'expression et
la forme du contenu. <53>

Le **parcours génératif** est l'expression de deux "mouvements"
que l'on appelle **manifestation** (voir fig.32):

- **manifestation "verticale"**

qui fait surgir les organisations structurales immanentes du
niveau fondamental au niveau discursif.

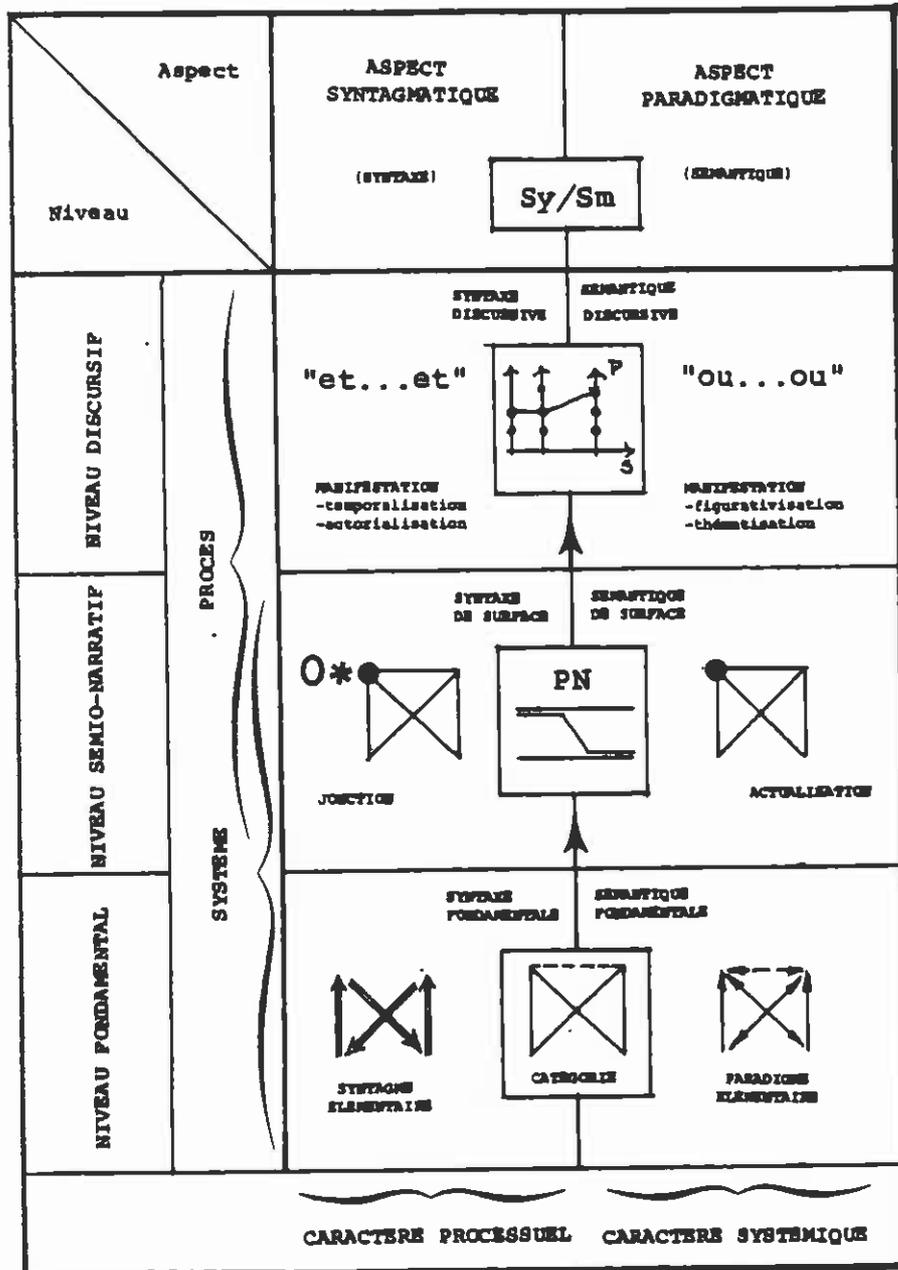
- **manifestation "horizontale"**

qui fonde le **plan métasémiotique des signes**, établissant les
conventions <54> nécessaires à la figuration de la forme de
l'expression et de la forme du contenu; on trouve ici le
point de départ de toute construction théorique : établir un
métalangage de communication permettant l'insertion des
recherches qui se font dans des horizons différents de la
science et de l'art sur la base d'un système de signes
(organisé en schémas non triviaux).

Le plan des signes

Pour l'architecture, l'acquisition du corpus conceptuel de la sémiotique passe par une clarification (au départ simplificatrice) des grandes lignes directrices qui formalisent à chaque niveau le plan des signes <55>.

fig. 33



Le deuxième schéma d'ensemble sur lequel nous nous appuyons dans notre projet théorique est un gros plan (zoom) sur le plan des signes (voir fig.33).

Les deux aspects qui sont manifestés à chaque niveau de profondeur du langage sont: l'aspect **syntagmatique** et l'aspect **paradigmatique**; ces deux aspects sont des traits caractéristiques de la forme de l'expression et de la forme du contenu, et constituent une première approche de la notion de syntaxe et de sémantique; un autre couple de descripteurs peut être évoqué en même temps: **système**-**procès**;

on peut dire que l'aspect syntagmatique du langage a un caractère **processuel** et l'aspect paradigmatique du langage a un caractère **systémique**;

ceci veut dire que les notions de **système sémiotique** (niveau profond) qui se "métamorphose" en **procès sémiotique** (niveau discursif) ne sont que des concepts de sensibilisation première quant aux frontières entre les trois niveaux du parcours génératif, qui se retrouve utilisé sous une lumière différente dans la distinction entre syntaxe et sémantique.

Le plan des signes comprend au niveau fondamental: le **carré sémiotique** qui se présente comme une structure appelée **catégorie** et qui est à regarder comme **syntagme élémentaire** et comme **paradigme élémentaire**.

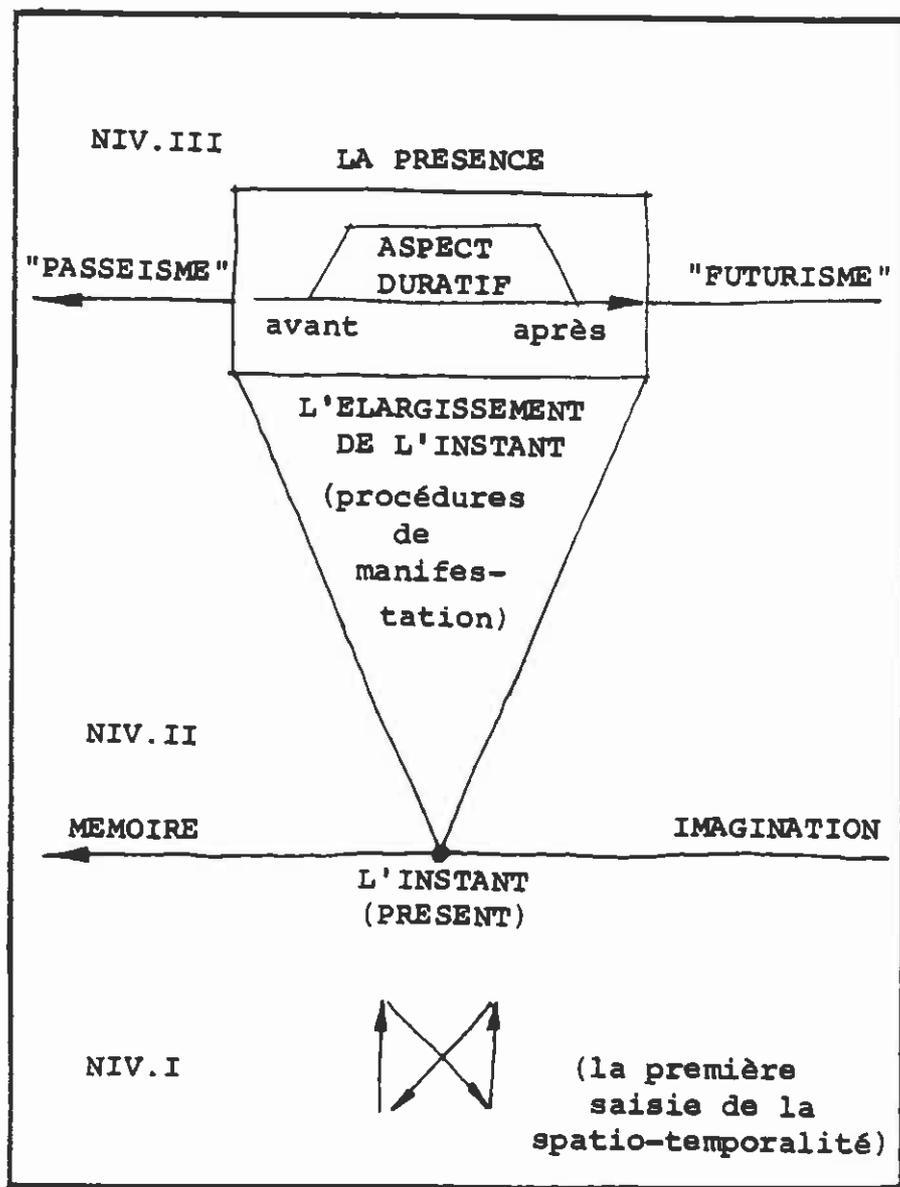
Le parcours génératif encadre le passage des **paradigmes élémentaires** (carré sémiotique) aux **paradigmes manifestés** ("ou...ou") à travers l'actualisation des valeurs qui y sont inscrites, et le passage des **syntagmes élémentaires** (carré sémiotique) aux **syntagmes manifestés** ("et...et") à travers la **jonction** (valeurs actualisées - objets --> objets de valeurs); au niveau de transition (niveau sémio-narratif) nous utilisons la formalisation des **programmes** (PN) à l'aide d'un schéma de transfert des objets de valeurs.

On trouvera plus loin une explication détaillée de chaque élément conceptuel présenté dans ces deux schémas de base (voir fig.32 et 33).

L'ESPACE et LE TEMPS

Prenons une notion largement utilisée en architecture, la notion de PARCOURS; on peut expliciter cette notion à l'aide de deux autres qui nous sont tout aussi familières: L'ESPACE et LE TEMPS.

fig. 34



Dans l'ordre de l'ESPACE, le parcours synthétise un mouvement ou déplacement entre "AILLEURS" et "ICI" et, il y a entre "ailleurs" et "ici" une relation d'inclusion ("ici" est inclus dans "ailleurs"), ou, en d'autres termes, "ici" est un lieu de passage entre "ailleurs" et "ailleurs".

Dans l'ordre du TEMPS, le parcours synthétise un mouvement ou déplacement entre "AVANT" et/ou "APRES" et "MAINTENANT". Les figures 32 et 33 <56> visualisent synthétiquement la manière dont on "parle" de l'espace et du temps; il est possible de s'orienter dans la lecture, en opérant une distinction méthodologiquement valable entre l'aspect plutôt paradigmatique de l'espace et l'aspect plutôt syntagmatique du temps.

Nous avons vu que quoique inséparables, les deux aspects de la forme du langage ont tendance à polariser l'ESPACE (l'aspect paradigmatique) et le TEMPS (aspect syntagmatique). Nous allons donc détailler un peu plus ce deuxième aspect <57> pour mieux situer de quelle manière, à travers l'articulation de la structure des plans du langage on peut saisir le temps.

Au niveau fondamental des structures sémio-narratives la première sésie du temps (dans la fig.34, la spatio-temporalité, en référence à nos travaux sur les structures élémentaires de l'architecture) est le parcours du carré sémiotique (le syntagme élémentaire). Ce parcours rend compte de la construction d'une catégorie sémantique, autrement dit, de la différence sur fond de ressemblance entre des positions relatives des termes de la catégorie.

On peut exemplifier ce mouvement qui visualise une intuition immédiate en citant Kant <58>:

"des temps différents ne sont pas simultanés, mais successifs (tandis que des espaces différents ne sont pas successifs, mais simultanés)".

Au niveau superficiel (niv. II, fig.34) l'opération d'actualisation fait naître avec la jonction d'une valeur actualisée avec un objet, l'INSTANT (qui correspondrait au présent linguistique) et qui est un marquage, une prise de position temporelle sur un axe orienté de l'IMAGINATION à la MEMOIRE. Il ne s'agit donc plus d'une position relative des termes, mais d'un point critique déterminé sur un axe orienté à partir duquel la manifestation des valeurs est possible.

Au niveau de la **manifestation** (niv. III, fig. 34) le temps ("spatial") apparaît comme élargissement du présent dans une **présence** composée, pour ainsi dire, d'une multitude d'INSTANTS, formant un tout sur l'axe du temps; à l'intérieur de cette présence on trouve l'ASPECT DURATIF situé entre "avant" et "après", orienté à l'inverse par rapport à l'axe du temps, comme une solution "temporalisée" de la "simultanéité spatiale".

Comme dans un labyrinthe l'homme qui parcourt la ville agit pour s'en sortir en opposant au déroulement absolu du temps une présence spatio-temporelle construite à partir des schémas comme ceux que nous avons sommairement décrits ici; la solution du labyrinthe est de suivre le même mur pour trouver la sortie, mais il se peut qu'en suivant un mur on revienne au point de départ, et alors, pour changer de mur et pour recommencer, il n'y ait que cet effet de présence spatiale qui le permette.

En résumé :

niveau I : c'est le niveau de la première saisie de la spatio-temporalité, décrite à l'aide du suntagme élémentaire (le parcours du carré sémiotique);

à ce niveau on parlera alors de **TRANSFORMATIONS**.

niveau II : c'est le niveau de la première saisie du présent (et des éléments-valeurs du temps), décrit sur un axe orienté de "l'imagination" à "la mémoire" à ce niveau on parlera alors d'INSTANTS SUCCESSIFS.

niveau III: c'est le niveau de la manifestation du présent à travers des procédures d'élargissement, décrit à l'aide d'un double-axe qui comprend l'aspect duratif, du passage de l'avant à l'après, et qui constitue LA PRESENCE de l'objet sémiotique;

et l'axe de ce que l'on peut appeler **futurisme-passéisme** (pour les distinguer des notions trop usitées de "futur" et de "passé");

à ce niveau on parlera alors de **MODIFICATION** (déroulement des actions "dans" et "avec" l'espace).

LE NIVEAU FONDAMENTAL
Le modèle constitutionnel
 (une présentation sommaire)

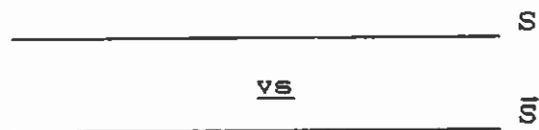
Le modèle constitutionnel <59> de la structure élémentaire de la signification est une construction formelle saisissable en deux temps:

I > la saisie intuitive de la signification

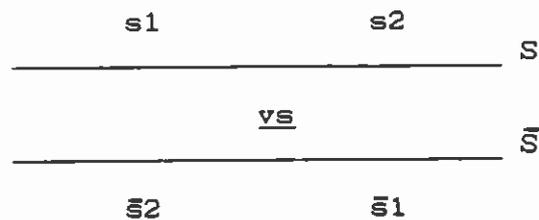
L'univers sémantique dans son ensemble ou un micro-univers sémantique quelconque (le système sémiotique de l'architecture) est saisissable intuitivement comme un tout de signification S qui s'oppose à un manque absolu de signification \bar{S}

S vs \bar{S}

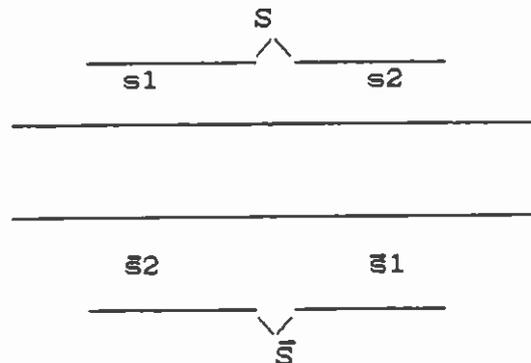
ou encore, on peut représenter ces deux éléments comme deux axes sémantiques:



Chacun des axes sémantiques est saisissable au niveau de la forme du contenu comme une discontinuité:

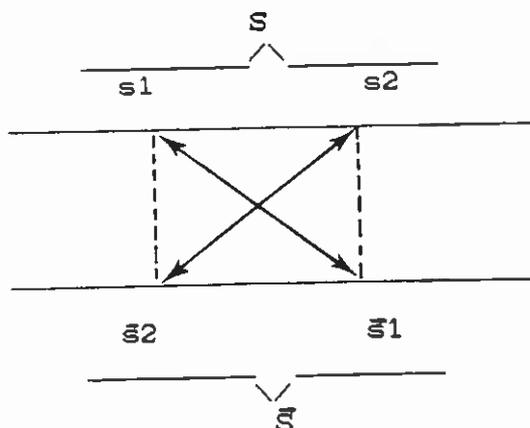


A ce niveau S et \bar{S} se redéfinissent comme conjonction et disjonction des deux sèmes $s1$ et $s2$, respectivement $\bar{S}1$ et $\bar{S}2$.

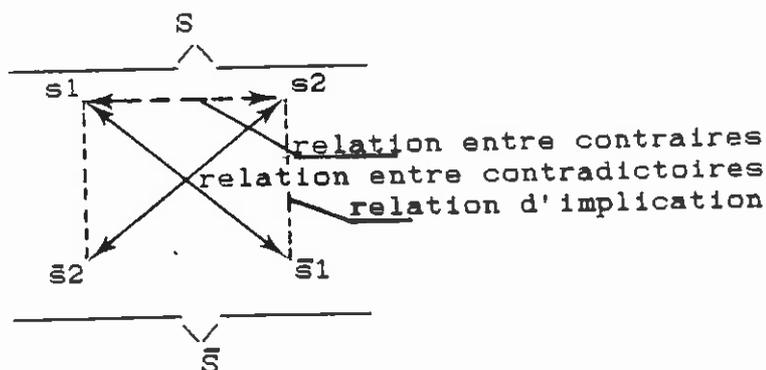


I I > La saisie construite de la signification

L'opposition entre S et \bar{S} au niveau des sèmes s se présente alors comme une double relation $s_1 \quad \bar{s}_1$ et $s_1 \quad \bar{s}_2$:



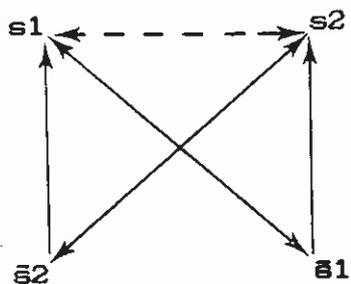
ou sous forme plus lisible qui met en valeur les trois types de relations qui composent cette structure.



Cette "articulation de relations fondamentales stables" <60> est "susceptible d'une représentation dynamique" <61>; si le modèle constitutionnel sert de support pour un investissement des contenus au niveau de la sémantique fondamentale, il peut aussi être "dynamisé" au niveau d'une syntaxe fondamentale qui fixe deux opérations orientées:

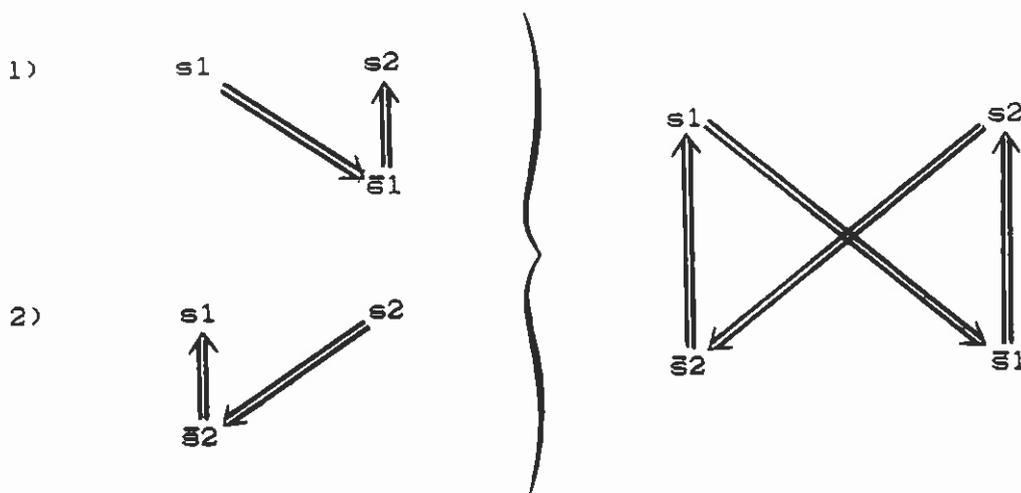


La "représentation définitive" <62> du carré sémiotique qui sert de support pour l'investissement de contenus propres à chaque sémiotique, est la suivante <63>:

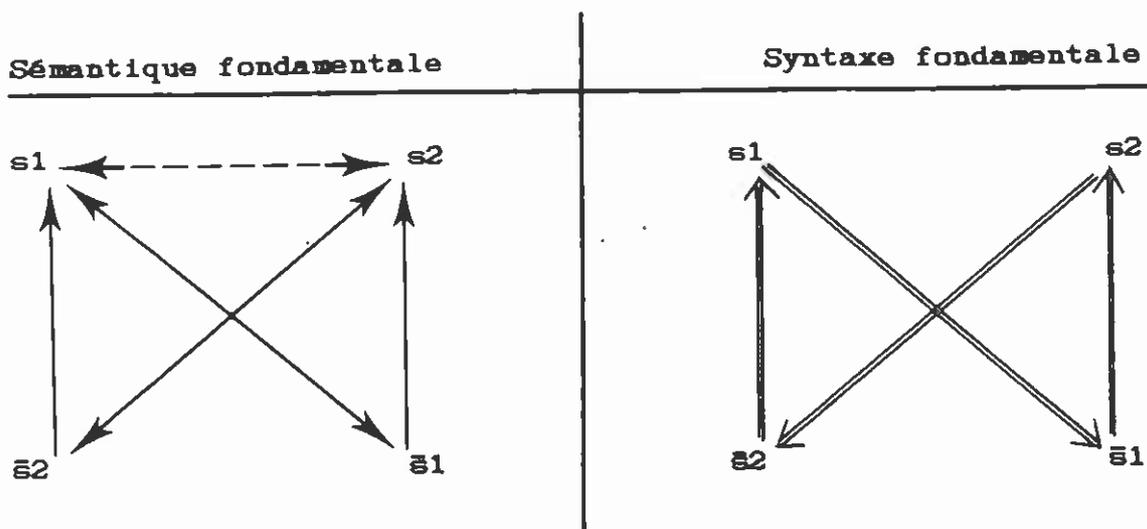


- \longleftrightarrow : relation de contradiction
- \dashrightarrow : relation de contrariété
- \longrightarrow : relation de complémentarité
- $s_1 - \bar{s}_2$: axe des contraires
- $s_2 - \bar{s}_1$: axe des subcontraires
- $s_1 - \bar{s}_1$: schéma positif
- $s_2 - \bar{s}_2$: schéma négatif
- $s_1 - \bar{s}_2$: deixis positive
- $s_2 - \bar{s}_1$: deixis négative

Et les suites logiques des opérations du modèle syntaxique:



En résumé:



Il y a deux éléments mis en valeur par la visualisation canonique de la structure élémentaire de la signification:

a) la triade relationnelle constituée par les relations de contrariété, contradiction et complémentarité inscrites sur trois axes : horizontal, oblique et vertical:

b) les termes catégoriels au nombre de quatre.

Si la sémiotique a pour objet l'étude de tout ensemble signifiant, à travers une multitude de sémiotiques particulières, il faut bien admettre que chacun de ces ensembles signifiants nécessite un traitement avec des concepts sémiotiques particuliers, en commençant par celui de structure élémentaire de la signification; cela ne veut pas dire que l'articulation logique d'une catégorie sémantique ne serait pas comparable d'une sémiotique à l'autre, mais que cette comparaison se fera à travers "la triade relationnelle" et non pas de terme à terme.

La spécificité de chaque ensemble signifiant se manifeste ainsi, dès le niveau fondamental, sur des termes catégoriels propres contractant entre eux des relations comparables aux relations catégorielles linguistiques. Dans ce sens, nous pensons que l'architecture comme sémiotique particulière et lieu d'intersémiotité est fondée sur des catégories sémantiques qui lui sont propres, englobant tout un univers catégoriel qui lui échappe.