

m a t i è r e s

## Effets d'échelle

Considérations sur la notion d'échelle en architecture

Un sentiment de sublime. A propos du nouveau Kunstmuseum de Bâle

La cohabitation des langages. *S, M, L, XL* et Roland Barthes

Le *cluster*, reconcidéré

A l'échelle de la vitesse et du mouvement. Symboliques et plasticités

Question d'échelle

La porte, une échelle de l'habitat

Manierisme et expériences. Précisions poursuivies sur un état présent de l'architecture

Essais de rhétorique fasciste, 1932-1934 : voiles, ossatures et murs renforcés de Terragni

Observations à propos de la phénoménologie de l'espace :  
les transformations du moulage en béton, de Nauman à Whiteread

Expériences gulliveriennes

Le Palais des Congrès de Bienne par Max Schlup, 1955-1957.

De la trame uniforme à la structure monumentale

Autopsie de la Righi, une villa non réalisée de Georges Brera, 1954-1955

Béton allemand, 1819-1877. La science du ciment, du trass au Portland



m a t i è r e s

## m a t i è r e s

Faculté Environnement naturel, architectural et construit (ENAC)  
Institut d'architecture et de la ville (IA)  
Laboratoire de théorie et d'histoire (LTH)

Adresse postale :

EPFL ENAC IA LTH  
BP 4145 (Bâtiment BP)  
Station 16  
CH-1015 Lausanne, Switzerland  
Tél. : 41 21 693 32 13  
Fax: 41 21 693 49 31  
bruno.marchand@epfl.ch

*Comité de rédaction*

Bruno Marchand, directeur de la publication  
Roberto Gargiani  
Jacques Lucan  
Luca Ortelli  
Martin Steinmann

*Coordination éditoriale*  
Aurélie Buisson

*Graphisme*  
Aurélie Buisson  
Derya Sancar

*Couverture*  
Aurélie Buisson  
Line Chollet

*Impression* : LegoPrint S.p.a, Lavis

*Edition et diffusion*  
PPUR  
Presses polytechniques et universitaires romandes  
C.P. 119  
CH-1015 Lausanne  
Tél. : 41 21 693 21 30  
Fax: 41 21 693 40 27  
E-mail: ppur@epfl.ch  
<http://www.ppur.org>

ISSN 1422-3449 (série)  
© 2016, ISBN 978-2-88915-171-4  
Presses polytechniques  
et universitaires romandes.  
Tous droits réservés.  
Reproduction, même partielle,  
sous quelque forme ou sur quelque  
support que ce soit, interdite sans  
l'accord écrit de l'éditeur.



Les auteurs et l'éditeur remercient l'Ecole  
polytechnique fédérale de Lausanne et l'Institut  
d'architecture de l'EPFL dont les soutiens ont rendu  
possible la publication de ce numéro.

# matières

Cahier annuel du Laboratoire de théorie et d'histoire 2 (LTH2) de l'Institut d'architecture et de la ville de l'Ecole polytechnique fédérale de Lausanne.

	Editorial	4
<b>Dossier</b>		
Effets d'échelle	Considérations sur la notion d'échelle en architecture <i>Luca Ortelli</i>	8
	Un sentiment de sublime. A propos du nouveau Kunstmuseum de Bâle des architectes Christ & Gantenbein, 2010-2016 <i>Martin Steinmann</i>	18
	La cohabitation des langages. <i>S,M,L,XL</i> et Roland Barthes <i>Christophe Van Gerrewey</i>	34
	Le <i>cluster</i> , reconstruit <i>Cornelia Tapparelli</i>	48
	A l'échelle de la vitesse et du mouvement. Symboliques et plasticités <i>Bruno Marchand</i>	60
	Question d'échelle <i>Bernard Zurbuchen</i>	72
	La porte, une échelle de l'habitat <i>Elli Mosayebi, Christian Inderbitzin</i>	86
<b>Varia</b>		
	Maniérisme et expériences. Précisions poursuivies sur un état présent de l'architecture <i>Jacques Lucan</i>	100
	Essais de rhétorique fasciste, 1932-1934 : voiles, ossatures et murs renforcés de Terragni <i>Roberto Gargiani</i>	114
	Observations à propos de la phénoménologie de l'espace : les transformations du moulage en béton, de Nauman à Whiteread <i>Anna Rosellini</i>	130
<b>Représentation(s)</b>		
	Expériences gulliveriennes <i>Luca Ortelli</i>	150
<b>Archives</b>		
	Le Palais des Congrès de Bienne par Max Schlup, 1955-1957. De la trame uniforme à la structure monumentale <i>Salvatore Aprea</i>	160
	Autopsie de la Righi, une villa non réalisée de Georges Brera, 1954-1955 <i>Aurélie Buisson</i>	170
<b>Annexes</b>		
	Thèse Béton allemand, 1819-1877. La science du ciment, du trass au Portland <i>Salvatore Aprea</i>	182
	Les jours et les œuvres	186
	Remerciements	187
	Sources des illustrations	188
	Biographie des auteurs	190

# Editorial

Bruno Marchand

## Effets d'échelle

On connaît la taille «habituelle» d'une colonne et de son chapiteau, d'une porte et de sa poignée, d'une fenêtre et de ses meneaux. Tous ces éléments architecturaux peuvent exister hors de tout contexte, car ils renvoient à eux-mêmes. Mais ils peuvent aussi permettre de donner une mesure, une dimension à l'espace, précisément parce que leur échelle est bien connue : on parle dès lors d'une échelle géométrique, mesurée, pour ne pas dire normée. Le sentiment d'échelle mesurée ne peut exister sans comparaison d'objets architecturaux : telle est la leçon que l'on peut retenir des magnifiques planches de Sir John Soane illustrées dans le texte de Luca Ortelli, qui permettent de révéler les grandeurs de l'Antiquité, tout en en appréciant ses justes mesures.

Bien plus qu'un simple instrument de mesure, l'échelle se révèle aussi être le parfait outil pour opérer des manipulations pouvant, dans certains cas, mener à un minimalisme ou à une abstraction, dans d'autres, à une complexification telle que l'échelle se trouve modifiée, voire complètement dissoute – par cette dimension «élastique», l'échelle devient même un véritable outil de conception. C'est par exemple ce que nous montrent Elli Mosayebi et Christian Inderbitzin lorsqu'ils appliquent certains dispositifs inhabituels de porte et jouent avec l'ambiguïté des sens, dans le but de souligner certaines caractéristiques spatiales d'un logement ou de générer certaines perceptions inattendues.

Plus insolites encore sont les deux exemples émanant du domaine artistique, de nouveau sélectionnés par Luca Ortelli, qui, en nous plongeant dans de véritables expériences gulliveriennes, nous offrent une belle illustration de manipulations d'échelle poussées à l'«extrême». D'un côté, les marionnettes géantes de la compagnie de théâtre de rue Royal de Luxe nous miniaturisent, et à l'inverse, les «*little people*» de l'artiste Slinkachu nous rendent extrêmement grands. Au-delà de leur caractère divertissant, ces expériences pointent également du doigt l'importance du contexte.

La dimension contextuelle est justement abordée par Bernard Zurbuchen qui opère une distinction subtile entre le «contexte immédiat» et le «contexte absent», et démontre quelles incidences peuvent produire ces notions sur notre perception de l'échelle et les ressorts projectuels mis en place. C'est également cette dialectique que j'aborde ici en proposant de mener, en référence à des interprétations contemporaines du *decorated*

*shed* venturien, une investigation sur l'influence de la vitesse et du mouvement sur la lecture des échelles et sur les principes de composition des façades utilisés par les architectes pour définir une architecture adaptée aux grands espaces ouverts.

En retracant la genèse de l'idée du *cluster* dans la production des Smithson, Cornelia Tapparelli s'interroge sur la capacité de ce dernier à traverser les échelles, du territoire à l'objet architectural, en passant par l'agrégation d'unités bâties. Reconsidéré ainsi, le *cluster* peut nous éclairer sur l'essence de certains projets contemporains et notre appréhension de l'espace à l'ère de la connexion virtuelle permanente.

Dans son essai, Christophe Van Gerrewey relate un voyage traversant les «effets d'échelle» du livre *S,M,L,XL* de Koolhaas, selon le prisme particulier du structuralisme linguistique barthésien et le principe de cohabitation des langages. Enfin, place aux approches sensibles avec Martin Steinmann, qui fait une digression rigoureuse et approfondie sur le sublime, sentiment qu'il a ressenti face au nouveau Kunstmuseum de Bâle, un bâtiment qui, justement, lui paraît «sans échelle», tant par sa taille que par le traitement architectural des éléments qui le constituent.

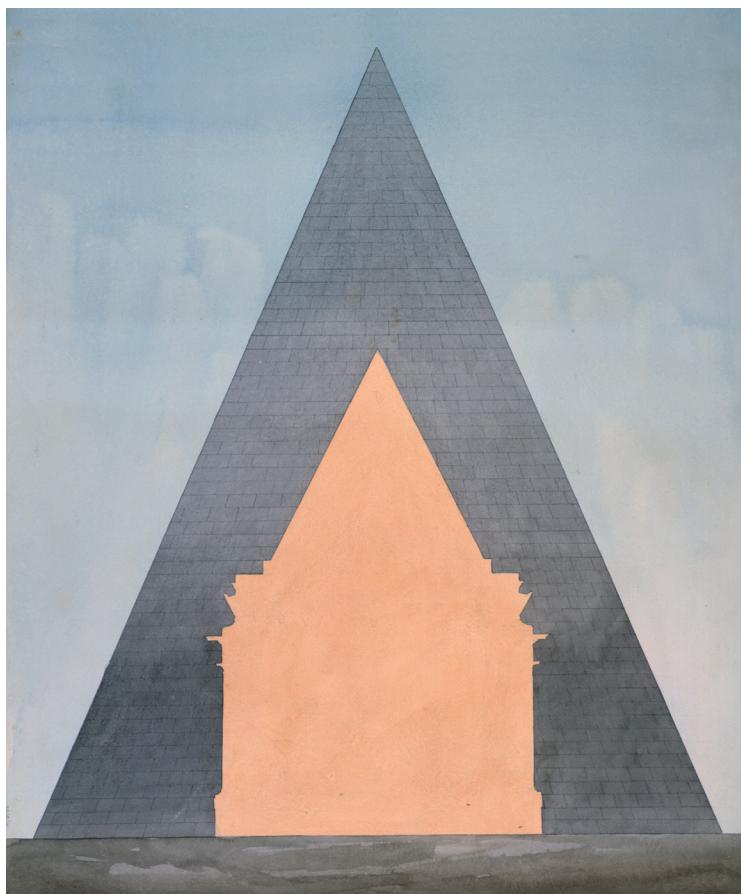
Dans la rubrique *Varia*, Jacques Lucan, dans la suite de ses recherches théoriques sur l'architecture contemporaine, décante le contexte maniériste actuel en se référant notamment à la distinction éclairante effectuée à la fin des années 1960 par Manfredo Tafuri, entre l'avant-gardisme et l'expérimentalisme – celui-ci par sa vocation à recomposer les langages et les codes figuratifs existants (acceptés «comme réalité de fond») pouvant être envisagé comme un synonyme du maniériste. Anna Rosellini, pour sa part, continue sa quête approfondie de «traces» du béton dans les œuvres contemporaines artistiques en s'attardant cette fois sur le procédé des moulages expérimenté par Bruce Nauman et Rachel Whiteread. Quant à Roberto Gargiani, il démontre de façon inédite de quelle manière Giuseppe Terragni a tenté de sublimer, à travers une pensée structurelle radicale, le message du fascisme italien.

Signalons enfin la réintroduction, dans ce numéro, de la rubrique *Archives*, fruit de recherches sur les fonds documentaires des Archives de la construction moderne de l'EPFL. Aurélie Buisson nous dévoile les traits caractéristiques de la villa Righi, qui, bien qu'elle n'ait été réalisée, se révèle être, dans la carrière de son auteur Georges Brera, une œuvre reflétant la transition entre l'influence de l'architecture américaine du second après-guerre et l'affirmation d'un style d'inspiration corbusienne. Abordant le Palais des Congrès de Bienne de l'architecte Max Schlup, Salvatore Aprea fait le récit détaillé du processus de projet, long et ponctué d'événements, qui va pourtant déboucher sur une œuvre majeure de la modernité architecturale en Suisse.

«Effets d'échelle»: c'est donc sur cette notion, complexe et paradoxale, que nous avons invité des auteurs à réfléchir. Cet ensemble d'essais très variés témoigne selon nous du fait – également souligné par Philippe Boudon – que l'échelle est au croisement des relations, et les multiples niveaux de lecture présentés ici font, en dernière instance, ressortir ses effets.



**Dossier**  
Effets d'échelle



## Considérations sur la notion d'échelle en architecture

Luca Ortelli

La notion d'échelle revient assez régulièrement dans les discours sur l'architecture et implique généralement une mise en relation directe avec la nature humaine (tel est le cas, du moins, dans les propos des futurs architectes). Combien de fois entendons-nous que telle ou telle architecture n'est pas «à l'échelle humaine»? Dans l'imaginaire collectif, les cathédrales gothiques ou les temples antiques sont les exemples les plus évidents d'une prétendue inadéquation entre l'homme et l'architecture. Toutefois, ce n'est pas tant la dimension physique d'un temple ou d'une cathédrale qui détermine le fait qu'il ou qu'elle soit «hors échelle», que sa capacité à véhiculer de manière perceptible une dimension conceptuelle «autre» que celle que nous pratiquons habituellement. On entend plus difficilement dire qu'un gratte-ciel n'est pas à l'échelle humaine. On entend tout au plus que, dans certaines situations métropolitaines, les conditions de vie y sont «inhumaines», mais il s'agit évidemment dans ce cas d'un tout autre problème.

Les raisons de ces différentes perceptions sont multiples, mais la principale réside dans le fait que le «gigantisme» du gratte-ciel est le résultat de l'addition, plus ou moins répétitive, d'éléments possédant une «échelle humaine», qu'il s'agisse par exemple des fenêtres ou des planchers qui connotent l'empilage des étages. De plus, le gratte-ciel, en tant que symbole de modernité, et même aujourd'hui icône du capitalisme global, est reconnaissable en tant que tel dans le monde entier. L'aspect qui peut déterminer l'éventuel effet «hors échelle» des tours – qu'elles soient de bureaux, d'habitation ou mixtes –, qui surgissent dans toutes les villes du monde, est moins lié à l'objet lui-même qu'à son rapport au contexte. Pour certains, la présence d'un bâtiment haut – tour ou gratte-ciel – dans un contexte composé d'édifices bas produit clairement un effet «hors échelle», d'autant plus s'il est isolé, unique ou solitaire. Mais jamais, dans ces cas, le manque d'échelle est directement attribué au statut, au caractère ou à la disposition de l'édifice haut. Le développement vertical, qui appartient aux tours et qui les caractérise, n'est pas discuté parce que porteur, pour ainsi dire, de sa propre évidence.

*Sir John Soane, élévations superposées : la pyramide de Caïus Cestius à Rome et le mausolée de lord Darnley à Cobham.*

L'adéquation de l'échelle d'une tour n'est donc pas plus liée à sa configuration qu'à la position qu'elle occupe dans un contexte déterminé. La cathédrale gothique, au contraire, n'est jamais remise en cause pour la position et le rôle qui lui sont propres dans la structure urbaine, mais plutôt pour ses caractéristiques spatiales.

### **Viollet-le-Duc et l'échelle humaine**

Ce préambule n'a pas la prétention de déterminer des règles. Il se limite à illustrer le fait que les problèmes d'échelle, en architecture, peuvent se diviser en deux grandes catégories : la première dans laquelle tout se passe à l'intérieur de la logique formelle de l'œuvre ; la seconde qui met en relation l'œuvre avec son contexte physique ou, dans certains cas, conceptuel.

Nous pouvons considérer cette seconde catégorie comme une question relative au projet d'architecture en général, en soulignant le fait que la notion de contexte peut s'étendre au-delà de ses composants physiques et investir également les sphères sociale, économique, politique, religieuse, etc. Mais si on se concentre sur les «effets d'échelle» qui se produisent à l'intérieur de l'œuvre bâtie, nous devons, encore une fois, opérer une distinction. Il est en effet possible de reconnaître qu'un bâtiment possède une «bonne» échelle, comme il est plausible de constater qu'à l'intérieur de l'œuvre, l'affirmation d'une échelle peut être contredite, affinée ou renforcée par l'introduction d'une échelle différente.

Dans cette optique, la notion d'échelle tend à se rapprocher de celles de proportion, dans l'acception la plus répandue, et d'équilibre entre les composants et le tout, et vice versa. Selon cette approche (proportion, équilibre), il est relativement facile de trouver des déclarations dans la littérature, tandis que, s'agissant de la notion spécifique d'échelle, les témoignages ne sont pas nombreux. Parmi eux, il convient de citer l'opinion de Viollet-le-Duc qui s'intéresse à l'échelle dans son fameux *Dictionnaire raisonné*<sup>1</sup>, en lui consacrant une entrée spécifique et en discutant, d'un point de vue général, dans l'entrée *Architecture* : «*En architecture, on dit "L'échelle d'un monument... Cet édifice n'est pas à l'échelle." L'échelle d'une cabane à chien est le chien, c'est-à-dire qu'il convient que cette cabane soit en proportion avec l'animal qu'elle doit contenir. Une cabane à chien dans laquelle un âne pourrait entrer et se coucher ne serait pas à l'échelle.*»<sup>2</sup>

Au-delà du paradoxe, cette affirmation présente la problématique de manière indiscutablement claire. Cependant, en déplaçant la question de l'homme à l'animal, Viollet-le-Duc pose explicitement le problème sur un plan que nous définirions, aujourd'hui, strictement fonctionnel ou fonctionnaliste. Dans le développement successif de sa pensée, l'auteur éclaircit ses intentions en déplaçant l'objet de ses réflexions de l'échelle, à proprement parler, aux dimensions : «*Aussi, donnez le dessin géométral d'un temple antique en négligeant de coter les dimensions ou de tracer une échelle, il sera impossible de dire si les colonnes de ce temple ont quatre, cinq ou dix mètres de hauteur,*

*tandis que pour l'architecture dite gothique il n'en est pas ainsi, l'échelle humaine se retrouve partout indépendamment de la dimension des édifices. Entrez dans la cathédrale de Reims ou dans une église de village de la même époque, vous retrouverez les mêmes hauteurs, les mêmes profils de bases [...].»<sup>3</sup>*

Mais pour Viollet-le-Duc, l'échelle n'est pas un instrument permettant d'établir des rapports. Elle serait plutôt une qualité intrinsèque de l'architecture, notamment de l'architecture du Moyen Âge : «*A la place de ces principes harmoniques [de l'architecture grecque], basés sur le module abstrait, le moyen âge émit un autre principe, celui de l'échelle, c'est-à-dire qu'à la place d'un module variable comme la dimension des édifices, il prit une mesure uniforme, et cette mesure uniforme est donnée par la taille de l'homme d'abord, puis par la nature de la matière employée. Ces nouveaux principes (nous disons nouveaux, car nous ne les voyons appliqués nulle part dans l'antiquité) ne font pas que, parce que l'homme est petit, tous les monuments seront petits ; ils se bornent, même dans les plus vastes édifices (et le moyen âge ne se fit pas faute d'en éléver de cette sorte), à forcer l'architecte à rappeler toujours la dimension de l'homme, à tenir compte toujours de la dimension des matériaux qu'il emploie.»<sup>4</sup>*

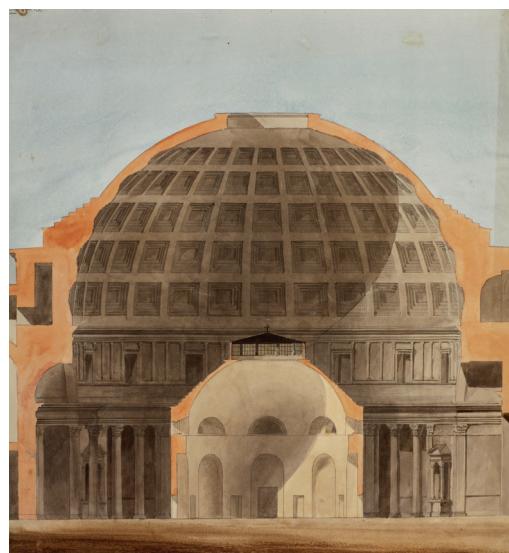
Ce passage est fondamental car l'échelle semble ici acquérir une valeur universelle en tant qu'affirmation de la centralité de l'homme dans toutes les réalisations des constructeurs du Moyen Âge. Selon Viollet-le-Duc, l'architecture de cette époque considère l'échelle comme un véritable «principe» : «*Tout le monde sait que les ordres de l'architecture des Grecs et des Romains pouvaient être considérés comme des unités typiques que l'on employait dans les édifices en augmentant ou diminuant leurs dimensions et conservant leurs proportions, selon que ces édifices étaient plus ou moins grands d'échelle. Ainsi le Parthénon et le temple de Thésée à Athènes sont d'une dimension fort différente, et l'ordre dorique appliqué à ces deux monuments est à peu près identique comme proportion [...].»<sup>5</sup>*

Dimensions et proportions sont donc liées, dans le monde antique, par des liens mécaniques ; elles ne sont pas porteuses de valeurs intrinsèques au-delà de la célébration implicite d'une vision du monde dont l'harmonie serait véhiculée et incarnée par un «module abstrait». Viollet-le-Duc exalte l'architecture gothique et cite, parmi ses qualités, notamment la capacité d'incarner, rendre visible et communiquer l'*échelle humaine*, considérée comme un principe se référant à une mesure uniforme : la *taille de l'homme* et la *nature de la matière employée*. Il est possible, à ce point, d'affirmer que la notion d'échelle, pour Viollet-le-Duc, correspond de près à celle d'adéquation ou de convenance : «*Aussi les monuments du moyen âge paraissent-ils plus grands qu'ils ne le sont réellement, parce que, même en l'absence de l'homme, l'échelle humaine est rappelée partout, parce que l'œil est continuellement forcé de comparer les dimensions de l'ensemble avec le module humain. L'impression contraire est produite par les monuments antiques, on ne se rend compte de leur dimension qu'après avoir fait un raisonnement, que lorsqu'on a placé près d'eux un homme comme point de comparaison, et encore est-ce plutôt l'homme qui paraît petit, et non le monument qui semble grand.»<sup>6</sup>*

L'argumentaire du grand architecte et théoricien est remarquable quand il introduit, en critique «militant», les raisons constructives-statiques et la qualité des matériaux pierreux pour expliquer l'omniprésence de l'échelle *humaine*, la célébration de l'homme en tant qu'unité de mesure, en tant que *module*, affirmant ainsi la primauté de l'architecture du Moyen Âge par rapport au problème ici discuté. Comme l'affirme Viollet-le-Duc à propos des temples antiques, seuls les personnages qui peuplent ses dessins, parfois presque imperceptibles tant ils sont petits, nous permettent de comprendre que les bâtiments représentés sont en effet colossaux. Nous allons pourtant voir à travers le travail de Sir John Soane que d'autres pistes peuvent permettre de révéler les grandeurs de l'Antiquité.

### Soane et la «fureur comparative»

La confrontation de différents bâtiments à la même échelle est souvent utilisée par Soane, qui ajoute une touche romantique à une technique de *représentation comparative* déjà exploitée par Durand dans ses *Parallèles*<sup>7</sup>. Une planche appartenant à la série élaborée pour les cours à la Royal Academy<sup>8</sup> montre la coupe de la Rotunda de la Banque d'Angleterre<sup>9</sup> devant la Radcliffe Camera d'Oxford<sup>10</sup>, elle-même contenue dans la coupe du Panthéon avec, en arrière-fond, la basilique de Saint Pierre de Rome. Le dessin possède une force figurative extraordinaire grâce à l'alternance entre coupes et élévations, et permet d'apprécier les dimensions de chacun des édifices représentés à la même échelle<sup>11</sup>. Ce dessin est aussi particulièrement significatif dans la production architecturale de Soane, compte tenu de sa véritable «obsession» pour les coupoles.



Sir John Soane, coupes comparatives :  
Le temple de Minerve Médicis à Rome  
et le vestibule dorique de la Banque  
d'Angleterre / Le Panthéon de Rome et  
la Rotunda de la Banque d'Angleterre.



*L'église de St Martin-in-the-Fields à Londres, le portique d'Auguste à Rome et le temple sur l'Ilissus à Athènes.*



*Le portique de l'église Sainte-Geneviève à Paris et l'église St. Martin-in-the-Fields à Londres.*



*Le Parthénon à Athènes et l'église de St. Martin-in-the-Fields à Londres.*



*Le Panthéon de Rome et l'église de St Martin-in-the-Fields à Londres.*

Vers la fin de son douzième et dernier cours à la Royal Academy, Soane affirme explicitement la grandeur de l'architecture de l'Antiquité : «*En effet, les œuvres modernes doivent généralement apparaître petites comparées à celles de nos ancêtres.*»<sup>12</sup> Dans l'énorme masse de dessins produits pour illustrer les cours, il y en a une bonne trentaine proposant une comparaison entre différents bâtiments rigoureusement représentés à la même échelle. On y retrouve entre autres confrontés : l'arc de Constantin à Rome et l'arc de triomphe du Carrousel à Paris ; la grande pyramide de Gizeh et la cathédrale Saint-Paul à Londres ; la pyramide de Caïus Cestius à Rome et le mausolée de lord Darnley à Cobham ; ou encore l'arche de Noé et le Man'o'War, un navire utilisé par les flottes de guerre française et anglaise.

La «fureur comparative» qui anime une bonne partie des planches des *Royal Academy Lectures* se transmute en «exercice de transfiguration» dans le cas de l'église de St Martin-in-the-Fields (projetée par James Gibbs et réalisée en 1721) à Londres. Plusieurs planches sont consacrées à ce bâtiment : son plan est inscrit dans celui du Parthénon et sa façade est comparée à celles du Panthéon, du Parthénon, de l'église Sainte-Geneviève à Paris ou encore à celle du portique d'Auguste à Rome. En parallèle, selon un procédé tout à fait inédit, Soane élabore une série de planches dans lesquelles la façade est tantôt déformée par l'introduction de colonnes à la place du portique, tantôt posée sur un socle, ou encore représentée avec une porte d'entrée «similaire à celle du Panthéon». L'objectif de l'architecte, dans ses cours comme dans sa pratique, reste toujours le même, et, comme dans le dessin de Johann Heinrich Füssli, l'idée de la primauté de l'architecture antique est figurée par ses dimensions, emblèmes et métaphores de la grandeur perdue et illustrée, dans ce cas, par les restes de la statue colossale de l'Empereur Constantin<sup>13</sup>. Pourtant incapables, comme l'artiste représenté par Füssli, de comprendre et concevoir la «grandeur des ruines de l'antiquité», nous nous réfugions dans le désespoir d'un «hors échelle», qui va bien au-delà des propos de Viollet-le-Duc et de la «fureur comparative» de Soane.



Johann Heinrich Füssli, *Der Künstler verzweifelt vor der Größe der antiken Trümmer*, 1778-1780.



Carte postale illustrant la statue colossale de Saint Charles Borromée près de Arona, Italie.

## Ruptures d'échelle

En pensant à la statue de l'Empereur Constantin, une autre statue vient à l'esprit : celle qui reproduit Saint Charles Borromée, érigée à Arona sur le lac Majeur, achevée en 1698, environ un siècle après sa béatification, en mémoire de l'archevêque de Milan, protagoniste de la Contre-Réforme. Les dimensions de cette statue sont telles qu'il est possible d'y pénétrer et de monter, grâce à un escalier en colimaçon suivi par une échelle<sup>14</sup> quasiment verticale, jusqu'à l'intérieur de sa tête, point depuis lequel les visiteurs peuvent admirer, à travers ses yeux, le paysage lacustre. La statue – connue dans la région du lac sous l'appellation familière de «San Carlone» (le grand Saint Charles) – a été rendue célèbre auprès des architectes par la représentation obsessionnelle qu'en fait Aldo Rossi dans plusieurs de ses croquis. Dans la plupart des cas, la statue y est présentée de manière fragmentaire : seule la main droite apparaît, légèrement soulevée dans l'acte de la bénédiction, en projetant les autres «objets» de la composition dans une dimension dans laquelle il est difficile de comprendre quelle est l'échelle.

Dans sa pratique professionnelle ainsi que dans ses dessins et croquis, Aldo Rossi a souvent fait recours à des «effets» d'échelle inattendus. Comment pourrions-nous définir autrement la colonne constituant l'angle du bâtiment situé au croisement de la Wilhelmstrasse et de la Kochstrasse à Berlin (1981)? En hommage à la célèbre colonne de Filarète sur le Grand Canal de Venise<sup>15</sup>, Rossi réutilise la colonne – en réalité réduite à la forme presque abstraite d'un cylindre – en lui attribuant le rôle de marquer un endroit précis du projet grâce à ses dimensions colossales, ce qui équivaut à son état «hors échelle». Le projet pour le quartier Fontivegge à Pérouse (1982) en est la démonstration, au même titre que l'immeuble de bureaux Casa Aurora à Turin (1984) ou les immeubles d'habitation de Vialba à Milan (1985). Dans ce dernier cas, la colonne présente une hauteur de cinq étages. Ce qui importe ici, ce n'est pas tellement la réduction formelle subie par ces colonnes, mais plutôt leur capacité d'instaurer des rapports dimensionnels imprévus, de «casser», pour ainsi dire, l'équilibre de la composition selon un principe qui découle de ce que Rossi appelait le «rationalisme exalté», et qui l'avait conduit à rédiger l'introduction de l'ouvrage *Architecture, Essai sur l'art* d'Etienne-Louis Boullée.

Ce dernier avait systématiquement pratiqué, dans ses projets visionnaires, une forme de *gigantisme programmatique*, sans pour autant remettre en question les éléments et la syntaxe classiques. L'objectif de cette *hypertrophie architecturale* était la célébration des institutions civiles et de l'architecture en tant qu'instrument de diffusion des valeurs que ces mêmes institutions étaient censées promouvoir. Les édifices imaginés par Boullée sont démesurés. Dans ce cas, il n'y a pas d'effet d'échelle.

En revanche, les quelques exemples relatifs à l'œuvre d'Aldo Rossi utilisent les «ruptures» d'échelle, en tant que technique de composition, en vue d'intensifier un projet ou quelques-unes de ses composantes. En tant que «technique», cette manipulation de l'échelle opérée à l'intérieur de l'objet architectural a été magistralement utilisée par Álvaro Siza dans l'église de Santa Maria à Marco de Canaveses (1990-1996). A l'intérieur d'une composition des volumes typique de la sobriété sizienne, la porte de la

salle liturgique subit une déformation déterminant le «saut d'échelle» qui constitue un des éléments les plus caractéristiques de l'édifice. Curieusement, la porte en question semble contredire la définition d'échelle donnée par Viollet-le-Duc: «*Dorénavant, une porte ne grandira plus en proportion de l'édifice, car la porte est faite pour l'homme, elle conservera l'échelle de sa destination [...].*»<sup>16</sup>

Dans ce projet, Siza fait évidemment recours à la *déformation* plutôt qu'à la *rupture d'échelle*, vu que la porte échappe aux proportions «canoniques»: il ne s'agit pas d'une porte colossale, mais d'une porte exagérément haute. Le procédé est analogue à celui adopté par Rossi dans les exemples cités, tandis que dans la Sugden House (1955-1956), par exemple, Alison et Peter Smithson proposent un véritable *saut d'échelle* en introduisant dans la tranquillité de la façade côté jardin la grande fenêtre du séjour. Le résultat est une maison qui, malgré l'utilisation des matériaux et du langage des pavillons de banlieue, n'est pas «comme les autres». Il a en effet été noté que les fenêtres de cette maison sont «exagérées»<sup>17</sup>.

Il serait naturellement possible d'ajouter de nombreux autres exemples utilisant des déformations et des ruptures d'échelle vouées à l'intensification expressive. Il est important de noter que cette technique semble s'adapter davantage aux architectures utilisant des langages communs – ce qui rend la présence de ces formules particulièrement efficace. Ce n'est donc pas surprenant que ces «expédients» soient récurrents dans le travail de Venturi et Scott Brown. Le questionnement sur l'échelle s'apparente donc à la déformation, à la perturbation d'un équilibre présupposé, d'autant plus appréciable quand il s'applique à des formes et formules connues et expérimentées. Il serait aussi possible de considérer la technique du *hors échelle*, quand elle se produit à l'intérieur de la logique formelle d'un bâtiment, comme fondamentalement moderne. La relation directe à un univers de formes connues est la condition qui permet la mise en relation de ces dernières ou, du moins, de leurs rapports réciproques.

En conclusion, il est possible d'affirmer que la notion d'échelle en architecture – au-delà de son application immédiate en matière de représentation – relève d'une dimension conceptuelle pouvant assumer des connotations différentes. Elle peut s'apparenter à un principe authentique (Viollet-le-Duc), devenir un instrument de compréhension et de conception (Soane), ou bien constituer un moyen «rhétorique» dans l'œuvre de quelques protagonistes de l'architecture de la fin du XX<sup>e</sup> siècle. Aujourd'hui, en revanche, une acceptation nouvelle s'affirme: celle qui met en relation directe l'objet architectural et son contexte. Cette relation produit des phénomènes «hors échelle» inédits qui ne se limitent plus strictement au domaine de l'architecture. Ainsi, les manifestations les plus préoccupantes s'identifient aux «blessures» infligées à nos villes et à nos paysages, et aux implications qu'elles ont sur les dynamiques sociales. Il suffit de penser aux gratte-ciel scintillants qui s'élancent à l'arrière des bidonvilles et des favelas, aux phénomènes de *gentrification*, aux opérations de *Business Improvement District (BID)*, qui prétendent rénover des quartiers entiers en y arrachant tout tissu social préexistant. En paraphrasant Hans Schmidt<sup>18</sup>, on pourrait affirmer qu'aujourd'hui le «hors échelle» n'est pas un problème esthétique ou architectural, mais un problème avant tout social.

## Notes

<sup>1</sup> Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc, *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI<sup>e</sup> au XVI<sup>e</sup> siècle*, éditions Bance-Morel, 1854-1868. L'édition du dictionnaire citée dans ce texte est disponible à l'adresse suivante: [https://fr.wikisource.org/wiki/Dictionnaire\\_raisonné\\_de\\_l'architecture\\_française\\_du\\_XIe\\_au\\_XVIe\\_siècle](https://fr.wikisource.org/wiki/Dictionnaire_raisonné_de_l'architecture_française_du_XIe_au_XVIe_siècle).

<sup>2</sup> *Ibidem*, entrée «Echelle».

<sup>3</sup> *Ibid.*, entrée «Architecture».

<sup>4</sup> *Ibid.*, entrée «Echelle».

<sup>5</sup> *Ibid.*, entrée «Architecture».

<sup>6</sup> *Ibid.*

<sup>7</sup> Jean-Nicolas-Louis Durand, *Recueil et parallèle des édifices de tout genre, anciens et modernes: remarquables par leur beauté, par leur grandeur, ou par leur singularité, et dessinés sur une même échelle*, Paris, 1799-1800.

<sup>8</sup> Sir John Soane enseigna à la Royal Academy de mars 1809 à janvier 1810 et, après une interruption, en 1813 (l'interruption fut déterminée par le fait que Soane avait ouvertement critiqué un certain nombre de bâtiments récemment réalisés à Londres). Dans ses cours, il utilisait des planches conçues et exécutées à cet effet par lui-même et par ses collaborateurs. Pour en savoir plus: David

Watkin (éd.), *Sir John Soane. The Royal Academy Lectures*, Cambridge University Press, Cambridge, 2000.

<sup>9</sup> La rotonde fut réalisée par John Soane en 1794 à l'intérieur de la Banque d'Angleterre, un vaste et long projet qui occupa l'architecte pendant 45 années.

<sup>10</sup> La *Radcliffe Camera* fut réalisée sur un projet de James Gibbs entre 1737 et 1749.

<sup>11</sup> La planche, réalisée par Charles Tyrell, était utilisée par Soane comme image finale du cours XII, consacré à la construction.

<sup>12</sup> David Watkin (éd.), *Sir John Soane. The Royal Academy Lectures*, op. cit., p.275.

<sup>13</sup> Autour de 1778-1780, le peintre suisse Johann Heinrich Füssli (1741-1825) réalisa un dessin qui montre un artiste désespéré en présence d'une main et d'un pied en marbre, restes de la statue colossale de l'Empereur Constantin 1<sup>er</sup>, aujourd'hui dans la cour du palais des Conservateurs à Rome.

<sup>14</sup> Il est impossible d'éviter les jeux de mots... Viollet-le-Duc précise, au début de l'entrée «Echelle» de son *Dictionnaire*: «Nous ne parlons pas ici de l'échelle dont se servent les ouvriers pour monter sur les échafauds...» D'ailleurs,

l'élément graphique figurant dans les dessins et dans les cartes qui permet d'apprécier le rapport dimensionnel entre l'objet représenté et sa représentation ne s'affiche-t-il pas comme une petite «échelle»?

<sup>15</sup> Aldo Rossi, *A scientific autobiography*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts et Londres, 1981. La photo de la page 10 (réalisée par Gianni Braghieri) montre la colonne de Filarète, tandis que celle de la page 4 (également réalisée par Braghieri) présente la statue de Saint Charles Borromée à Arona.

<sup>16</sup> Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc, *Dictionnaire raisonné*, op. cit., entrée «Echelle».

<sup>17</sup> Bruno Marchand, «Etran-  
gement familières... Notes sur  
le réalisme et l'idéalisme de  
quelques maisons modernes et  
contemporaines», *matières*, n°7,  
2004.

<sup>18</sup> «En dernière analyse, la ques-  
tion de la monotonie n'est pas un  
problème purement esthétique,  
mais un problème social.» Ainsi  
s'exprimait Hans Schmidt dans  
la conférence intitulée *Modular-  
koordination in der Architektur*,  
qui s'est tenue à l'Université de  
Delft en 1964.



## Un sentiment de sublime

A propos du nouveau Kunstmuseum de Bâle  
des architectes Christ & Gantenbein, 2010-2016

Martin Steinmann

Depuis que ce bâtiment, l'agrandissement du Kunstmuseum de 1932-1936, est débarrassé de ses échafaudages, je m'interroge à son sujet ou, plus précisément, au sujet du sentiment qu'il éveille en moi lorsque je le vois, tous les mardis. Ce sentiment ne s'estompe pas, il survient dès que je descends la Rittergasse pour gagner l'arrêt de tram et que je vois cet édifice qui se dresse, comme muet, au bout de la rue, au-delà des maisons baroques et néo-classiques. De quelle nature est ce sentiment? C'est cette question que je creuserai dans le présent essai, en me laissant guider, pour ce faire, par un concept esthétique qui s'impose à moi avant même que je sache plus précisément ce qu'il veut dire: le sublime. J'y reviendrai donc. Mais auparavant, je reprends ma question initiale: de quelle nature est le sentiment que j'éprouve? Dans quels termes décrire l'effet que produit ce bâtiment? L'effet qu'il produit *sur moi*, dois-je préciser, car les sentiments sont subjectifs. Cela ne signifie pas qu'ils sont arbitraires, car ils sont conditionnés par la forme ou la structure de l'objet perçu. Je me réalise dans la forme – et dans la réalité – de l'objet, écrit en substance Hans Heinz Holz à propos de l'expérience esthétique, ma subjectivité se fond avec l'objectivité de l'objet, en ceci que je n'interprète pas mon impression comme réaction à sa forme, mais comme son expression<sup>1</sup>. Dans cette expérience s'établit l'unité entre sujet et objet que désigne le terme allemand de *Stimmung*.

Les hauts murs gris du nouveau musée, occupés seulement par quelques grandes fenêtres, me coupent le souffle... Cet effet, je le connais par exemple de Berlin, des murs d'immeubles aveugles contre lesquels rien n'a été reconstruit après la guerre, quatre étages de hauteur, tout en brique, nus. Dois-je emprunter la voie de telles associations pour comprendre mon sentiment face au nouveau Kunstmuseum? (Le bâtiment qui se trouve à côté, sur St. Alban-Vorstadt, présente d'ailleurs lui aussi un mur aveugle, mais soigneusement crépi.) Les associations se produisent spontanément, parce que nous cherchons à cataloguer ce que nous percevons. Pourtant, la réponse est non, car cela signifierait que nous ressentons certaines choses comme sublimes du fait qu'elles

Christ & Gantenbein, le nouveau  
Kunstmuseum, Bâle, 2016.  
Vue depuis la Rittergasse.

évoquent le souvenir d'autres choses que nous avons déjà éprouvées comme telles et, avec elles, le sentiment d'être menacés. Ces murs ne seraient donc pas responsables de notre ressenti en tant que formes, mais en tant que signes; non pas comme évoquant le sublime, mais comme le signifiant. Or, ce que je veux comprendre, ce sont les sentiments eux-mêmes ou, plus précisément, ce que je nomme les conditions affectives de la perception.

Mais avant d'aller plus loin, il me faut décrire certains des traits qui, dans ce bâtiment, éveillent le sentiment du sublime.

Le nouveau Kunstmuseum occupe, dans la ville, une position très exposée. La parcelle, de forme irrégulière, se situe entre St. Alban-Vorstadt et la Dufourstrasse, que bordent des immeubles commerciaux relativement récents. Le bâtiment donne sur St. Alban-Graben et forme le pendant de l'«ancien» musée<sup>2</sup>. La position des deux édifices de part et d'autre de la Dufourstrasse – par-dessous laquelle ils sont reliés – détermine le projet dans ses grandes lignes. «*Le musée agrandi devait se composer de deux bâtiments*», notent les architectes dans une belle et claire description de leurs décisions architecturales<sup>3</sup>. Le nouveau musée devait établir – et pas seulement sur le plan de l'exploitation – une relation avec l'ancien, tout en ayant sa propre autonomie. «*Le grand défi consistait pour nous à donner une forme crédible à cette double exigence.*» On peut en effet concevoir la relation entre les deux bâtiments comme un jeu complexe de caractéristiques qui sont – et de façon très méditée – à la fois semblables et toutes différentes. Il conviendra, dans les notes qui suivent, de s'y pencher au cas par cas, afin de cerner la manière dont nous percevons le nouveau musée.

Le jeu évoqué se manifeste à tous les niveaux, à commencer par celui de l'implantation urbanistique. Les deux volumes aux arêtes vives présentent la même hauteur, ce qui établit une première relation entre les deux. (Sur celui de l'ancien musée se tiennent d'élégants lanterneaux.) Les façades, planes, sont en maçonnerie appareillée – autre point commun entre les deux. Mais les matériaux utilisés se distinguent nettement, même si





leur teinte grise est semblable : la pierre s'oppose à la brique et les connotations de l'une, à celles de l'autre. Nous y reviendrons. L'ancien musée est construit sur une longue parcelle qui va en s'effilant. Il s'affirme avec aplomb : il doit sa forme extérieure à sa typologie, à sa forme intérieure, pas à la morphologie de la ville. Et s'il occupe une bonne partie de la parcelle, des espaces résiduels subsistent : ainsi se détache-t-il latéralement de l'alignement, ce dont résulte une place dotée d'une grande fontaine ronde. Il en va autrement du nouveau musée : lui s'inscrit, malgré sa taille, dans la morphologie urbaine, et occupe presque entièrement la parcelle. Ce n'est que sur St. Alban-Graben qu'il forme un coude en retrait. Il reprend ainsi l'alignement de l'ancien Kunstmuseum et l'infléchit en direction du pont Wettstein. En même temps, il élargit le trottoir et ménage un peu d'espace devant l'entrée, comme le fait aussi l'ancien musée.

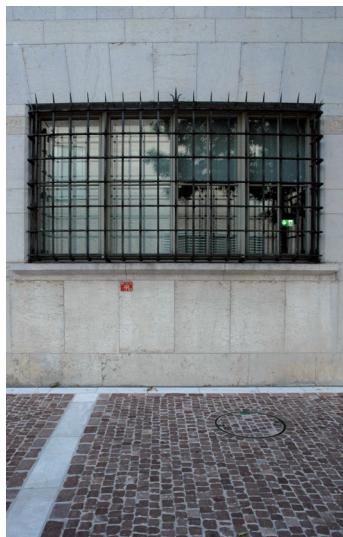
Ainsi une première différence est-elle identifiée : le rapport aux alignements qui définissent l'espace urbain. Dans le cas du nouveau musée, il ne s'agit pas seulement d'utiliser pleinement une surface comptée, même si cela était exigé. Il s'agit de se soumettre à l'ordre de la ville et de confirmer la signification sociale particulière de l'ancien musée, qui ne s'y soumet pas. Une deuxième différence a trait à l'expression architecturale qui correspond à cette signification : l'ancien musée se compose d'un calcaire issu de différentes carrières et mis en œuvre en assises de hauteur variable. Du fait des connotations qui lui sont liées, ce matériau confère au bâtiment l'impression de dignité qui convient. Le nouveau musée se compose en revanche de brique, un matériau qui, lui, évoque plutôt l'architecture industrielle, surtout dans un pays qui ne possède pas, à la différence de l'Allemagne, d'architecture médiévale en brique. A cela s'ajoute le fait que la brique utilisée n'est pas rouge, mais grise, et qu'elle suggère, par sa couleur, une certaine banalité, même si elle est tout sauf banale. Le gris clair cherche à établir, avec l'ancien musée, une relation que le matériau refuse sur le plan de ses connotations – à la fois l'un et l'autre, comme on l'a vu.

*Les deux bâtiments du Kunstmuseum.  
Plan de situation et vue depuis  
l'extrémité du pont Wettstein.*

La relation ambivalente qu’entretiennent les deux bâtiments ne se limite pas à cela. Elle se manifeste aussi dans les grilles qui ferment les fenêtres et portes des rez-de-chaussée. Dans l’ancien musée, il s’agit de grilles en fer forgé, qui arborent les traces du travail artisanal auquel elles doivent leur forme comme signe de ce travail. Dans le nouveau musée, en revanche, les grilles se composent de rubans d’acier qui témoignent d’un travail mécanisé<sup>4</sup>. A travers de telles caractéristiques, le nouveau musée pose derechef la question dont Georg Schmidt, qui fut longtemps directeur du Kunstmuseum de Bâle, avait traité dans une conférence intitulée «Main ou machine?»<sup>5</sup>. Les deux matériaux évoquent des expériences opposées, et les significations que nous associons à ces expériences le sont aussi. En 1936, date à laquelle la question «main ou machine?» se posait aussi comme celle de la forme à l’âge du machinisme, les deux mots renvoient à de vifs antagonismes idéologiques. Ceux-ci se sont depuis dissipés, mais pas les sentiments que les matériaux suscitent de par leurs propriétés.

Les façades en brique se rangent – à l’encontre de l’esprit du temps – du côté de l’artisanat. Elles sont érigées devant des murs en béton isolés par l’extérieur et sont elles-mêmes porteuses. (Pendant des mois, j’ai pu les voir s’élèver assise après assise.) Le choix d’une brique gris clair visait à conférer au nouveau bâtiment une certaine retenue par rapport à l’ancien : «*Nous avons choisi la brique comme variante pauvre du calcaire*», écrivent les architectes, «*les deux bâtiments devaient être construits de façon artisanale, mais ne pas être faits du même matériau : à travers cette différenciation s’exprime une hiérarchie claire*»<sup>6</sup>. Ces façades en brique danoise grise de 20 mètres de haut, dont les quelques fenêtres n’amoindrissent pas la puissance, déterminent les sentiments qu’éveille le nouveau musée, d’où que l’on s’en approche.

Ces façades nous coupent le souffle, ai-je lancé pour exprimer que l’effet du sublime se ressent aussi physiquement. Elles font peur, même si c’est sans raison. Elles suscitent des



Grille d’une fenêtre située au rez-de-chaussée de l’ancien bâtiment, grille d’une fenêtre située au rez-de-chaussée du nouveau bâtiment, et vue de l’ancien Kunstmuseum depuis la Dufourstrasse.



sentiments que l'esthétique résume, depuis le XVIII<sup>e</sup> siècle, sous le concept de sublime. A l'époque, celui-ci se référait surtout à la nature et renvoyait par exemple à ce que l'on ressentait face à d'imposantes parois de roche ou de glace. Il peut encore s'appliquer aujourd'hui, par exemple aux murs aveugles. Lors de mes recherches sur le sublime, je suis tombé, dans la description des architectes, sur un passage où le terme apparaît. Il y est question de la façade donnant sur St. Alban-Graben, où se trouve l'entrée du nouveau musée. Cette façade étant dépourvue de fenêtres, elle paraît, plus encore que les autres, sans échelle. «*En outre, l'angle rentrant génère dans la façade des proportions verticales. Cela confère au bâtiment quelque chose de sublime.*»<sup>7</sup> C'est tout, mais cela indique une des raisons de ce sentiment : le fait que les murs se dressent uniformément. Il nous faut comprendre cette raison, il nous faut «*comprendre ce qui est déjà compris dans le sentiment*», pour citer, une fois de plus, cette invitation de Mikel Dufrenne<sup>8</sup>.

C'est d'ailleurs ce qui me motive à écrire pour cette édition de *matières*, consacrée à la question de l'échelle, un essai sur le sublime : le bâtiment paraît sans échelle. Ce n'est pas seulement dû à la taille, que nous percevons comme énorme, des murs et de leurs quelques fenêtres et portes, mais aussi à leur traitement architectural. Leur qualité se révèle lorsque nous comparons les façades du nouveau et de l'ancien musée, qui se font

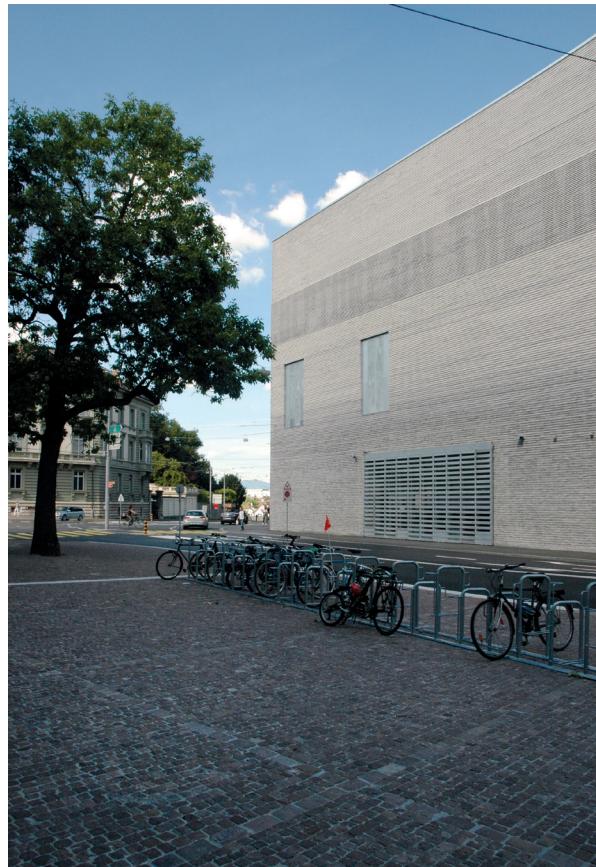
face sur la Dufourstrasse. Si les fenêtres des salles d'exposition présentent par exemple à peu près la même taille, celles du second sont subdivisées par des petits-bois, alors que celles du premier ne le sont pas: ici, les fenêtres sont «vides», ce qui les fait paraître encore plus grandes qu'elles ne le sont déjà. Ce trait domine le nouveau bâtiment dans son ensemble. Ses murs ne présentent aucune partition, ils s'élèvent uniformément depuis le trottoir – abstraction faite de la frise sur laquelle peuvent s'écrire des messages lumineux<sup>9</sup>. Dans l'ancien bâtiment, en revanche, les façades ne sont pas seulement subdivisées par les rangées de fenêtres, mais aussi, comme en superposition, par un certain nombre d'assises d'un calcaire plus foncé.

Et tandis que les fenêtres de l'ancien musée suggèrent, par leur taille et leur forme, la destination des locaux et structurent la façade par niveaux, le nouvel édifice ne comporte que trois fenêtres éloignées les unes des autres et la grille mobile de l'accès livraison – soit trop peu pour révéler la forme intérieure du bâtiment. Ce mutisme est la cause du sentiment de sublime que suscite la façade en se soustrayant à notre entendement. «*La nature, au même titre que l'art, est perçue comme une expérience du sublime lorsqu'elle résiste à l'entendement et suscite par là même ce type particulier de sentiment chez le sujet. La défaillance cognitive qui opère alors ne provient pas du simple fait qu'une chose est perçue comme dénuée de sens, mais du signal de l'existence d'une chose inaccessible à l'entendement. [...] Le sentiment est notre seul mode d'accès à cette expérience ou, comme le dirait Emmanuel Kant, à notre jugement esthétique. Le trait le plus significatif de ce sentiment, selon Kant, est qu'il est à la fois positif et négatif. Percevoir une chose comme sublime revient donc à y percevoir des éléments qui défient l'entendement de telle sorte que cela suscite un sentiment complexe de plaisir et de déplaisir.*»<sup>10</sup>

Voilà une description concise et précise du sublime. Dans le présent essai, je me référerai surtout à Edmund Burke et à son ouvrage de 1757 *A Philosophical Enquiry into*



Fenêtre de la salle d'exposition du 2<sup>e</sup> étage de l'ancien bâtiment, fenêtre de la salle d'exposition du 1<sup>er</sup> étage du nouveau bâtiment, et vue du nouveau Kunstmuseum depuis la Dufourstrasse.



*the Origin of our Ideas of the Sublime and the Beautiful* – à propos duquel on pourrait parler d'esthétique physiologique –, ainsi qu'à l'esthétique psycho-physiologique qui se développa en Allemagne, dans la dernière partie du XIX<sup>e</sup> siècle, sous le concept d'*Einfühlung*. Cette notion – que l'on traduit habituellement par «empathie» – est problématique, mais pas ce qu'elle veut dire, à savoir que la perception procède de conditions affectives. Les sentiments que suscite un objet trouvent leur source dans ses qualités. Aussi Dufrenne parle-t-il de qualités affectives. Celles-ci constituent l'objet en tant que structure affective, qui seule rend, en tant qu'*a priori*, le sentiment possible. «[...] selon la célèbre formule [d'Emmanuel Kant], les conditions de la possibilité de l'expérience sont aussi les conditions de la possibilité de l'objet de l'expérience.» A cet égard, l'affectif réside moins dans le sujet que dans l'objet, «l'affectif n'est en moi que la réponse à une structure affective en lui. Et inversement, cette structure atteste que l'objet est pour nous un sujet [...]: il y a en lui quelque chose qui ne peut être connu que par une sorte de sympathie». Dufrenne emploie ici un terme qui se rapproche de celui d'*Einfühlung*. Et de conclure: «C'est pourquoi l'objet affectivement qualifié est à la limite lui-même sujet et non plus objet [...]: les qualités affectives signifient un certain rapport de soi à soi.»<sup>11</sup>

Ce que la *Philosophical Enquiry* de Burke apportait de nouveau, c'est la séparation claire entre le beau et le sublime – deux sentiments qui se distinguent par des qualités opposées. Alors que le beau paraît léger, gai, lumineux et doux, le sublime apparaît lourd, grave, sombre et sauvage. L'origine de cette distinction réside dans le rejet d'une perception fondée sur les conventions, au profit d'une perception fondée sur les sentiments. (On peut parler à ce propos, comme au XIX<sup>e</sup> siècle, d'une «esthétique d'en bas», par opposition à une «esthétique d'en haut» qui lie le beau à des conventions.) Les sentiments que suscitent les choses se distinguent selon qu'ils sont agréables ou désagréables. Les premiers caractérisent le beau, les seconds le sublime. A cet égard, il peut surprendre que Burke identifie entre autres le sublime avec la peur. Cela s'explique par la force des sentiments auxquels renvoie le terme. Car c'est bien de cela qu'il s'agit: d'expériences qui mettent les conventions en crise.

La défaillance cognitive semble constituer un bon point de départ pour comprendre l'expérience que nous faisons des choses que nous qualifions de sublimes<sup>12</sup> – et que nous qualifions d'ailleurs ainsi à tort, comme le souligne justement Kant, dans la mesure où ce ne sont pas les choses qui sont sublimes, mais les sentiments qu'elles suscitent en nous. Ce qui échoue ici, ce sont les mots par lesquels nous décrivons nos sentiments. Le nouveau Kunstmuseum de Bâle est grand, imposant, sans forme, sans échelle, etc., mais cela ne décrit pas le vertige que nous éprouvons lorsque nous sommes devant. Les mots qui dénotent nos sentiments, des mots comme «sublime», sont des étuis dans lesquels on peut fourrer beaucoup de choses. «Ce dont on ne peut parler, il faut le taire.» A cette phrase, la dernière du *Tractatus* de Ludwig Wittgenstein<sup>13</sup>, Friedrich Dürrenmatt répond par celle-ci: «Ce dont on ne peut parler, il faut en parler. Je préfère cette version paradoxale de la phrase, car elle montre le côté donquichottesque de tout effort de pensée.»<sup>14</sup> Cette version de la phrase pourrait servir d'exergue à mon essai qui traite, envers et contre tout, des sentiments: de quoi d'autre faudrait-il parler?

Durant son voyage à travers l'Angleterre, Karl Friedrich Schinkel a éprouvé un tel vertige. A Manchester, face à des usines de sept à huit niveaux, une



Karl Friedrich Schinkel,  
Journal anglais, 1826.



«inquiétante impression, de monstrueuses masses érigées en brique rouge par un simple maître d’œuvre, sans architecture et uniquement pour les besoins les plus nus»<sup>15</sup>. Il qualifie d’«inquiétante» l’atmosphère du paysage que forment ces usines. Son Packhof berlinois se rapproche de ces usines par sa taille, mais il n’est pas sans architecture : des cordons en marquent les différents niveaux. Cela fait toute la différence, et empêche le sentiment du sublime. De cette observation, nous pouvons déduire que la partition d’un bâtiment – ce que Schinkel appelle «architecture» – permet de le comprendre.

Max Dessoir aborde ce point dans son *Ästhetik*, lorsqu’il parle de la manière dont on s’habitue aux choses de grandes dimensions. Les Alpes, que l’on citait toujours, au XVIII<sup>e</sup> siècle, comme exemple de sublime, ont pour nous perdu leur caractère effrayant. Il en va de même des ouvrages d’ingénierie, qu’il mentionne aussi dans ce contexte : nous avons appris à lire leur structure, de sorte que «la peur, qui entre imperceptiblement en jeu dans l’émergence de l’impression de sublime, fait défaut, même dans le cas des ouvrages en fer les plus imposants»<sup>16</sup>. C’est pourquoi Schinkel, pourtant très critique à l’égard de l’évolution architecturale en Angleterre, portait un jugement favorable sur le développement technique qu’il y observait, en particulier sur les constructions en fer qui rendaient le jeu des forces visible et intelligible. Ce qui nous importe dans les conclusions de Dessoir, c’est que nous faisons l’expérience du sublime en présence des grands ouvrages «informes». Si ceux-ci «tirent notre sentiment vers le sublime», c’est qu’«en présence des formes – même des plus impressionnantes –, nous sentons trop distinctement la construction, c’est-à-dire quelque chose de rationnellement beau»<sup>17</sup>.

Vue du nouveau Kunstmuseum depuis St. Alban-Graben.

Cela signifie, à l’inverse, que le sublime procède de la défaillance cognitive dont il a déjà été question plus haut. C’est la défaillance face à la forme que nous ne comprenons pas et

qui, de ce fait, nous effare. On retrouve cette équivalence entre informe et sublime chez Kant, mais en tant qu'intensification du sentiment, le sublime ne trouvant en effet pas sa source dans l'objet, mais dans le sujet : dans le sentiment que l'objet suscite en nous.

J'ai dit que les murs aveugles pouvaient susciter une sorte de peur. Il ne s'agit pas de peur au sens ordinaire du terme, ces murs ne vont pas s'effondrer : à Berlin, ils tiennent debout depuis la guerre. Il s'agit d'une autre sorte de peur, si l'on tient à employer ce terme : d'une peur à laquelle se mêle du plaisir. Et cela correspond à ce que recouvre le concept anglais de sublime. Dans un passage de sa *Philosophical Enquiry*, Burke le définit ainsi : « *Tout ce qui est propre à exciter les idées de la douleur et du danger; c'est-à-dire tout ce qui est en quelque sorte terrible [...] est une source du sublime; ou, si l'on veut, est capable de susciter la plus forte émotion que l'âme soit capable de sentir.* »<sup>18</sup> Nous faisons l'expérience du sublime en présence des choses de grandes dimensions, surtout lorsque nous les associons à l'idée d'effroi, qui les rend plus grandes encore. Cela presuppose cependant que nous n'éprouvions pas, face aux choses terribles, un véritable effroi, ou que l'effroi que nous éprouvons soit voluptueux. C'est par exemple le cas lorsque ces choses se trouvent « à certaines distances ».

Le « plus fort mouvement » suscité par le grand et le sublime dans la nature est l'étonnement : « *L'étonnement est cet état de l'âme dans lequel tous ses mouvements sont suspendus par quelque degré d'horreur. Alors, l'esprit est si rempli de son objet qu'il ne peut en admettre un autre, ni par conséquent raisonner sur celui qui l'occupe.* » Burke décrit ici ce que j'ai qualifié plus haut de défaillance cognitive : les sentiments occupent notre entendement et le neutralisent. « *De là vient le grand pouvoir du sublime, qui, bien loin de résulter de nos raisonnements, les anticipe [...].* »<sup>19</sup> Mais alors que beaucoup de philosophes qui reprennent le concept – à commencer par Kant<sup>20</sup> – associent le sublime à la nature, où ils l'illustrent par la puissance des montagnes et la violence des tempêtes, Burke accorde une large place à l'architecture dans l'explication des mécanismes qui suscitent ce sentiment.



Vue du nouveau Kunstmuseum depuis l'angle St. Alban-Vorstadt et St. Alban-Graben.



Caspar Wolf, *La Lütschiné noire à la sortie du glacier inférieur de Grindelwald*, 1777.

Dans la suite de son enquête, Burke divise le sublime en différentes catégories telles que peur, force, peine, etc. Celles qui s'appliquent à l'architecture sont principalement : vaste (*vastness*), grand (*greatness*), infinité (*infinity*) et uniformité (*unity*). Elles seront ici exemplifiées par les murs du nouveau Kunstmuseum, et ce, dans leur action conjuguée, car il ne suffit pas qu'un bâtiment soit grand pour qu'il suscite le sentiment du sublime. Le contexte dans lequel un bâtiment apparaît comme sublime joue lui aussi un rôle. En l'occurrence, c'est incontestablement le cas : l'édifice se situe dans un contexte urbanistique caractérisé – abstraction faite de l'ancien musée – par des immeubles baroques et néo-classiques qui donnent l'échelle de notre perception. Au-dessus de ces bâtiments de deux à trois niveaux s'élèvent les hauts murs nus du nouveau musée, qui nous remplissent, du fait de ce changement de taille inattendu, d'un sentiment où peur et plaisir se mêlent d'une manière qui constitue l'essence même du sublime.

Mais ce n'est pas seulement la taille du bâtiment qui provoque notre étonnement, c'est aussi son absence de détails. Alors que les fenêtres des immeubles d'habitation anciens introduisent, avec leurs encadrements, leurs petits-bois et leurs grilles, une échelle que l'on peut qualifier d'humaine, celles du nouveau musée ne présentent rien qui fasse l'intermédiaire entre leurs dimensions et nous. Les fenêtres des immeubles d'habitation historiques paraissent en revanche familières, elles forment ce que Gustav Theodor Fechner nomme, dans sa *Vorschule der Ästhetik* de 1871, basée sur des lois psychologiques – et physiologiques –, la «couche médiane» de notre perception. Ce qui s'en écarte donne lieu au sentiment du sublime. Si ce sentiment peut être causé par un fort bruit – par exemple celui d'une tempête, si souvent évoqué dans l'esthétique du XIX<sup>e</sup> siècle –, il peut aussi l'être par le silence, par l'absence de bruit. «Le point commun

entre ces deux cas objectivement contraires réside cependant dans le fait que l'impression subjective est dans les deux cas forte et, de par sa force même, esthétiquement efficace.»<sup>21</sup> Dans ce sens, on peut dire que les murs du nouveau musée suscitent le sentiment du sublime par leur silence.

Parmi les catégories que Burke mentionne comme possibles sources du sublime, celles de vaste (vastness) ou de grand (greatness) – que l'auteur utilise en alternance – sont, pour l'architecture, les plus importantes, mais aussi les plus évidentes. «*Cette proposition est trop évidente et l'observation trop commune pour avoir besoin d'éclaircissement.*»<sup>22</sup> A cet égard, l'effet de la taille est relatif, celui d'un mur haut étant plus fort que celui d'un mur long, et celui d'un mur grossier plus fort que celui d'un mur lisse. Burke en donne la raison dans la section IX de la partie IV «Pourquoi les objets visuels qui sont grands dans leurs dimensions sont sublimes». Cette raison est de nature physiologique : l'œil ne voit qu'un point à la fois. Ainsi, lorsque les choses sont de grandes dimensions, «*l'œil doit parcourir la vaste étendue de ces corps avec une rapidité extrême; les nerfs et les muscles délicats destinés aux mouvements de cette partie doivent se tendre avec force, et leur grande sensibilité doit beaucoup souffrir de cette tension*»<sup>23</sup>.

Il ne suffit toutefois pas que les choses soient grandes pour qu'elles exercent cet effet. Il faut aussi qu'elles soient uniformes ; les catégories d'uniformité (uniformity) et d'infinité (infinity) – également mêlées chez Burke – contribuent elles aussi au sublime. Alors que, dans le cas d'une surface partitionnée, la tension des nerfs et des muscles change lorsque l'œil passe d'une partie à l'autre, elle reste constante dans le cas d'une surface lisse. Pourquoi un long mur nu produit-il un effet moins fort qu'une colonnade de même longueur ? Selon Burke, c'est parce qu'il n'offre rien à l'œil qui l'arrête un instant. «*La vue d'une longue et haute muraille excite sans doute une grande idée, mais ce n'est qu'une seule idée, et non une répétition d'idées semblables.*» En d'autres termes, un tel



Détail du mur de brique  
du nouveau Kunstmuseum.  
Constantin Brancusi,  
La colonne sans fin, 1918.

mur paraît certes grand dès le premier coup d'œil, mais cet effet ne se reproduit pas, «une seule *impulsion*, à moins qu'elle ne soit d'une force prodigieuse, ne nous affecte pas aussi puissamment qu'une succession d'*impulsions semblables* [...]»<sup>24</sup>.

S'agissant de la hauteur propre à faire paraître un mur comme sublime, ce sont les assises de pierre ou de brique qui suscitent un effet de grandeur, de par la répétition de la perception dont elles font l'objet. C'est précisément ce qui se passe dans le cas des murs du nouveau Kunstmuseum. L'utilisation de briques de moins de quatre centimètres de hauteur – c'est-à-dire bien plus plates que d'ordinaire – et la façon particulière dont elles sont posées renforcent l'effet des assises, qui forment, entre elles, des saillies ou des retraits d'un bon centimètre. De cette succession de rangées toujours semblables résulte un effet d'infinité propre à susciter le sentiment du sublime.

Après Burke, l'exemple du mur apparaît dans de nombreux autres écrits. Ainsi Jean Paul qualifie-t-il, dans son *Cours préparatoire d'esthétique* de 1804, une tour sans divisions de «masse nue» qui ne produira aucun effet sublime, même si elle est haute. Friedrich Theodor Vischer reprend cette idée en 1837. Les joints de la maçonnerie suffisent cependant à diviser une telle masse. «Le fondement de cette loi est que nous n'avons aucune idée d'une grandeur si nous ne la mesurons pas. Mais mesurer signifie examiner avec quelle fréquence les parties se répètent, et combien de temps elles se poursuivent.» Les assises donnent la mesure de la répétition. «Que l'on fasse apparaître, sur cette tour nue dont il était question, de nombreuses petites fissures [...] et elle donnera davantage une impression de sublime.»<sup>25</sup> Cette impression résulte donc de la répétition de parties semblables, que notre esprit prolonge : nous percevons la tour comme le mouvement des assises qui s'élèvent, mouvement que nous accomplissons aussi mentalement, c'est-à-dire par *Einfühlung*<sup>26</sup>. La *Colonne sans fin* de Constantin Brancusi illustre bien cette idée : en tant qu'objet, elle a certes une fin, mais pas en tant que mouvement qui le dépasse. (Il existe d'ailleurs différentes versions portant à bon droit ce titre, même si elles ne font que quelques mètres de haut.)

Au milieu du XX<sup>e</sup> siècle, le sublime a bénéficié d'un regain d'intérêt de la part de philosophes comme Theodor Adorno, mais aussi de certains artistes. Ainsi Barnett Newman a-t-il expressément revendiqué le sublime pour l'art américain de l'après-guerre. Dans son bref essai «The Sublime is Now», il reproche à la peinture moderne d'avoir certes détruit la conception établie du beau, mais sans la remplacer par celle du sublime. Les artistes américains contestent que l'art soit préoccupé par le beau, exprime Newman. Et, à la question : «Comment pouvons-nous créer un art sublime?», il répond que les artistes doivent s'en tenir à leurs propres sentiments : «En nous accrochant [...] à nos émotions absolues [...]. Nous créons des images dont la réalité s'impose d'elle-même.»<sup>27</sup>

Une telle peinture implique le rejet d'un art renvoyant à quelque chose. Les tableaux eux-mêmes sont la réalité – «Ce que l'on voit est ce que l'on voit», disait à ce propos Frank Stella en une formule maintes fois citée. Leur sens réside dans ce qu'ils sont et ce qu'ils provoquent. Leur sujet n'est pas l'expérience de quelque chose d'autre, mais l'expérience d'eux-mêmes. On peut dire aussi que le sujet de ces tableaux sont les

sentiments qu'ils éveillent en nous, avant toutes les significations que nous apportons. «*Quiconque passe devant Who's Afraid of Red, Yellow and Blue III de Newman est saisi par une vision [...] qui exclut toute orientation. Le saisissement provoqué par le sublime consiste dans le fait que celui qui voit est inéluctablement livré à ce qui est à voir. Le tableau lui refuse tout ce qui lui est familier, et jusqu'aux catégories sous lesquelles quelque chose de familier pourrait lui apparaître. "The sublime is now".*»<sup>28</sup> Ce que Max Imdahl décrit ainsi n'est autre que la défaillance cognitive évoquée plus haut.

Lorsque nous regardons les tableaux de Newman de près, comme lui-même y invite, ils font l'effet d'un mur : nous ne pouvons les voir dans leur totalité. «*D'après la définition de Burke, à laquelle Newman a pu se référer, "l'œil n'arrive pas si vite aux limites [des grands objets uniformes] et n'a point de répit tant qu'il considère ces objets". Ainsi, selon Burke, un mur nu sera sans doute sublime s'il est d'une grande hauteur et longueur.*»<sup>29</sup> Le passage de Burke que cite Imdahl est, nous l'avons vu, plus complexe que dans ce simple extrait. La conclusion qu'il en tire mérite cependant d'être retenue. Si les limites de ces tableaux se perdent, nous nous sentons livrés à la vision de la peinture. Ce n'est pas moins vrai de la vision du matériau, des innombrables assises de brique grise qui, dans le nouveau Kunstmuseum de Bâle, suscitent le sentiment du sublime.

Chez Kant, le sublime signifie l'expérience de la naturalité, dans la mesure où «*nous pouvons avoir conscience de notre supériorité sur la nature en nous et par là aussi sur la nature hors de nous*»<sup>30</sup>. Se reflète ici l'idée de l'homme en tant qu'être spirituel dominant la nature. Adorno, lui, conçoit le sublime autrement : pour lui, il signifie au contraire l'expérience de l'homme en tant qu'être naturel. Dans les termes de Wolfgang Welsch : «*Adorno voit le moteur de ce renversement dans un fait auquel Kant s'était déjà raccroché, à savoir que le sublime est essentiellement un sentiment. De ce fait même, "la définition kantienne du sublime est poussée au-delà d'elle-même". Car on ne saurait attribuer le contenu d'un tel sentiment à son seul porteur – en l'occurrence à l'esprit –, on doit aussi le concéder à son objet – en l'occurrence à la nature. En tant que sentiment, l'expérience du sublime noue une communauté entre homme et nature et donne à l'esprit l'occasion de reconnaître sa propre naturalité.*»<sup>31</sup>

Je pense que cela ne s'applique pas seulement aux parois de roche ou de glace des Alpes, mais aussi aux murs de brique qui nous donnent le vertige, que ce soit à Berlin, à Manchester ou à Bâle. Le sublime, ce vertige, renvoie à la nature non spirituelle de l'homme comme à une valeur en soi, une valeur qui se manifeste dans les passions – les «émotions absolues» de Newman – en tant qu'expérience à la fois positive et négative, mêlant peur et plaisir, proche de celle que l'on fait sur un grand huit.

## Notes

Le présent essai a été traduit de l'allemand au français par Léo Biétry. Il se limite aux sentiments qu'un bâtiment suscite, c'est-à-dire à son effet. Pour saisir cet effet, il ne suffit pas de dire que le bâtiment est «beau». Encore faut-il qualifier cette beauté, par exemple de gaie. Ou au contraire de sombre. On dira alors du bâtiment qu'il est sublime. Nous devons définir l'être des choses comme *Stimmung*, comme quelque chose en elles qui s'accorde avec nous – tant il est vrai que la *Stimmung* manifeste, ainsi que l'observe Kant dans sa réflexion nr.1855, un caractère à la fois subjectif et objectif. Les sentiments que nous éprouvons face au nouveau Kunstmuseum de Bâle sont une face de la médaille, l'autre consiste dans les significations que le bâtiment met en jeu: dans son sens. Ce second aspect – la perception de la forme en tant que signe – devra être développé dans un prochain article, mais les sentiments que le bâtiment suscite en tant que forme tracent la piste à suivre pour en découvrir les significations: ils constituent la base affective de la compréhension.

<sup>1</sup> Hans Heinz Holz, «IV Subjekt-Vermittlung des Objekts», in *Der ästhetische Gegenstand, Aisthesis*, Bielefeld, 1996, pp. 28-33.

<sup>2</sup> Kunstmuseum Basel, concours 1929, lauréats: Rudolf Christ et Paul Büchi, réalisé entre 1932 et 1936 par Rudolf Christ et Paul Bonatz.

<sup>3</sup> Emmanuel Christ, Christoph Ganzenbein, «Ein Haus für die Kunst», in *Kunstmuseum Basel, Neubau*, Hatje Cantz, Ostfildern, 2016, p. 91.

<sup>4</sup> De tels contrastes s'observent aussi dans le hall du nouveau musée, entre le bardiglio du sol et la tôle d'acier galvanisée des murs. Les architectes parlent d'un «cross-over» de matériaux aux connotations différentes.

<sup>5</sup> Hans Schmidt, son frère, avait rendu, lors du concours pour le

Kunstmuseum, un projet d'esprit *Neues Bauen*.

<sup>6</sup> Emmanuel Christ, Christoph Ganzenbein, «Ein Haus für die Kunst», op. cit., p. 97.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 91.

<sup>8</sup> Mikel Dufrenne, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, vol. 2, PUF, Paris, 1953, p. 523.

<sup>9</sup> Les briques de cette frise ont une forme particulière. Dans des rainures sont incorporées des bandeaux à LED qui éclairent les briques. Cela permet de composer des messages de taille variable pour annoncer les expositions.

<sup>10</sup> Bjørn Kåre Myskja, *The Sublime in Kant and Beckett*, Walter de Gruyter, Berlin, 2002, p. 1. Citation traduite par Isabelle Taudière.

<sup>11</sup> Mikel Dufrenne, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, op. cit., p. 544.

<sup>12</sup> Theodor Lipps, *Grundlegung der Ästhetik*, Leopold Voss, Hambourg-Leipzig, 1903, p. 433.

<sup>13</sup> Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus* (1921), Gallimard, Paris, 1961 [traduit de l'allemand par Pierre Klossowski].

<sup>14</sup> Friedrich Dürrenmatt, cité dans Peter Rüedi, *Dürrenmatt*, Diogenes, Zurich, 2011, p. 715.

<sup>15</sup> Cité dans Erik Forssman, *Karl Friedrich Schinkel, Bauwerke und Baugedanken*, Schnell und Steiner, Munich-Zurich, 1981, p. 143.

<sup>16</sup> Max Dessoir, *Ästhetik und Allgemeine Kunswissenschaft* (1906), deuxième édition fortement remaniée, Ferdinand Enke, Stuttgart, 1923, p. 150.

<sup>17</sup> Max Dessoir, *Ästhetik und Allgemeine Kunswissenschaft*, première édition, Stuttgart, 1906, p. 206; dans la deuxième édition, «construction» (*Konstruktion*) est remplacé par «fonctionnalité» (*Zweckmässigkeit*).

<sup>18</sup> Edmund Burke, *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau* (1757), Paris, 1803, p. 69 [traduit de l'allemand par E. Lagentie de Lavaïsse].

<sup>19</sup> *Ibidem*, pp. 101-102.

<sup>20</sup> Emmanuel Kant, *Critique du jugement* (1790), Paris, 1941, Livre II, «Analytique du sublime» [traduit de l'allemand par Jean Gibelin].

<sup>21</sup> Gustav Theodor Fechner, *Vorschule der Ästhetik* (1876), réimpression G. Olms, Hildesheim, 1978, vol. 2, p. 170.

<sup>22</sup> Edmund Burke, *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, op. cit., p. 129.

<sup>23</sup> *Ibidem*, p. 244.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 254.

<sup>25</sup> Friedrich Theodor Vischer, *Le sublime et le comique – Projet d'une esthétique* (1836), Editions Kimé, Paris, 2002, p. 69 [traduit de l'allemand par Michel Espagne].

<sup>26</sup> C'est pourquoi Richard Müller-Freienfels note que l'empathie motrice est «à l'œuvre» lorsque nous ressentons un bâtiment comme sublime. Richard Müller-Freienfels, *Psychologie der Kunst*, vol. III, Munich, 1938, p. 124.

<sup>27</sup> Barnett Newman, «The Sublime is Now», *The Tiger's Eye*, n°6, 1948, p. 53.

<sup>28</sup> Max Imdahl, «Barnett Newman, "Who's Afraid of Red, Yellow and Blue III"», in *Zur Kunst der Moderne – Gesammelte Schriften*, vol. I, Suhrkamp Verlag, Francfort, 1996, pp. 244 ss.

<sup>29</sup> *Ibidem*, p. 253.

<sup>30</sup> Emmanuel Kant, *Critique du jugement*, op. cit., p. 91.

<sup>31</sup> Wolfgang Welsch, *Ästhetisches Denken*, Reclam, Philipp, jun. GmbH, Stuttgart, 1990, pp. 119 s.



# La cohabitation des langages. *S,M,L,XL* et Roland Barthes

Christophe Van Gerrewey

## I.

Publié en 1995, *S,M,L,XL* est un ouvrage de 1'376 pages qui documente les activités de Rem Koolhaas et l'Office for Metropolitan Architecture (OMA) depuis 1975. S'articulant autour de quatre «échelles», ce *magnum opus* a été considéré comme un exemple culturel du paradoxe de Zénon: à l'image de la tortue, qui précède toujours Achille, quelle que soit la longueur de son avance, la véritable signification de *S,M,L,XL* (de l'architecture d'OMA et des idées de Koolhaas) se situe dans l'avenir. Les méthodes de l'OMA sont interprétées comme autant d'exagérations d'un postulat, comme une sur-identification aux idéologies, comme une tentative d'imaginer l'avenir avant qu'il ne survienne. Une interprétation qui a séduit et qui a eu une grande influence, qu'elle conserve encore aujourd'hui<sup>1</sup>.

En jetant un regard arrière depuis 2016, il n'est toutefois pas nécessaire de situer *S,M,L,XL* dans l'avenir, aujourd'hui révolu, des années 1990, ou dans l'avenir actuel du XXI<sup>e</sup> siècle. Publié en 1995, l'ouvrage était le produit d'un passé récent. Il était également l'une des dernières et l'une des plus impressionnantes expressions d'un important courant de la pensée occidentale d'après-guerre: le structuralisme, tout particulièrement dans la définition qui en a été donnée par Roland Barthes. *S,M,L,XL* et les activités dont il dresse l'énumération datent de moments clés de la vie de Koolhaas: 1968 (lorsqu'il a commencé ses études à l'AA), 1972 (lorsqu'il a obtenu son diplôme et qu'il a réalisé *Exodus* avec Elia et Zoe Zenghelis, et Madelon Vriesendorp), 1975 (année de fondation de l'OMA) et 1978 (année de publication de *Delirious New York*). Le structuralisme barthésien des années 1970 peut aider à lire, à apprécier et à critiquer *S,M,L,XL*, mais également à comprendre les «effets d'échelle» qui dominent l'ouvrage, du *small* à l'*extra large*, du bâtiment à la ville, de l'individu à la culture.

*Johannes Vermeer de Delft,  
Une dame debout au virginal, 1672.*

## II.

Dissipons tout d'abord un malentendu. Depuis les années 1970 (et depuis la publication de l'ouvrage *Structuralisme en architecture et urbanisme* en 1981)<sup>2</sup>, le structuralisme a été associé à un type d'architecture (néerlandaise) qui a peu à voir avec le structuralisme philosophique ou linguistique. A l'instar de tous les vocables en «-isme», la signification du terme structuralisme est difficile à définir. Néanmoins, ses tenants et aboutissants ont été résumés par Alan Colquhoun dans un essai publié en 1988, qui constituait à cette époque un «regard rétrospectif» sur «le postmodernisme et le structuralisme». Colquhoun a notamment expliqué que le climat dans lequel émergeait le structuralisme était régi par l'anti-fonctionnalisme.

*«L'attaque n'était pas contre l'idée d'un bâtiment ayant une finalité, mais contre l'idée que la forme esthétique du bâtiment devait entièrement laisser transparaître cette finalité, définie par un ensemble de fonctions plus ou moins quantifiables. [...] [Une] arme contre le fonctionnalisme était née, une arme qui semblait posséder toutes les propriétés intrinsèques d'une science positive. C'était le "structuralisme", comme énoncé pour la première fois par Ferdinand de Saussure, et comme développé ensuite par Roman Jakobson, Claude Lévi-Strauss, et Roland Barthes. Selon cette approche, la capacité des signes à véhiculer la signification, au sein de tout système sémiotique, quel qu'il soit, dépend de la structure arbitraire et conventionnelle des relations intervenant au sein d'un système spécifique, et non de la relation des signes vis-à-vis de référents préexistants ou fixes situés en dehors de la réalité. L'application de ce modèle linguistique à l'architecture a permis à la "fonction" d'être considérée comme la fausse réification et la naturalisation d'une série de valeurs déterminées culturellement et susceptibles d'être perçues ou non comme une partie du système de signification constitué par un bâtiment.»<sup>3</sup>*

Les significations et les fonctions des produits culturels émergent presque inconsciemment, et elles ne peuvent jamais être le simple résultat des intentions rationnelles de l'auteur ou de l'architecte ; l'échelle du «petit» de l'architecture est dominée et déterminée par l'échelle du «très grand», bien plus importante, de la culture et de l'idéologie. Colquhoun a ensuite expliqué comment le structuralisme ne pouvait être une recette architecturale universelle : en tant qu'école de pensée, il «ne pouvait constituer qu'un cadre critique général. Comprendre comment une critique structuraliste peut s'appliquer à l'architecture impose un procédé de traduction»<sup>4</sup>.

Le cas du structuralisme néerlandais démontre de quelle façon ce procédé de traduction a échoué. En réaction au fonctionnalisme du CIAM (et avec le Team X comme postures intermédiaires), ce structuralisme avait deux apparences, souvent complémentaires. La première était «l'esthétique du nombre», conduisant à une architecture composée (en principe) d'un nombre infini de structures cellulaires. L'autre était celle d'une «joyeuse pluriformité», comme résultat de la participation. Ces apparences, et les suppositions émises quant à leurs interprétations, révèlent le noyau «structuraliste» de l'architecture d'Aldo van Eyck, John Habraken, Herman Hertzberger ou Piet Blom : la conviction que les signes architecturaux peuvent avoir des «références préexistantes ou fixes en dehors

*de la réalité*», pour reprendre les mots de Colquhoun. On estimait qu'il était possible d'investir les signes architecturaux ou les éléments structurels d'une signification anthropologique et éternelle. On le remarque, non sans drôlerie, dans l'un des aphorismes poétiques de Van Eyck: «*Faire de chaque porte un accueil / et donner un visage à chaque fenêtre.*»<sup>5</sup> Cette idée selon laquelle les objets architecturaux et culturels pourraient être identifiés en une dimension et interprétés avec clarté, c'est-à-dire la conviction que l'architecture est un processus de communication bijectif entre l'architecte et l'habitant, sans interruptions, distorsions ou incompréhensions inconscientes, causé par des déterminations culturelles et idéologiques: rien ne pourrait être plus contraire aux principes du structuralisme philosophique.

Certains commentateurs ont affirmé que ce que l'on appelle le structuralisme néerlandais est, selon Georges Teyssot, «*une étiquette facile, une nouvelle marque promue par ces architectes*»<sup>6</sup>. Francis Strauven, biographe d'Aldo van Eyck, écrivait fin 2014, lors d'une relance du structuralisme à la biennale d'architecture de Venise: «*Dans la mesure où les structures de construction répétitives auxquelles on associe le terme de "structuralisme" ont peu de choses en commun avec ce qui est généralement considéré, depuis les années 1950, au sein des sciences sociales comme structuralisme, ce changement d'appellation, [par lequel le "casbahisme" est devenu le "structuralisme"], demeure un choix malheureux.*»<sup>7</sup> Il est toutefois peu probable que le nom disparaîsse, et Koolhaas en est en partie responsable.

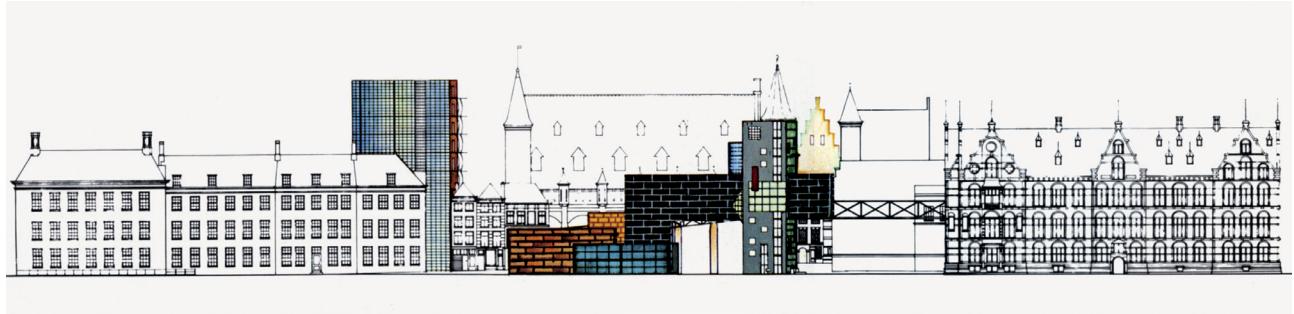
### III.

Le combat polémique contre le structuralisme néerlandais constitue l'une des forces motrices de l'œuvre de Koolhaas. Le projet d'extension du bâtiment du parlement néerlandais, initié en 1978, était présenté comme une alternative délibérée à la «solution structuraliste» associée à la ville européenne. L'argument a été reproduit dans *S,M,L,XL* sous le titre «*Final Push*».

«*Au cours des 20 dernières années, de vastes pans du monde architectural aux Pays-Bas ont été sous l'emprise de la doctrine locale du structuralisme néerlandais. Dans la lignée de l'orphelinat d'Aldo van Eyck à Amsterdam et des recherches connexes menées dans la revue Forum, la doctrine avance, au nom de l'humanisme, que toutes les institutions supérieures peuvent et doivent être divisées en plus petites composantes de dimension humaine; comme si chaque institution, quelle que soit sa nature, devait devenir plus*



Timbre hollandais de 1969.  
Aldo van Eyck, Burgerweeshuis  
Amsterdam, 1960.



*transparente, moins bureaucratique, moins aliénante, plus compréhensible, et moins rigide, à travers la simple action de la subdivision. [...] Le projet proposé pour l'extension du parlement, un modèle du genre, s'inscrira entièrement dans ce courant, et emportera donc finalement le parlement lui-même dans cette croisade humaniste. Cette solution proposera le parlement-casbah : une structure séparera le site triangulaire en petits carrés [...], dont chacun marquera le site d'une petite tour, connectée aux autres. Dans la mesure où les tours n'auront pas la même hauteur, la ligne supérieure affichera toute la spontanéité de l'irrégularité planifiée. Présentés comme un signe de respect supplémentaire à l'histoire, les couleurs et les matériaux refléteront les structures existantes.»<sup>8</sup>*

OMA/Rem Koolhaas, projet de concours pour l'extension du parlement néerlandais, La Haye, 1978.

La proposition de l'OMA était différente : il n'y avait aucune intention de présenter l'intervention comme «amicale» ou «lisible». La confrontation avec le tissu urbain était absolue ; en utilisant quelques éléments de grande échelle et abstraits issus de l'histoire de l'architecture moderniste, la puissance institutionnelle était représentée de façon extrêmement forte et indécente.

Ce recours flagrant à l'architecture peut être considéré comme étant plus structuraliste que les expériences linguistiques et humanistes des «structuralistes néerlandais». La charge ou la contamination architecturale, c'est-à-dire le fait que l'architecture soit toujours compromise et en quelque sorte victime d'exigences politiques, culturelles et idéologiques, n'a pas été évitée par l'OMA. Au contraire, elle était entièrement embrassée et exposée. Nous faisons ici face à une architecture qui ne s'excuse pas, mais qui révèle sa propre complicité.

#### IV.

Koolhaas n'était pas le seul à envisager la possibilité de prendre stratégiquement parti pour l'architecture. Ce ralliement à la nature idéologique de l'architecture était un écart bienvenu du «combat linguistique» que deux camps se livraient à l'époque. Au lieu de suspendre, et de façon pessimiste, toute forme de communication d'une part, ou d'inventer un langage plus efficace et plus humain d'autre part, il était également possible,

en guise de troisième option, de maximiser l'intégration de l'architecture. Jorge Silvetti nous renseigne à ce sujet dans un article publié en 1977 dans *Oppositions*. Intitulé «La Beauté des ombres», ce texte peut être perçu comme un manifeste oublié du «véritable» structuralisme architectural: «*En se plaçant dans l'acte créatif et en évitant d'utiliser les instruments du langage, mais ceux de l'architecte lui-même*», Silvetti écrivait que «*l'architecture est menacée par la nature idéologique de tous les objets produits par la culture. Mais simultanément, et aussi paradoxalement, l'identification même à ce type de critique dépend du fait que ces mêmes objets possèdent la capacité d'exprimer certaines significations de l'œuvre qui seraient, dans le cas contraire, obscurcies par des voiles idéologiques*»<sup>9</sup>.

La conviction derrière cette stratégie implique de reconnaître que l'architecture ne peut ou ne veut plus être simplement bonne, mais qu'elle ne doit pas rester silencieuse ou s'isoler de la société. Au lieu de croire de façon unilatérale aux conséquences de ses propres actes, l'architecte peut miser sur le caractère révélateur, explicatif ou intéressant de son travail. La base de ce structuralisme architectural est, pour reprendre à nouveau les mots de Silvetti, «*la reconnaissance que l'architecture, comme tout autre produit culturel, peut être étudiée comme un système de significations, établissant différents niveaux, accumulant des couches de signification et de sens, et constituant l'une des nombreuses sphères symboliques instituées par la société*»<sup>10</sup>. Silvetti identifie ce type d'architecture à travers un «spectre critique interne»: «*[...] ce qui est peut-être le plus compromettant dans ce type de critique, c'est précisément la prise de conscience que nous ne bénéficierons pas de l'architecture à travers l'accès à la connaissance scientifique objective [...], mais plutôt à travers l'univers imaginaire-symbolique que l'architecture suggère et réprime simultanément.*»<sup>11</sup>

En dépit des différences entre Silvetti et Koolhaas, nous avons là une bonne définition de l'architecture de l'OMA: la suggestion et la répression simultanée de l'univers imaginaire-symbolique qui coïncide avec la culture contemporaine. La correspondance de cette combinaison avec le structuralisme général et avec celui de Roland Barthes en particulier a été soulignée par Silvetti à la fin de son essai, par le biais d'une citation issue de l'ouvrage *Le Plaisir du texte*: «*Certains veulent un texte (un art, une peinture) sans ombre, coupé de "l'idéologie dominante"; mais c'est vouloir un texte sans fécondité, sans productivité, un texte stérile. [...] Le texte a besoin de son ombre: cette ombre, c'est un peu d'idéologie, un peu de représentation, un peu de sujet: fantômes, poches, traînées, nuages nécessaires: la subversion doit produire son propre clair-obscur*»<sup>12</sup>.

## V.

Le structuralisme barthésien peut être résumé comme suit (comme Barthes le fit en 1964): «*[...] une pensée (ou une "poétique") qui cherche moins à assigner des sens pleins aux objets qu'elle découvre, qu'à savoir comment le sens est possible, à quel prix et selon quelles voies.*»<sup>13</sup> L'émergence du nom de Barthes peut constituer un indice de

l'applicabilité de cette poétique à *S,M,L,XL*. En parcourant l'ouvrage du début à la fin, il est cité huit fois: des phrases de «L'Image», *La Tour Eiffel*, «Notes sur André Gide et son Journal», *Le Degré zéro de l'écriture*, la préface de *Tricks* de Renaud Camus et *L'Empire des signes* sont utilisées pour «illustrer» les lemmes *epoché*, *extérieur*, *incohérence*, *langage*, *autre*, *Tokyo* et *visibilité*. L'organisation alphabétique de *S,M,L,XL* démontre comment la signification prend naissance au sein de l'univers du livre : aucune véritable définition n'est donnée, aucune vérité n'est proclamée, mais des suggestions sont faites ; la signification est possible, à défaut d'être effective.

L'expression la plus manifeste de cette conviction dans l'œuvre de Barthes se trouve dans *Le Plaisir du texte*, publié en 1973, que nous avons déjà cité. Il s'agit d'un essai également structuré comme un index : 46 chapitres, souvent d'un seul paragraphe, allant d'«Affirmation» à «Voix». Barthes décrit la naissance d'un nouveau type de lecteur : quelqu'un «qui mélangerait tous les langages, fussent-ils réputés incompatibles ; qui supporterait, muet, toutes les accusations d'illogisme, d'infidélité. [...] Cet homme, écrit-il à la première page, serait l'abjection de notre société : les tribunaux, l'école, l'asile, la conversation, en feraient un étranger : qui supporte sans honte la contradiction ? Or ce contre-héros existe : c'est le lecteur de texte, dans le moment où il prend son plaisir»<sup>14</sup>. *S,M,L,XL* peut également être lu de cette façon, offrant du plaisir au lecteur si ce dernier est disposé à le prendre : «[...] le sujet accède à la jouissance par la cohabitation des langages, qui travaillent côte à côte.»<sup>15</sup>

Cette cohabitation est présente tout au long de *S,M,L,XL* : les textes écrits sont non seulement mélangés, mais ils y coexistent avec les images, les dessins, les nombres, les diagrammes et les photographies. Il n'y a pas de véritable logique rationnelle, comme si les cartes étaient rebattues, les règles réinventées, à chaque page. Stabilité rationnelle, ascétisme référentiel, tranquillité typographique, uniformité médiale – tout y est déstabilisé, perverti, criblé d'accidents et d'occurrences qui restent universellement inexplicables. L'accent placé sur l'interrelation des éléments culturels en général, et des signifiants architecturaux en particulier, fait partie de la technique pénultième dans l'œuvre de l'OMA ; une technique exprimée en quadrature dans *S,M,L,XL*.

## VI.

La conception du Sea Trade Center de Zeebruges en 1989 nous gratifie d'un bon exemple : une «Tour de Babel opérante», l'antithèse de la cacophonie linguistique, une Tour de Babel (par Pieter Brueghel) renversée, pour reprendre la métaphore de Koolhaas lui-même. A travers le projet de terminal de ferry sur la côte belge, cette image se réfère au rêve d'une Europe où différentes parties (et différents langages) peuvent coïncider ; le principal objectif politique de Koolhaas à la fin des années 1980. Sur un plan strictement littéral et textuel, une «Tour de Babel opérante», c'est un environnement où différents langages ne se comprennent pas, sans que cette incompatibilité soit un problème en soi, que du contraire : «le texte de plaisir, c'est Babel heureuse»<sup>16</sup> nous dit Barthes.



OMA/Rem Koolhaas, projet de concours pour un terminal marin, Zeebruges, 1989 (photographie du modèle, 2015).

L'exemple de la Villa dall'Ava à Paris, terminée en 1991, n'est pas moins éclairant : montage et collage de clichés modernistes et d'éléments industriels ou vernaculaires, perturbés et déformés pour ouvrir, comme l'écrit encore Barthes, «ces portes du langage par où l'idéologique et l'imaginaire pénètrent à grands flots»<sup>17</sup>. Dans un article récent, Françoise Fromont a analysé les pages consacrées à la Villa dall'Ava dans *S,M,L,XL*, qualifiant l'ouvrage de «massif de preuves assemblées de telle sorte à susciter l'interprétation»<sup>18</sup>. «Susciter» est le mot approprié : il s'y passe tant de choses, tant de preuves, qu'il devient rapidement assez difficile d'en saisir avec exactitude la finalité. La photographie présentée en pages 142 et 143 illustre, depuis le jardin, la façade de verre du salon et la fenêtre de la chambre de la fille, soutenue par des colonnes inclinées. Dans le coin gauche de la page, on retrouve une peinture. Il s'agit, selon la légende, de la peinture de Vermeer intitulée *Une dame assise au virginal* (le titre est en réalité *Une dame debout au virginal*). Une jeune fille joue du clavecin, également appelé «virginal», un mot dont l'étymologie n'est pas attestée avec précision, qui fait simultanément référence au fait que l'instrument était joué par une jeune femme, aux sautereaux en bois reposant à l'extrémité des touches, au son de l'instrument, analogue à la voix d'une jeune fille, et à la Vierge Marie, puisque cet instrument était utilisé par les nonnes pour accompagner les hymnes à la Vierge. Ce type d'excursion étymologique abonde dans *S,M,L,XL* : chaque image, chaque dessin et chaque photographie du livre attire la signification, provisoirement, accidentellement, fugacement, comme «un paratonnerre attire la foudre» disait Barthes dans un texte sur la Tour Eiffel<sup>19</sup>, qui occupe une place prépondérante dans le projet de la Villa dall'Ava. On peut ainsi se demander ce que cette jeune fille fait là, page 142 ? A l'intérieur de la peinture, on en retrouve d'autres, dont une de Cupidon : cette jeune fille est prête à tomber amoureuse, ou au moins à se marier. Un paysage montagneux illustre le monde extérieur, comme la préfiguration d'une vie adulte inconnue. L'une des interprétations possibles



OMA/Rem Koolhaas, Villa dall'Ava, première esquisse, Paris, 1989.



de cette présence se rapporte au fait, comme le raconte Koolhaas dans son projet, que la maison était construite pour deux parents et leur adolescente. Et pour cause : on la retrouve, page 141, dans sa chambre, debout devant son bureau. Elle ne regarde pas par la fenêtre, mais fixe une chose ou un personnage inconnu à l'intérieur. C'est un peu comme si elle ne pouvait pas s'adresser aux spectateurs, comme si elle devait détourner les yeux. Ce qu'elle souhaite, ce qui est important, doit rester à l'abri du regard.

C'est une constante dans *S,M,L,XL* : les yeux ou les doigts pointent dans une direction, mais l'objet exact de cette attention reste obscur. Le résultat de ce jeu de références, que l'on retrouve au fil des pages, est une forme de *concentration distraite*. Dans *S,M,L,XL*, l'attention portée sur l'architecture de l'OMA est constamment influencée, voire détournée, que ce soit par le dictionnaire, par les références culturelles, par les nombreuses images, par les descriptions de Koolhaas, par les langages s'exprimant côté à côté. Quiconque souhaiterait se concentrer sur des éléments propres à l'échelle du bâtiment est presque inévitablement obligé de penser à des éléments inhérents à une échelle bien plus grande et bien plus vaste. Et selon Barthes, cette particularité conduit à un texte qui «*produit, en moi, le meilleur plaisir s'il parvient à se faire écouter indirectement ; si, le lisant, je suis entraîné à souvent lever la tête, à entendre autre chose. Je ne suis pas nécessairement captivé par le texte de plaisir ; ce peut être un acte léger, complexe, tenu, presque étourdi : mouvement brusque de la tête, tel celui d'un oiseau qui n'entend rien de ce que nous écoutons, qui écoute ce que nous n'entendons pas*20.

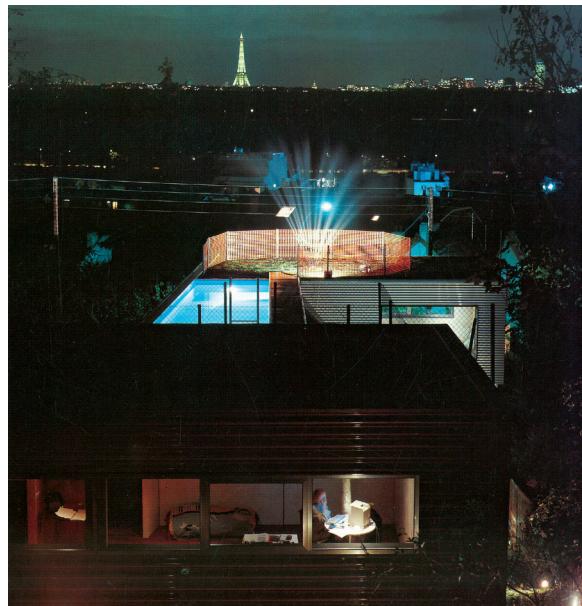


## VII.

Quelle est la *valeur* de cette présence et de cette cohabitation obstinée de multiples langages à l'intérieur d'un grand texte de plaisir babylonien? Le plaisir forme une part importante de la vie humaine, et toute vie dépourvue de plaisir en devient passablement triste. Mais dépasse-t-on le stade du simple plaisir en traversant, sans conclusion ou sans utilité, différentes échelles de pensée, d'espace et de culture? C'est une question importante, qui est adressée à Koolhaas dans de multiples formes et aspects. Faut-il se préoccuper des événements du monde ou tout doit-il être considéré comme une possible source de plaisir, qui nous isole du reste de la société? Jean-Claude Garcias concluait ainsi son article sur *S,M,L,XL* dans *L'Architecture d'Aujourd'hui*: «*Pire encore, une sorte d'ivresse de la défaite, du renoncement à une culture urbaine séculaire.*»<sup>21</sup>

Dans la conception barthésienne de la lecture du plaisir, ce renoncement culturel ne serait pas accepté. Le plaisir survient à l'intérieur de l'immersion par la culture, ce qui implique que le texte ne peut ni la détruire ni l'établir. La culture est toujours là, il est impossible de la remplacer. Ce qui est possible, c'est de l'accepter et d'y renoncer simultanément, ce que fait un objet qui «*participe en même temps et contradictoirement à l'hédonisme profond de toute culture [...] et à la destruction de cette culture*22. Ou pour le dire différemment: «*La culture ni sa destruction ne sont érotiques; c'est la faille de l'une et de l'autre qui le devient.*»<sup>23</sup> Il s'en dégage une position perverse que Koolhaas souhaite ouvertement adopter. Dans l'introduction de *S,M,L,XL*, il écrit: «*[Ce livre] tente d'étouffer puis de ranimer l'architecture; de détruire*

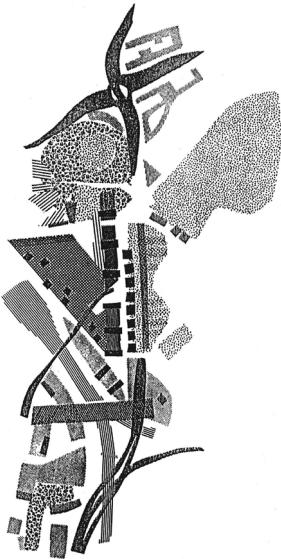
OMA/Rem Koolhaas et Bruce Mau, *S,M,L,XL*, 010 Publishers, Rotterdam, 1995, pp. 140-141 et 142-143.



et de reconstruire.»<sup>24</sup> Pour Koolhaas, l'architecture n'a pas pour mission d'instaurer la culture. L'architecte ne sait pas avec certitude s'il construit des valeurs ou des idéaux ; il ne sait même pas si une telle chose est possible.

Euralille est le projet le plus évocateur de cette philosophie : à aucun moment dans le texte d'accompagnement publié dans *S,M,L,XL* Koolhaas n'affirme que l'œuvre de l'OMA est «importante» ou positive. Et en guise de conclusion à une conversation avec le «père» d'Euralille, Jean-Paul Baïetto, il écrit : «Ce n'est que lorsque tous les éléments sont reliés les uns aux autres, dans le respect de leurs exigences mutuelles, lorsqu'ils sont enchaînés par une vision globale jamais entièrement révélée, lorsque la dynamique de l'enfer rend la situation entièrement irrévocable et que le projet devient comme un banc de sables mouvants dont personne ne peut s'échapper, que vous pouvez mener une telle entreprise à bien en Europe.»<sup>25</sup> La capacité d'un projet à avoir des conséquences positives ou à être doté d'une quelconque valeur devient aussi incertaine que de savoir si telle ou telle chose est douée de signification. «Le plaisir du texte, c'est ça : la valeur passée au rang somptueux de signifiant. [...] Ce que le plaisir suspend, c'est la valeur signifiée : la (bonne) Cause.»<sup>26</sup> C'est une autre règle que Koolhaas partage avec Barthes : dans une société surcultivée, savoir si les gens sont des agents autonomes capables de prendre de «bonnes» décisions est devenu complètement incertain. La seule solution est d'entrer dans une relation amour-haine avec la culture, de se positionner dans une salle des machines culturelle, non seulement pour étudier, mais également pour contribuer à la poursuite des activités, en se laissant émouvoir et libérer, sans remettre en question le début ou la fin. En d'autres termes : «Mieux vaut renoncer à passer de la valeur, fondement de l'affirmation, aux valeurs, qui sont des effets de culture.»<sup>27</sup>

OMA/Rem Koolhaas, Villa dall'Ava avec la Tour Eiffel en arrière-plan, Paris, 1991 et projet pour Euralille, première esquisse, 1989.



## VIII.

Errer entre la base et l'effet, sans pencher ni pour l'un ni pour l'autre, est une caractéristique propre à *S,M,L,XL*, de par les raisons pour lesquelles il veut et ne veut pas être un livre, ce vieux et digne représentant de la culture humaniste. Quiconque le regarde ne doutera un instant de sa nature. Simultanément, un livre ne se limite jamais à son statut de séquence de pages reliées les unes aux autres : un livre est un ordre, une séquence de pages, qui suscite l'attente d'une histoire. Ce que Barthes a écrit sur Flaubert pourrait également s'appliquer à Koolhaas : l'enjeu est de «*trouver le discours sans le rendre insensé*»<sup>28</sup>.

Trois régimes et dimensions créent le suspense narratif dans *S,M,L,XL* – avec un niveau d'intensité croissant : alphabet, pagination, taille. L'alphabet n'induit pas réellement un mouvement vers l'avant : qui lirait un dictionnaire du début à la fin ? Mais il crée une précision pseudo-scientifique : tous les éléments qui sont ordonnés alphabétiquement créent une impression de complétude – il n'y a pas de mots commençant par une hypothétique 27<sup>e</sup> lettre. Parallèlement, le nombre de pages de *S,M,L,XL* lui confère une dynamique, induit la prise de conscience qu'il s'agit tout de même d'un livre conséquent. La puissance la plus manifeste de l'ouvrage réside dans le titre. Il démontre les conséquences d'un voyage d'une échelle à une autre : nous passerons du *small*, au *medium*, au *large* et enfin à l'*extra-large* : les choses ne cesseront de grandir, au sens littéral du terme.

Ce triumvirat composé de l'ordre, de l'échelle et du suspense tient de l'ironie : nous n'avons pas affaire à une narrativité classique, mais suggestive. Mais est-elle vraiment là ? «*Cet ouvrage peut être lu de toutes les façons*», écrit Koolhaas dans son introduction, mais il n'a probablement jamais été lu de façon traditionnelle : du début à la fin. Ce qu'il y a d'étrange, c'est que *S,M,L,XL* nous invite à procéder de cette façon : il offre un triple récit, et le plaisir réside dans le refus de cette triple invitation. Barthes : «*[...] ce que je goûte dans un récit, ce n'est donc pas directement son contenu ni même sa structure, mais plutôt les éraflures que j'impose à la belle enveloppe : je cours, je saute, je lève la tête, je replonge.*»<sup>29</sup>

## IX.

En guise de conclusion, nous pourrions nous interroger sur le destin de *S,M,L,XL*. Est-il possible de déterminer si cet ouvrage, avec les méthodes et les idées qui le façonnent, avait ou a encore un avenir ? Pourquoi serait-il impossible de publier un autre *S,M,L,XL* en 2016, ou même de concevoir l'architecture à la façon de l'OMA ?

Nous pouvons trouver des réponses paradoxales dans l'historique de cette poétique et dans les «effets d'échelle» du structuralisme. Colquhoun conclut son article de 1988 en «*mettant le doigt sur l'inadéquation du structuralisme lorsqu'il est question d'agir dans une situation historique spécifique. Le structuralisme nous apporte le champ de*

*possibilités qui existent à tout moment. Ce faisant, il réintroduit l'élément du choix, qui était exclu par le fonctionnalisme et l'historicisme. Il ne nous renseigne toutefois pas sur les motifs des choix que les artistes doivent faire en permanence ; des choix qui, pris collectivement, sont susceptibles de déterminer le passage d'un ensemble de paradigmes à un autre»<sup>30</sup>.*

En sélectionnant librement tout ce que la culture contemporaine et l'histoire avaient à offrir, Koolhaas n'avait pas la prétention de pouvoir expliquer ces sélections. Après tout : un choix personnel reste une illusion. En se basant sur la conviction qu'avoir des motivations n'a pas vraiment de sens, Koolhaas est souvent resté muet sur les raisons qui l'ont amené à devenir architecte. Ce silence, et le fossé de 20 ans qui nous séparent de sa publication, rendent tous deux encore plus périlleux l'exercice de reconnexion de *S,M,L,XL* au présent, sauf lorsque qu'on est préparé à reconstruire le contexte historique et, effectivement, les motivations qui ont résidé à la base de sa création.

*Le Plaisir du texte* présente un problème plus direct et moins méthodologique. Le texte nous démontre de façon presque poignante comment le «plaisir» était une catégorie essentielle pour Barthes en 1973 : la nature débridée et industrielle de la recherche de plaisir individuel et isolé n'était rien d'autre que de la science-fiction. «*Imaginer une esthétique [...] – écrit Barthes – fondée jusqu'au bout (complètement, radicalement, dans tous les sens) sur le plaisir du consommateur, quel qu'il soit, à quelque classe, à quelque groupe qu'il appartienne, sans acception de cultures et de langages : les conséquences seraient énormes, peut-être même déchirantes.*»<sup>31</sup> Plus de 40 ans plus tard, et plus de 20 ans après la publication de *S,M,L,XL*, le plaisir du consommateur semble souvent être la force motrice qui régit tous les événements de notre monde.

## X.

«*Cette accumulation de mots et d'imaginaires illustre l'état de l'architecture aujourd'hui, sa splendeur et ses mystères, explorant et révélant l'impact corrosif de la politique, du contexte, de l'économie, de la modélisation. En un mot : du monde.*» Voilà la dernière phrase de la quatrième de couverture de *S,M,L,XL*, et la preuve d'un paradoxe historique : la méthode structuraliste des années 1970, utilisée pour faire un livre qui passe de l'échelle du bâtiment à l'échelle du monde dans les années 1980 et dans les années 1990, a été dépassée et absorbée 20 ans plus tard par le monde lui-même, et par l'immense incapacité des hommes à distinguer les significations, les valeurs et les motivations. Au-delà de son contenu, c'est la poétique et l'esthétique de *S,M,L,XL* qui peuvent être considérées comme une prédiction du monde culturel et politique en 2016. Simultanément, cette évolution rend sa stratégie inutile, en fait un vestige vidé de sa puissance critique, même s'il a gardé son rayonnement historique.

## Notes

Ce texte a été traduit par de l'anglais au français par d'onderkast vof (Belgique).

<sup>1</sup> Quatre exemples très différents : Anthony Vidler, «A REM-Based Program for Interactive Architecture», *Any* 9, 1994, pp.58-59; Lieven De Cauter, «The Forward Flight of Rem Koolhaas», *Archis* 4, 1998, pp.28-34; Pier Vittorio Aureli, «Architecture and Counter-revolution. OMA and the politics of the grands projets», *OASE* 94, 2015, pp.45-51; et Alicia Imperiale, «(1995 Into the Future) Drinking the Kool-Aid», *Journal of Architectural Education* 2, 2015, pp.157-159.

<sup>2</sup> Arnulf Lüchinger, *Strukturalismus in Architektur und Städtebau*, Krämer, Stuttgart, 1981.

<sup>3</sup> Alan Colquhoun, «Postmodernism and Structuralism: A Retrospective Glance», *Assemblage* 5, 1988, p.9.

<sup>4</sup> *Ibidem*, p.10.

<sup>5</sup> Vincent Ligtelijn, Francis Strauven (éd.), *Aldo van Eyck. Collected Articles and Other Writings*, SUN, Amsterdam, 2008, p.291.

<sup>6</sup> Georges Teyssot, *Une topologie du quotidien*, PPUR, Lausanne, 2016, p. 154.

<sup>7</sup> Francis Strauven, «Piet Blom: from Kasbahism to "structure"», *Volume* 42, 2014, p.26.

<sup>8</sup> Rem Koolhaas, «Final Push», in OMA/Rem Koolhaas, Bruce Mau, *S,M,L,XL*, 010 Publishers, Rotterdam, 1995, p.287.

<sup>9</sup> Jorge Silvetti, «The Beauty of Shadows», *Oppositions* 9, 1977, p.44.

<sup>10</sup> *Ibidem*, p.45.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p.55.

<sup>12</sup> Roland Barthes, «Le Plaisir du texte», in idem, *Œuvres complètes. Tome IV*, Seuil, Paris, 2002, p.238.

<sup>13</sup> Roland Barthes, «L'activité structuraliste», in idem, *Œuvres complètes. Tome II*, Seuil, Paris, 2002, pp.470-471.

<sup>14</sup> Roland Barthes, «Le Plaisir du texte», in idem, *Œuvres complètes. Tome IV*, op. cit., p.219.

<sup>15</sup> *Ibidem*.

<sup>16</sup> *Ibid.*

<sup>17</sup> *Ibid.*, p.226.

<sup>18</sup> Françoise Fromont, «The House of Doctor Koolhaas», *AA files* 68, 2014, p.72.

<sup>19</sup> Roland Barthes, «La Tour Eiffel», in idem, *Œuvres complètes. Tome II*, op. cit., p. 534.

<sup>20</sup> Roland Barthes, «Le Plaisir du texte», in idem, *Œuvres complètes. Tome IV*, op. cit., p. 233.

<sup>21</sup> Jean-Claude Garcias, «Koolhaas et le Sublime», *L'Architecture d'Aujourd'hui* 304, 1996, p.61.

<sup>22</sup> Roland Barthes, «Le Plaisir du texte», in idem, *Œuvres complètes. Tome IV*, op. cit., p. 226.

<sup>23</sup> *Ibidem*, p. 221.

<sup>24</sup> Rem Koolhaas, «Introduction», in OMA/Rem Koolhaas, Bruce Mau, *S,M,L,XL*, op. cit., xix.

<sup>25</sup> Rem Koolhaas, «Quantum Leap», in *ibidem*, p.1208.

<sup>26</sup> Roland Barthes, «Le Plaisir du texte», in idem, *Œuvres complètes. Tome IV*, op. cit., p.260.

<sup>27</sup> *Ibidem*, p. 239.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p.223.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p.225.

<sup>30</sup> Alan Colquhoun, «Postmodernism and Structuralism: A Retrospective Glance», op. cit., pp.14-15.

<sup>31</sup> Roland Barthes, «Le Plaisir du texte», in idem, *Œuvres complètes. Tome IV*, op. cit., p.256.

## CLUSTER.

OFFICE COPY

1. The street is an extension of the house. In it children learn for the first time of the world outside the family ; a microcosmic world in which the street games change with the seasons and the hours are reflected in the cycle of street activities. ~~the~~ communal space is for being apart in the "pattern of association" may in reality be found to be disassociation. as well as being together in .
2. 3,4. It is the idea of street or district , not the form that is important. ~~Cluster pattern does not apply to communities as~~  
~~This is the~~ Regional agricultural cluster pattern. The unit being the Homestead or isolated farm.
5. 6. Why a Bantu community can be a city and be so small , and a Mid-Western community so large and still feel a town is a matter of the tempo of life therein and nothing to do with size.
7. The words City,Town,Village,District,Street, are symbols for a much more complex series of relationships than can be expressed by such terms as "large group", "group", "small group."
8. 9. In native clusters ~~where people know what they are doing as~~ the size of the pattern is intuitive and right. (a dynamic relationship between way of life, size of cluster, and the total community.)
- 10,11. The main aim of urbanism is comprehensibility,i.e.clarity of organisation. A comprehensible whole built up from appreciated units. ~~An appreciated unit is not a group~~ that is ~~group, or a neighbourhood, but a P.L.T. unit.~~ Appreciated as an idea, a human group, as a mechanical-structural organisation, as a visual unity. A large piece of architecture.

## Le *cluster*, reconcidéré

Cornelia Tapparelli

«La recherche de groupes significatifs en matière de logement commença presque immédiatement après notre arrivée à Londres, lors de l'hiver 1949-1950»<sup>1</sup>, écrivent rétrospectivement Alison et Peter Smithson, renvoyant à l'idée du *cluster* qui les accompagne dans le développement de leur œuvre durant les décennies suivantes. Pour l'essentiel, le *cluster* correspond à une proposition, une manière d'assembler des volumes construits autour des points nodaux d'un réseau irrégulier. Cette idée, qui sera appliquée par les Smithson à différentes échelles, connaît de nos jours un regain d'intérêt pour la recherche architecturale : considérant la société pour laquelle nous construisons, désormais en connexion virtuelle permanente, l'idée du *cluster* peut contribuer à une compréhension contemporaine de l'intervention architecturale – raison pour la reconcidérer.

### Plaidoyer pour un «assemblage souple»

Malgré l'annonce susmentionnée, lors de leur arrivée à Londres, les Smithson sont d'abord occupés par l'école de Hunstanton (1949-1954), alors en chantier, et par le projet de concours pour la cathédrale de Coventry (1950-1951). Leur préoccupation pour les logements et leurs possibles groupements semble surgir plus tard, notamment avec un autre projet de concours, développé en 1952 : l'immeuble Golden Lane. C'est du moins dans les esquisses datant de cette période que l'idée du *cluster* se cristallise. Le projet pour l'immeuble Golden Lane constitue aussi le sujet de leur présentation au Congrès international d'architecture moderne (CIAM) de 1953 à Aix-en-Provence, qui marque par ailleurs le début de leur contribution au discours de ce groupe et du Team 10 qui s'ensuit<sup>2</sup>. Mais l'esquisse la plus percutante à propos du *cluster* n'apparaît non pas dans la grille pour les CIAM, mais dans l'article «An Urban Project»<sup>3</sup>, publié la même année. Représentant (selon la légende associée) un *district*, l'esquisse se compose de plusieurs ramifications, rectangulaires en soi, assemblées selon un ordre irrégulier.



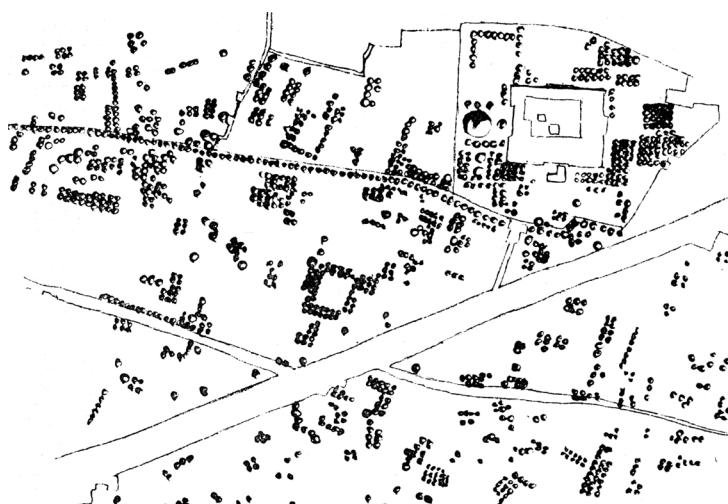
Alison et Peter Smithson,  
esquisse publiée entre autres  
dans «An Urban Project».

Page de gauche  
Dactylographie réalisée pour  
l'article «Cluster Pattern», 1956.

Les Smithson expliquent en parallèle que «les groupes sociaux réels transcendent les limites géographiques» et déclarent ensuite que «le levier principal de la cohésion est la souplesse du groupement plutôt que le cloisonnement rigide de sections arbitraires [...]»<sup>4</sup>. Ce dernier passage contient évidemment une critique implicite de la «ville fonctionnelle» formulée dans la Charte d'Athènes, notamment de la division de la ville en sections monofonctionnelles : les Smithson proposent donc de construire des volumes allant au-delà de cette sous-division. Mise à part cette explication, l'esquisse des Smithson soulève deux autres questions : Que représentent ces éléments ? Et de quelle manière sont-ils assemblés ?

Ces éléments représentent les volumes proposés pour le projet de Golden Lane. Chaque élément contient une série d'appartements et une partie de la rue piétonne couverte ayant été prévue par les Smithson pour relier les différents volumes entre eux. Les architectes proposent ensuite de multiplier l'ensemble de trois éléments, de manière à créer un réseau couvrant la ville entière de Londres. Sans entrer ici dans les détails du projet de Golden Lane, déjà abordés dans d'autres études<sup>5</sup>, on peut s'interroger sur l'assemblage de ces ensembles selon une disposition irrégulière.

Comme mentionné, l'explication formulée par les Smithson à propos de leur esquisse met l'accent sur «l'assemblage souple». Ce type de disposition des éléments construits semble inspiré, entre autres, de villes musulmanes historiques : un dessin schématique de la ville iranienne d'Isfahan, vue à vol d'oiseau, figurait sur la grille susmentionnée et présentée au CIAM d'Aix-en-Provence<sup>6</sup>. Bien que l'origine de cette source ne soit pas facile à retracer (Peter Smithson aurait-il survolé Isfahan lors de son premier voyage à Doha au Qatar ?<sup>7</sup>), ce dessin sert sans doute à illustrer ce que les architectes entendait par «l'assemblage souple» : les éléments construits suivent une disposition irrégulière et manifestement ouverte. Les Smithson reprennent ce dessin dans leur publication plus



Alison et Peter Smithson, vue à vol d'oiseau d'Isfahan, 1953.



Ludwig Hilberseimer, plan d'un village disséminé, 1949.

tardive *Ordinariness and Light* (1970) : élargissant par ailleurs le champ des références, ils y incluent notamment des esquisses de sites grecs – la ville de Skyros et d'un village du Péloponnèse, entre autres – et une photographie aérienne d'El Oued prise dans le Sahara algérien<sup>8</sup>.

Au-delà de cet «assemblage souple» qui se traduit clairement dans l'iconographie employée par les Smithson, leurs explications quant aux qualités propres à ces villes historiques restent assez vagues. Dans l'article «Urban Reidentification» (1955), qui est par ailleurs encore à comprendre en lien avec la grille du CIAM de 1953<sup>9</sup>, les Smithson expliquent que les formes des villes historiques ne sont pas aléatoires, mais qu'elles suivent une organisation certaine, où ils y identifient une «validité permanente»<sup>10</sup>. Plus intéressant encore que ces explications généralisantes est le fait que les Smithson relativisent aussi, dans ce même article, la validité des modèles de villes historiques. Ils affirment notamment que les habitudes ont changé et que le style de vie ne correspond plus à celui du passé : «Le temps où nous nous "clustions", où nous nous retrouvions sur la place du marché [...], où nous partions en visite ou en voyage en quête d'informations est révolu. La lumière, l'eau chaude, les divertissements, la nourriture, etc. sont disponibles dans nos maisons.»<sup>11</sup> On peut déduire de ces explications que les Smithson s'inspirent d'une part de ces formes de villes historiques, mais qu'ils ne cherchent pas à reconstruire pour autant ces ensembles à l'identique : ils en reprennent le principe formel, c'est-à-dire leur disposition irrégulière et ouverte.

### «Cluster» – l'emprunt du terme et la définition esquissée

Outre les références à certaines villes historiques et les descriptions que les Smithson en font, il faut souligner ici l'emploi du verbe «cluster», qui décrit le rassemblement de personnes autour d'un puits. Ce terme, qui deviendra par la suite central dans l'œuvre des Smithson, connaît par ailleurs une popularité notoire chez certains de leurs contemporains également<sup>12</sup> : parmi eux, l'architecte anglais Denys Lasdun a utilisé le substantif «cluster» pour expliquer la tour d'habitation construite dans l'est londonien<sup>13</sup>.

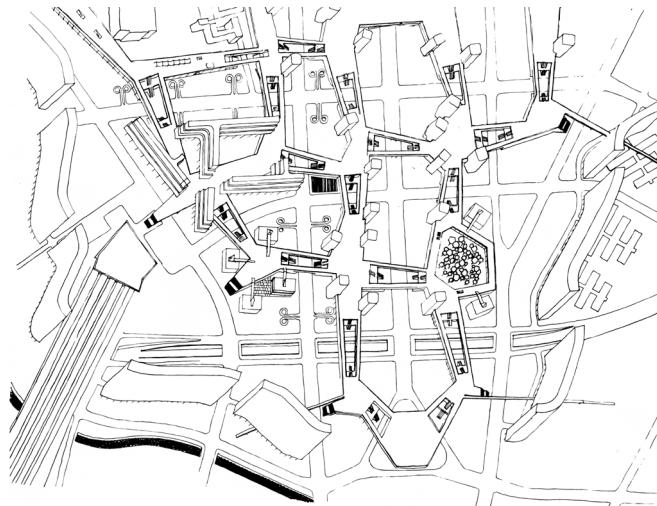
Les Smithson se sont probablement servis de plusieurs sources pour identifier ce terme et le réemployer par la suite : l'ouvrage de Ludwig Hilberseimer, *The New Regional Pattern* (1949), serait à mentionner, et plus précisément le plan du village disséminé qu'il reproduit accompagné de la légende «Cluster of Houses»<sup>14</sup>. Notons également l'importance accordée par Hilberseimer aux voies d'accès, en tant qu'éléments structurant le village et le reliant au réseau de commerce. L'accent mis sur ces éléments de connexion deviendra le deuxième aspect distinctif des clusters proposés par les Smithson – cet aspect sera repris plus loin. Outre le livre d'Hilberseimer, l'ouvrage d'Erwin Gutkind, *The Expanding Environment* (1953) et l'article de Kevin Lynch «The Form of the Cities» (1954) peuvent aussi avoir servi de sources aux Smithson pour étayer leur propos<sup>15</sup>. Un détail intrigant reste à mentionner par rapport à cette dernière source. Dans son article, Lynch se base sur une méthode d'analyse scientifique développée autour de 1940 et tirée de la psychologie comportementale : la *Cluster analysis*<sup>16</sup>.

L'auteur de la méthode, Robert Tyron, s'est apparemment plaint de son application fastidieuse par la seule aide d'une règle à calculer, et il semble que cette méthode soit seulement devenue viable après l'apparition d'ordinateurs permettant le calcul et la représentation de *clusters* complexes<sup>17</sup>. Les moyens de représentation et de calcul puissants favorisent dès lors l'emploi de *cluster*.

Mais retournons aux écrits des Smithson. Après l'emploi du verbe, le substantif «*cluster*» prend une importance réelle à partir de 1956, notamment grâce au collage «*Cluster Patterns*» publié dans la revue *Architecture and Building*<sup>18</sup>. La définition du terme reste cependant plutôt vague dans ce collage, tout comme dans l'article publié l'année suivante «*Cluster City: A New Shape for the Community*» : les Smithson décrivent le *cluster* simplement comme une chose «*soudée, compliquée, une agrégation en perpétuel mouvement, mais dont la structure est distincte. [...] le nouvel idéal en architecture et en planification urbaine*»<sup>19</sup>. Plutôt qu'une définition, on peut y lire une intuition architecturale, une recherche encore en cours qui se concrétisera seulement dans les projets des années suivantes. Les architectes se montrent plus précis dans l'article «*Cluster City*», avec une prise de position contre des schémas urbains strictement rectangulaires, et leur critique explicite de la Ville radieuse (1924) de Le Corbusier : «*Il est maintenant évident que le concept de planification mécanico-fonctionnel de la ville et l'esthétique cartésienne de la vieille architecture moderne ne sont plus pertinents. Le rêve d'une Ville radieuse de Le Corbusier était soutenu par une géométrie d'une banalité affligeante.*»<sup>20</sup> Afin de renforcer davantage leur opinion sur la «*géométrie d'une banalité affligeante*», ils comparent le projet urbain de Le Corbusier au dessin d'un tablier<sup>21</sup>.

Au-delà de cette définition terminologique assez vague et de la critique mentionnée, on pourrait résumer l'argument de l'article «*Cluster City*» comme suit : afin de pouvoir répondre aux défis posés par les villes à cette période, il faudrait substituer dans les projets urbains à la géométrie rectangulaire un dessin plus complexe ; et il serait judicieux de considérer, dans le projet architectural et urbain, des changements potentiels, la croissance imminente, ainsi que les flux du trafic. Selon la proposition des Smithson, les changements et la croissance seraient donc absorbés par la disposition irrégulière et ouverte précédemment décrite. Les flux du trafic (similaires aux voies d'accès chez Hilberseimer) se traduisent dans les voies de communication – rues extérieures et intérieures reliant les bâtiments. Selon les Smithson, le *cluster* correspond bien entendu à la synthèse formelle de ces propos. Tous deux soulignent en outre le potentiel du *cluster* à faire face aux défis des sociétés futures, comme par exemple l'ingénierie de la communication<sup>22</sup>. A noter qu'à cette époque, ils ne pouvaient évidemment pas prévoir l'importance que prendrait cette dernière.

Les Smithson réemploient ensuite le terme ailleurs, par exemple lors du CIAM X à Dubrovnik<sup>23</sup> et dans la publication *Urban Structuring* (1960-1967), qui résume les stratégies urbaines qu'ils ont développées depuis leur première contribution au CIAM de 1953<sup>24</sup>. Mais afin de pouvoir comprendre ce qu'ils entendaient effectivement par *cluster*, il convient de porter un regard instructif sur certains de leurs projets.



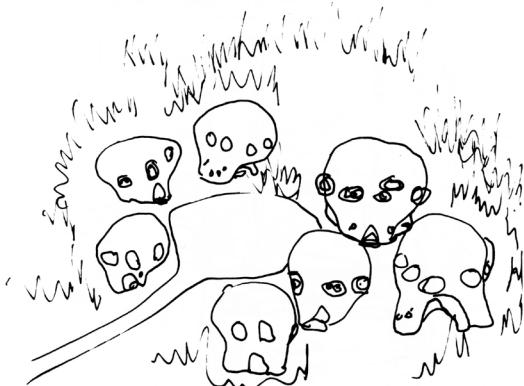
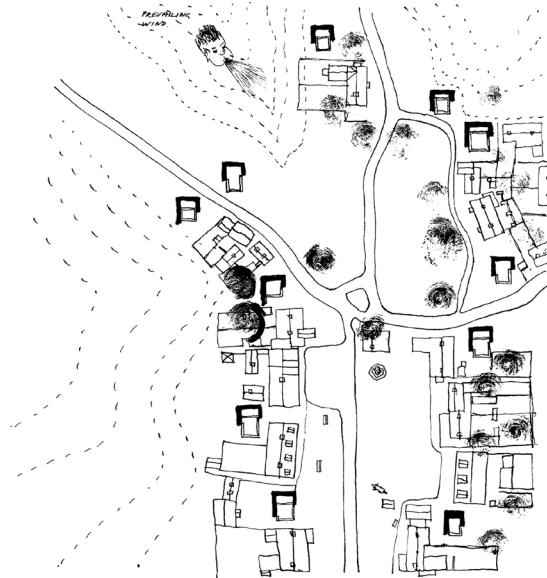
### L'application du *cluster* à travers les échelles

On peut retracer l'idée du *cluster* à l'échelle urbaine dans le projet de concours «Berlin Hauptstadt» (1957)<sup>25</sup>, élaboré la même année que l'article «Cluster City». En réponse au site (une ville dont le centre fut fortement bombardé pendant la Seconde Guerre mondiale), les Smithson proposent une grille irrégulière constituée de rues, de places et de bâtiments. Comme l'illustre l'axonométrie partielle du projet, l'ensemble est développé sur la voirie existante – la Friederichstrasse servant d'axe principal. Les Smithson proposent en fait de laisser ces anciennes rues au trafic automobile et de superposer un second réseau d'avenues et de places, dédié uniquement aux piétons.

Les architectes semblent d'ailleurs tirer profit de cette représentation en superposition afin de mettre en avant leur démarche : voirie rectangulaire contre ordre irrégulier – la grille proposée contient des carrefours aux angles variés et des places polygonales. Selon ce qu'ils ont énoncé dans leurs précédents écrits, les Smithson cherchent ici à assouplir la géométrie, dans l'espoir de trouver un système plus flexible, qui pourrait mieux absorber la future croissance et les changements encore imprévisibles dans la planification et la construction urbaine. Considérant la disposition proposée, on peut aisément s'imaginer l'insertion ou la suppression de bâtiments, ainsi que la modification des rues et des places.

Si l'idée du *cluster* surgit dans les discours autour de la planification urbaine, les Smithson n'hésitent pas à appliquer le même principe à une échelle plus petite. Inspirés de réflexions faisant référence aux sauts d'échelle, entre autres la Valley Section (1909) du sociologue écossais Patrick Geddes – une source ayant servi aux discussions tenues avec les autres membres du Team 10 pendant les réunions préparatoires du CIAM X susmentionné<sup>26</sup> – les Smithson font part d'une intuition par rapport au *cluster* dans une dactylographie précédant le collage déjà cité «Cluster Patterns»<sup>27</sup>: une annotation ajoutée à la main explique que «la disposition en cluster n'est pas limitée aux communautés»<sup>28</sup>.

Alison et Peter Smithson, axonométrie du projet Hauptstadt Berlin, 1957.

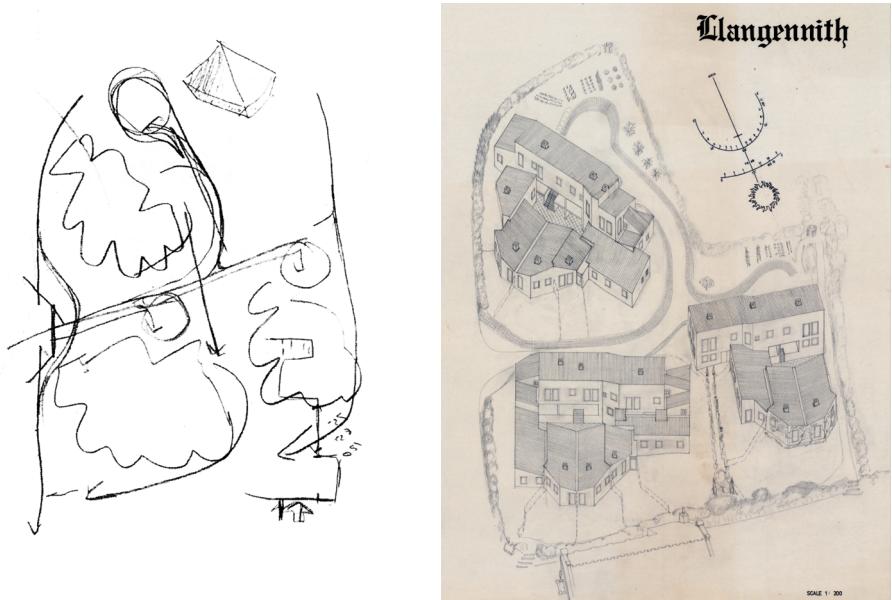


Leur projet Fold Houses (1954-1955) est à lire comme une stratégie de développement pour un village type du nord de l'Angleterre<sup>29</sup>, et l'intérêt principal de ce projet réside peut-être dans le parallèle avec le village disséminé décrit par Hilberseimer : en guise de rappel, Hilberseimer se sert du plan d'un village disséminé, structuré par ses voies d'accès, qu'il intitule «Cluster of Houses»<sup>30</sup>. Dales, village du Yorkshire et site du projet des Smithson, est aussi structuré par ses voies d'accès ; les maisons s'assemblant autour de celles-ci. En résumé, leur proposition consiste en une série d'insertions de volumes selon un ordre irrégulier, et toujours la voirie.

Alison et Peter Smithson, plan de situation du projet Fold Houses, 1954 et esquisse du projet Bread House village, 1956.

Dans une série de projets développée peu après, les Appliance Houses (1956-1958), l'idée du *cluster* semble aussi résonner : ces maisons sont principalement développées en réponse aux appareils électroménagers émergeant à l'époque, mais l'esquisse de la Bread House et plus particulièrement celle du Bread House village renferment toutes deux l'idée d'un assemblage irrégulier des éléments construits autour des voies de communication.

Les deux projets (Fold Houses et Bread House village) ne seront pas poussés plus loin, ni d'ailleurs l'idée du *cluster* à l'échelle des bâtiments. Mais les Smithson gardent cette idée en tête, idée qui ressurgira 20 ans plus tard, en 1977, lors de leur participation à un concours organisé au Pays de Galles : «*un concours d'idées pour la conception d'un petit nombre de logements ruraux*»<sup>31</sup>. Le site du concours se trouve dans la partie est du village de Llangennith dont le plan s'organise autour de deux noyaux historiques, complétés par une série de maisons individuelles construites dans l'après-guerre.

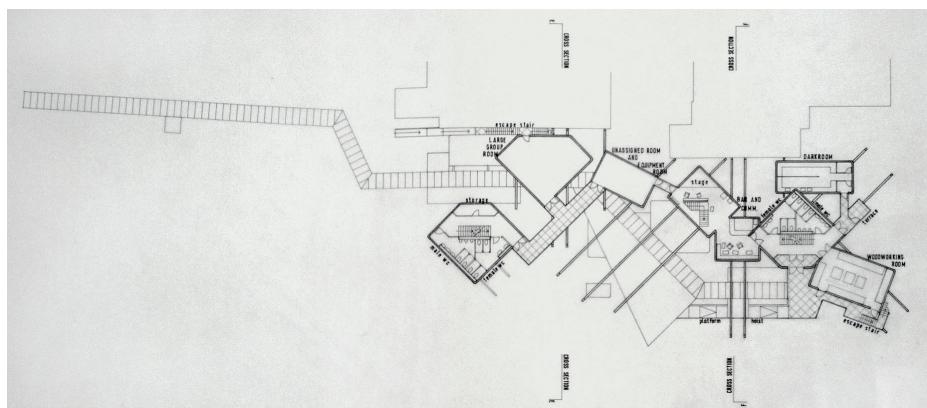
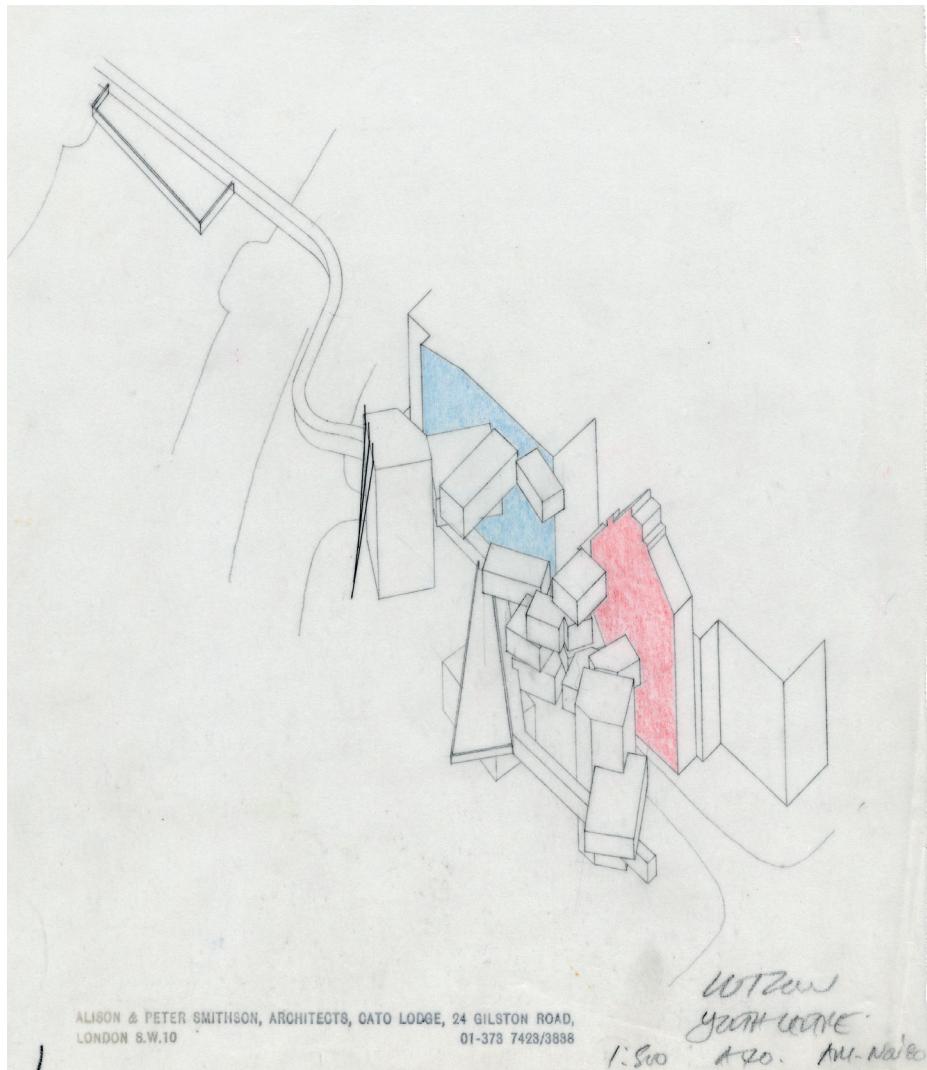


Alison et Peter Smithson, esquisse et axonométrie pour le projet du concours *Llangenith Housing*, 1977.

L'esquisse préliminaire du projet, qui manifeste par ailleurs quelques ressemblances avec celle du Bread House village, traduit déjà l'envie des Smithson d'organiser cet ensemble sous la forme d'un *cluster*. «Cluster Housing»<sup>32</sup>, le titre qu'ils donnent rétrospectivement à ce projet, est encore plus explicite de cette volonté.

L'axonométrie montre l'assemblage des maisons en trois *clusters*, avec un accès commun au nord-est pour chaque unité. La disposition, différente dans chacune des entités, s'organise autour de cours intérieures. Les volumes imbriqués se distinguent par leurs contours manifestement irréguliers. Au-delà de ces aspects, l'organisation intérieure des maisons n'a rien de surprenant – les Smithson se sont appuyés sur une organisation rectangulaire, et par endroit même symétrique, du plan.

Un projet de concours développé trois ans plus tard, en 1980, présente une traduction plus claire encore du *cluster* dans l'œuvre des Smithson. La proposition contient plusieurs bâtiments implantés dans un site entre la Lützowstrasse et le Landwehrkanal à Berlin ; le volume proposé pour le centre animation jeunesse étant d'un intérêt particulier. Dans leur soumission au concours, les Smithson décrivent ce bâtiment comme suit : «*Un cluster de cabines élevées dans les airs autour d'une passerelle publique qui les traverse [...]. Les cabines sont construites à la manière des bâtiments des sites industriels allemands ; très bien isolées et chauffées indépendamment [...].*»<sup>33</sup> Ce *cluster*, constitué de cabines situées à différents niveaux et reliées par une passerelle intérieure traversant tout le bâtiment, trouve sa traduction explicite dans les plans des étages, qui montrent par ailleurs la disposition ouverte et irrégulière des volumes et leur imbrication.



Alison et Peter Smithson,  
projet pour un centre animation  
jeunesse, Lützowstrasse, 1980,  
axonométrie et plan d'un étage.

Page de droite

Ryue Nishizawa, Towada Art Center,  
2005-2008, plan d'ensemble.

2003-2008, plan à ensemble.  
*Herzog & de Meuron, Beijing*

Heleg & de Meulen, Beijing  
Film Academy Qingdao, 2005,

*maquette de travail.*

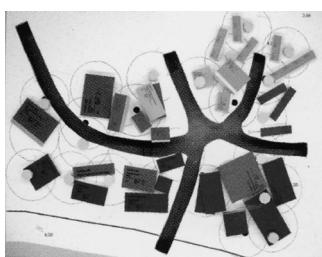
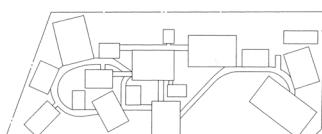
Au-delà de ce qui est rendu compréhensible du *cluster* dans cette proposition, il faut mentionner l'annotation des Smithson qui avouent que leur projet pour la Lützowstrasse «*guidait déjà [leur] style personnel dans le XXI<sup>e</sup> siècle*»<sup>34</sup>. Les architectes ajoutent à cela leur pronostic quant aux développements architecturaux imminents : «*Nous anticipons qu'avec le tournant du siècle [...] une remise en question est inévitable. L'innovation sera interne à la façon de structurer un bâtiment [...].*»<sup>35</sup> Ces affirmations, bien que générales, prouvent que les Smithson ont consciemment touché un point sensible du discours architectural contemporain : peut-être étaient-ils conscients du potentiel encore dormant et implicite du *cluster*.

### To be continued?

Le parallèle formel entre l'axonométrie du projet pour la Lützowstrasse et plusieurs projets et bâtiments récemment développés par certains protagonistes de l'architecture contemporaine illustre l'actualité du propos smithsonien. A titre d'exemples, le Towada Art Center (2005-2008) de Ryue Nishizawa<sup>36</sup> et la Beijing Film Academy Qingdao (2005, projet) de Herzog & de Meuron<sup>37</sup> manifestent une préoccupation similaire. Dans ces deux exemples, les volumes suivent une disposition irrégulière et ouverte, s'organisent autour de voies de communication, et peuvent, dans ce sens, être assimilés à des *clusters*. Si ces solutions résultent de différentes circonstances, il semble cependant qu'à un niveau général, ils suscitent un intérêt affirmé dans la production architecturale actuelle.

En poussant le raisonnement, le *cluster* renferme potentiellement une compréhension contemporaine du projet architectural. Trois passages de cet essai doivent être repris, afin de mieux fonder cette hypothèse : dans un premier temps, il faut rappeler l'application fastidieuse de la *cluster analysis* par des moyens analogiques, décrits à l'époque par Robert Tyron<sup>38</sup>. Et il semble effectivement que les moyens de représentation et de calcul contemporains facilitent considérablement l'emploi des *clusters*, ce qui favorise aussi leur usage en architecture. Plus important encore que cet aspect de «faisabilité» : le potentiel symbolique de la figure du *cluster*, avec sa disposition ouverte, capable de perpétuelles adaptations, et son lien étroit aux voies de communication. Les Smithson avaient en effet annoncé la capacité du *cluster* à gérer les défis des sociétés futures, insistant particulièrement sur l'ingénierie des communications<sup>39</sup>.

Observant quelques développements récents et considérant notre état de connexion virtuelle permanente, il apparaît que notre appréhension de l'espace est en train de changer. «*Nous ne partons plus en visite ou en voyage en quête d'informations*», disaient les Smithson<sup>40</sup>. A l'ère de Facebook, Whatsapp, Snapchat, etc., cela est désormais une évidence. Et dans cette ère de connexion et de communication virtuelle intense, la figure du *cluster* pourrait servir à décrire une nouvelle compréhension du projet architectural : les bâtiments ne seraient désormais plus des objets hermétiques dans un cadre prédéfini, mais des interventions ponctuelles dans un réseau en changement constant.



## Notes

Je tiens à remercier chaleureusement Ines Zalduendo pour l'aide précieuse qu'elle m'a apportée lors de mes recherches menées dans les archives d'Alison et Peter Smithson, conservées dans la Special Collection, Frances Loeb Library, Harvard University Graduate School of Design.

<sup>1</sup> «The search for meaningful groupings in housing began almost immediately after we arrive in London, in the winter of 1949-50.» Alison et Peter Smithson, Chuihua Judy Chung (éd.), *The Charged Void: Urbanism*, Monacelli Press, New York, 2005, p. 20.

<sup>2</sup> Le catalogue d'exposition suivant donne une vue d'ensemble précise et synthétique des réunions du Team 10 et des dynamiques à l'intérieur du groupe: Max Risselada, Dirk van den Heuvel (éd.), *Team 10 1953-1981: In Search of a Utopia of the Present*, Nai Publishers, Rotterdam, 2005. Sur les pages 30-31 est reproduite la planche présentée par les Smithson au CIAM IX à Aix-en-Provence en 1953.

<sup>3</sup> Alison et Peter Smithson, «An Urban Project», *Architects' Year Book*, n°5, 1953, pp.48-55.

<sup>4</sup> «Real social groups cut across geographical barriers» et «the principal aid to cohesion is looseness of grouping and ease of communication rather than the rigid isolation of arbitrary sections». *Ibidem*, p.49.

<sup>5</sup> A voir également: Ben Highmore, «Streets in the Air: Alison and Peter Smithson's Doorstep Philosophy», in Mark Crinson, Claire Zimmerman (éd.), *Neo-avant-garde and Postmodern: Postward Architecture in Britain and Beyond*, Yale University Press, New Haven, 2010, pp.79-100; et Peter Eisenman, «From Golden Lane to Robin

Hood Gardens: Or If You Follow the Yellow Brick Road, It May Not Lead to Golders Green», in Max Risselada (éd.), *Alison and Peter Smithson: A Critical Anthology*, Editions Poligrafa, Barcelone, 2011, pp.206-223.

<sup>6</sup> Voir supra, note 2.

<sup>7</sup> Par rapport aux premiers voyages au Moyen-Orient des Smithson, voir: Alison Smithson, «Inheritance of a Functional Tradition in Islamic Architecture», in *APX: Architectura CCCP*, Union of Architects, Moscou, 1989, pp.114-121. (La dactylographie de cet article, publié en russe, se trouve dans les archives des Smithson, voir Harvard University Graduate School of Design, Special Collections, Frances Loeb Library: Alison and Peter Smithson Archive (APSA), Folder E090). Par rapport aux projets développés par les Smithson dans le Moyen-Orient, voir aussi: Peter Christensen, «The "Inventive Jump": Curiosity, Culture and Islamicate Form in the Works of Peter and Alison Smithson», *International journal of islamic architecture*, n°3, 2015, pp.43-68.

<sup>8</sup> Alison et Peter Smithson, *Ordinariness and Light*, Faber and Faber, Londres, 1970, pp.39-41.

<sup>9</sup> Voir supra, note 2.

<sup>10</sup> «The historical built forms were not arrived at by chance or Art, they achieved order through significant organization, and the forms have a permanent validity, a secret life, which outlives their direct usefulness.» Alison et Peter Smithson, «The Built World: Urban reidentification», *Architectural Design*, n°6, 1955, p.186.

<sup>11</sup> *Ibidem*.

<sup>12</sup> Par rapport à l'emploi de ce terme dans le contexte des Smithson, voir aussi: Laurent Stalder

«Cluster Buildings», in Uta Hassler, Catherine Dumont d'Ayot (éd.), *Bauten der Boomjahre: Paradoxien der Erhaltung*, Institut für Denkmalpflege und Bauforschung (IDB), Zurich, Genève, ETH Zurich, Infolio, Gollion, 2009, pp. 44-55.

<sup>13</sup> Selon Reyner Banham, le terme a été introduit dans le discours architectural par Denys Lasdun (voir: Reyner Banham, *Le brutalisme en architecture* (1966), Dunod, Paris, 1970, p.2). Concernant l'article cité par Banham voir: Denys Lasdun, «Cluster Blocks at Bethnal Green, London», *Architectural Design*, n°4, 1956, pp.125-128. Le passage mentionné par les Smithson (note 3) et publié en 1955 pourrait cependant confirmer une annotation personnelle de Peter Smithson concernant la reprise de ce terme de Kevin Lynch: «whom [Lasdun] we believe got it from us: he was always poor in editing his sources.» Cette annotation, qui a été découverte par Laurent Stalder, figure en marge de l'article «Le malentendu brutaliste» rédigé par Jacqueline Stanic et publié dans l'ouvrage de Daniel Abadie (et al.), *Les années 50*, Centre Pompidou, Paris, 1988, pp.538-542, dont les Smithson détenaient une copie personnelle qui se trouve actuellement dans leurs archives. Concernant cette découverte, voir: Laurent Stalder, «Cluster Buildings», *op. cit.*, p. 47, note 19.

<sup>14</sup> Ludwig Hilberseimer, *The New Regional Pattern*, Theobalg, Chicago, 1949, p.91. Les sources indiquées dans ce paragraphe ont été reprises de Laurent Stalder, «Cluster Buildings», *op. cit.*

<sup>15</sup> Erwin A. Gutkind, *The Expanding Environment: the end of cities - the rise of communities*, Freedom Press, Londres, 1953;

- <sup>15</sup> Kevin Lynch, «The Form of the Cities», *Scientific American*, n°4, 1954, pp. 55-63.
- <sup>16</sup> Voir aussi: Laurent Stalder, «Cluster Buildings», *op. cit.*, p. 48.
- <sup>17</sup> L'auteur pouvait seulement retracer la publication suivante, plus tardive: Robert C. Tyron, Daniel E. Bailey, *Cluster Analysis*, McGraw-Hill Book Company, New York, St. Louis, San Francisco, 1970. Dans l'avant-propos, Charles Wigley mentionne cependant la monographie du même titre, publiée par Tyron en 1939.
- <sup>18</sup> Alison Smithson, «Cluster Patterns: images from scrap book», *Architect and Building*, n°7, 1956, pp. 271-272.
- <sup>19</sup> «[...] close knit, complicated, often moving aggregation, but an aggregation with a distinct structure. [...] the new ideal in architecture and town planning.»
- <sup>20</sup> Alison et Peter Smithson, «Cluster city: a new shape for the community», *Architectural Review*, vol. 122, 1957, pp. 333-336.
- <sup>21</sup> «It is now obvious that the functional-mechanical concept of town planning and the Cartesian aesthetics of the old Modern Architecture are no longer relevant. Le Corbusier's dream of a Ville Radieuse was supported by a geometry of crushing banality.» *Ibidem*, p. 334.
- <sup>22</sup> *Ibid.*
- <sup>23</sup> Voir: Alison et Peter Smithson, «The Theme of C.I.A.M. 10», *Architects' Year Book*, n° 7, 1956, pp. 28-31.
- <sup>24</sup> Alison et Peter Smithson, *Urban Structuring*, Studio Vista, Reinhold, Londres, New York, 1967; ce livre correspond en fait à une réimpression complétée du texte que les Smithson avaient publié en 1960 dans *Uppercase* n°3.
- <sup>25</sup> Alison et Peter Smithson, *The Charged Void: Urbanism*, *op. cit.*, pp. 45-63.
- <sup>26</sup> Voir à ce propos: Max Risselada, Dirk van den Heuvel (éd.), *Team 10 1953-1981: In Search of a Utopia of the Present*, *op. cit.*, pp. 42-55; ainsi que Dominique Rouillard, *Super-architecture: le futur de l'architecture 1950-1970*, Editions de la Villette, Paris, 2004, p. 26.
- <sup>27</sup> Voir supra, note 18.
- <sup>28</sup> «Cluster pattern is not limited to communities.» Voir Harvard University Graduate School of Design, Special Collections, Frances Loeb Library: Alison and Peter Smithson Archive (APSA), Folder E008.
- <sup>29</sup> Alison et Peter Smithson, *The Charged Void: Urbanism*, *op. cit.*, p. 54.
- <sup>30</sup> Voir supra, note 14.
- <sup>31</sup> «An Ideas Competition for the design of a small number of rural dwellings.» Voir la description du concours: Harvard University Graduate School of Design, Special Collections, Frances Loeb Library: Alison and Peter Smithson Archive (APSA), Folder A124.
- <sup>32</sup> Alison et Peter Smithson, *The Charged Void: Architecture*, Monacelli Press, New York, 2001, p. 409.
- <sup>33</sup> «A cluster of cabins raised in the air with the public walk-way through them [...]. The cabin construction is in the manner of the German building industry's site cabins; highly insulated and independently heated [...].» Voir la description du projet: Harvard University Graduate School of Design, Special Collections, Frances Loeb Library: Alison and Peter Smithson Archive (APSA), Folder 479.
- <sup>34</sup> «[...] was already leading our personal style into the 21<sup>st</sup> century.» *Ibidem*.
- <sup>35</sup> «We foresee that with the turn of the century [...] a rethinking being inevitable. Innovation will be internal to the fabric of the building [...].» *Ibid.*
- <sup>36</sup> Yukio Futagawa (éd.), Kazuyo Sejima, Ryue Nishizawa 2006-2011, A. D. A. Edita, Tokyo, 2011, pp. 78-85.
- <sup>37</sup> Luis Fernández-Galiano (éd.), Herzog & de Meuron 1978-2007 Arquitectura Viva, Madrid, 2007, pp. 322-325.
- <sup>38</sup> Voir supra, note 16.
- <sup>39</sup> Voir supra, note 22.
- <sup>40</sup> Voir supra, note 11.



## A l'échelle de la vitesse et du mouvement. Symboliques et plasticités

Bruno Marchand

En 1971, Paul Virilio affirmait que, depuis la seconde grande guerre, on assistait au «développement vertigineux de l'*infrastructure circulatoire* opposée à la *structure habitable*»<sup>1</sup>. A travers cette allégation, il constatait l'émergence d'un nouveau contexte social en partie dominé par l'essor de la mobilité et de la vitesse, et caractérisé par la rupture de la relation traditionnelle et dialectique entre le bâti, affichant dorénavant son autonomie, et les réseaux, envisagés pour leurs seules qualités circulatoires ou fonctionnelles.

Ce «rush de la civilisation automobile», comme le désignait Virilio, va aussi faire éclore un paysage spécifique des bords de route qui se voient parsemés d'infrastructures, d'ouvrages d'art et d'une série de nouveaux programmes – motels, *shopping centers*, *bowlings*, cinémas en plein air, stations-service, entre autres – dont l'intérêt «culturel» est d'abord compris avec acuité par Henry-Russell Hitchcock en 1950<sup>2</sup> et, durant la décennie suivante, par Tom Wolfe<sup>3</sup> et Reyner Banham ; celui-ci y voyant le signe de la plus grande vitalité de la véritable architecture anonyme américaine<sup>4</sup>.

Les conséquences de ce «rush» se font aussi sentir dans les discours critiques et dans les représentations de la ville et du paysage urbain. En l'espace de quelques années, on va ainsi dériver des séquences de points de vue à l'échelle du piéton – le *Townscape* (1961) et les *Serial Vision* de Gordon Cullen<sup>5</sup> – aux problématiques liées à la perception visuelle de l'automobiliste abordée par Donald Appleyard, Kevin Lynch et John R. Myer dans *The View from the Road* (1964)<sup>6</sup>.

Tous ces constats ne sont certes pas nouveaux, et j'ai d'ailleurs déjà eu l'occasion de les évoquer dans les pages de la revue *matières*, en 1999<sup>7</sup>. Mais le point sur lequel je souhaite maintenant me focaliser est justement l'incidence de ce même essor de la mobilité et du nombre de déplacements – variables en fonction de leur vitesse et de leur durée – sur la nature de la perception et des champs de vision, la lecture des échelles, et, en dernière instance, sur les ressorts projectuels utilisés par les architectes pour concevoir les projets compris dans ces mêmes champs de vision.

EM2N, extension du centre d'entretien des CFF, Zurich-Herdern, 2009-2013. Vue partielle des éléments préfabriqués.

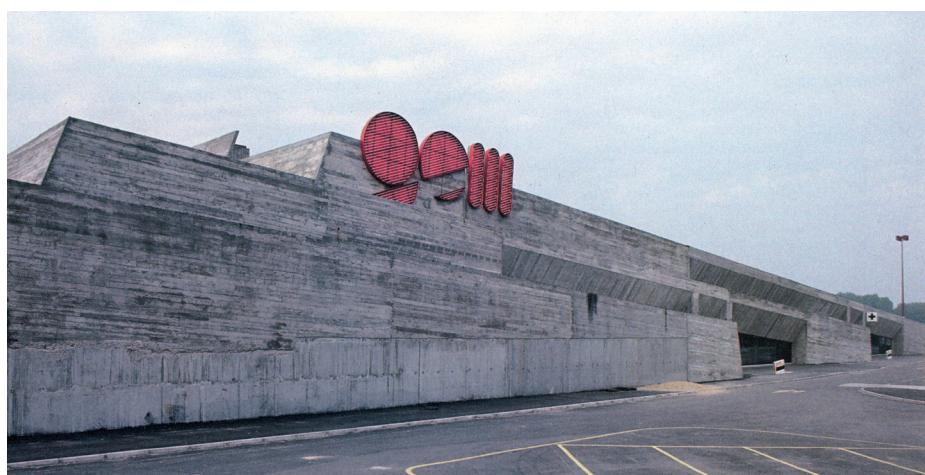
La mobilité et la vitesse changent notre appréhension du territoire et des masses architecturales. En résulte donc une nouvelle forme de vision, plus complexe que celle du piéton qui, par définition, a la possibilité de circuler autour de l'objet, s'arrêter pour en apprécier un détail, et même le toucher pour sentir sa matérialité<sup>8</sup>. Et c'est par rapport à cette condition de l'échelle du piéton qu'on peut comprendre Gustave Flaubert quand il affirme : «*J'éprouve presque des sensations voluptueuses rien qu'à voir, mais quand je vois bien*»<sup>9</sup> – «bien voir» impliquant selon lui un temps long, car «*pour qu'une chose soit intéressante, il suffit de la regarder longtemps*»<sup>10</sup>.

Or, en voiture ou en train, il n'est pas possible de «regarder longtemps». Les formes s'éclipsent souvent instantanément sans même laisser à l'œil le temps de les voir distinctement. L'expérience de la perception dure aussi longtemps que le mouvement. D'autre part, il faut aussi tenir compte des conditions spécifiques de cette perception en mouvement, Kevin Lynch allant même jusqu'à décrire l'automobiliste comme étant «*un spectateur captif, quelque peu craintif mais partiellement inattentif [...]*»<sup>11</sup>.

On peut dès lors se poser les questions suivantes : quelles sont les incidences jouées par la mobilité et la vitesse sur les changements de la perception du territoire et de ses composants ? Peut-on estimer qu'il y a, de la part des concepteurs, une prise en compte de ce regard rapide, furtif, voire inattentif, sur le traitement plastique et stylistique des formes urbaines et architecturales ?

### Les enseignes à l'échelle du grand espace ouvert

Pour aborder ces questions, concentrons-nous d'abord sur le cas spécifique des *shopping centers*, et restons dans le giron de Paul Virilio qui, avec Claude Parent, est le fondateur de la théorie de la «fonction oblique» et d'une architecture basée sur la



Claude Parent, hypermarché Carrefour, Sens, 1967-1970. Vue générale.



Robert Venturi, Denise Scott Brown et John Rauch, projet non exécuté du centre commercial MERBISC Mart situé le long de la Landsburg-Mojave Road, 1970.

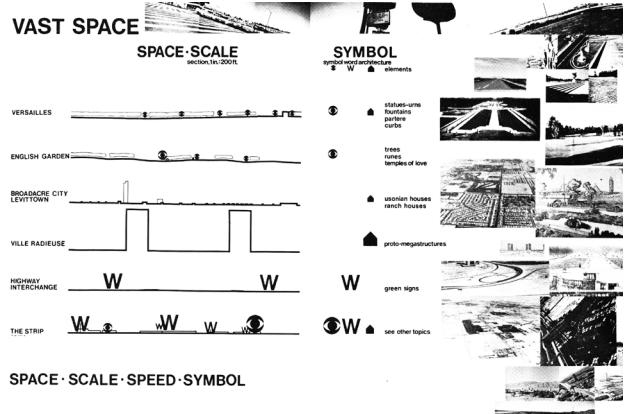
dynamique et la mise en œuvre de plans inclinés<sup>12</sup>. On peut discerner une application de cette théorie dans les différents hypermarchés construits par Parent dans les années 1970 – sortes de «bunkers» brutalistes dont la complexité formelle découle de l'exaltation spatiale et matérielle du parcours des clients.

La conception de ces «temples du commerce» (comme on les désignait à l'époque) est confrontée à une série d'exigences que Parent décrit dans un article paru dans un numéro de la revue *L'Architecture d'aujourd'hui* en 1959<sup>13</sup>, et dont la précision technique provient de sa connaissance des modèles anglo-saxons et de sa visite personnelle des établissements Migros en Suisse<sup>14</sup>: une bonne lisibilité commerciale (la vue à distance depuis les axes de circulation), une plasticité affirmée dans le paysage, une accessibilité aisée (proche des échangeurs routiers) et l'aménagement de vastes aires de stationnement, entre autres.

Si une signalétique visible est donc nécessaire, force est de constater que l'hypermarché, tel que conçu par Claude Parent, «ne joue d'aucun mat surélevé, ni d'affichages tapageurs et colorés, encore moins d'éclairages divers, mais impose au contraire sa masse opaque, inquiétante presque, où l'on distingue tout juste l'enseigne»<sup>15</sup>. Les magasins Carrefour de Sens (1967-1970) et de Ris-Orangis (1967-1971) appartiennent, à titre d'exemples, à une première génération de ce genre de bâtiments commerciaux qui «préceda la généralisation du "hangar décoré" soumis à la gestion des flux»<sup>16</sup>.

«Hangar décoré», *decorated shed*: ce terme nous ramène aux théories échafaudées outre-Atlantique dès la fin des années 1960 par Robert Venturi, Denise Scott Brown et Steven Izenour (que nous nommerons ci-après les Venturi); des architectes dont les prises de position antimodernistes ont par ailleurs été comparées à celles, déviantes et antidiogmatiques, de Parent et Virilio (sans que cette comparaison soit, selon moi, véritablement justifiée)<sup>17</sup>.

On le sait, le point d'orgue de cette approche eut lieu à Las Vegas. Dans les notes de l'atelier qui s'est tenu sur place avec les étudiants de l'université de Yale – lequel déboucha sur la publication de *Learning from Las Vegas*<sup>18</sup> –, les Venturi désignent le *Strip* comme un espace urbain «autre», qui n'a plus grand chose à voir avec les modèles historiques, ni avec la fluidité de la «ville verte» moderne.



En effet, cet espace urbain – souvent désigné par les auteurs par le terme «grand espace» – est constitué en grande partie par le vide des parkings des supermarchés<sup>19</sup>. Alors que Reyner Banham qualifie ces derniers de «vastes et obscurs», là où, selon lui, il fait toujours nuit<sup>20</sup>, les Venturi comparent avec beaucoup de lyrisme le tracé des places de stationnement dans le bitume aux parterres de cet autre grand espace qu'est Versailles; une analogie qui leur est certainement inspirée par la «prose pop» de Tom Wolfe<sup>21</sup> sur Las Vegas.

Comprendre l'échelle de perception des bâtiments commerciaux et de leurs enseignes le long du *Strip* presuppose le développement de nouveaux outils analytiques de représentation et de visualisation des formes. A ce propos, il est intéressant de constater que les travaux de Kevin Lynch sont à plusieurs reprises convoqués, notamment la technique des séquences filmographiques adoptée dans *The View from the Road*, capable à elle seule de retranscrire les notions de temps et de mouvement<sup>22</sup>.

Comme le soulignent en effet Daniel Scully et Peter Schmitt – étudiants de Yale et participants à l'atelier de Las Vegas –, Lynch a apporté la preuve que «l'augmentation de la vitesse réduit l'angle de la vision, d'où un déplacement visuel du détail vers la généralité: l'attention se déplace vers les points de décision»<sup>23</sup> et que «plus de la moitié des objets qui sont vus sur un parcours entier, à la fois par le conducteur et par les passagers, sont vus comme avec des œillères droit devant et sur une étroite bande de côté. (C'est pour cela que l'enseigne doit être grande et se trouver en bordure de route)»<sup>24</sup>.

A ces principes s'en ajoutent deux autres qui touchent, d'une part, à l'absence de traitement particulier pour l'arrière du bâtiment (qui n'est pratiquement jamais visible depuis la route) et, d'autre part (et de façon peut-être plus décisive), à la prédominance de la perception oblique pour l'observateur en mouvement et, par conséquent, à l'importance du traitement architectural apporté aux élévations latérales.

Venturi, Rauch et Scott Brown vont appliquer la leçon de Las Vegas de façon magistrale dans la Guild House (1960-1966) à Philadelphie, avec sa colonne ronde centrale à la taille démesurée, ses lettres inscrites dans le *piano nobile* et son antenne

Vue du grand espace ouvert d'un parking de Las Vegas.  
Robert Venturi, Denise Scott Brown et Steve Izenour, diagramme du grand espace ouvert.

de télévision symétrique en aluminium doré (comme une sculpture de Richard Lippold). Par ailleurs, on peut mieux comprendre l'intérêt porté à la représentation des façades latérales – dépliées et trouées par des fenêtres « ordinaires » carrées dont la taille variable joue avec les profondeurs et les effets d'échelle, des effets comparés par Stanislaus von Moos à la superposition des drapeaux américains du tableau *Three Flags* (1958) de Jasper Johns<sup>25</sup> – si on le rapporte à l'importance affichée pour la vision oblique des bâtiments du *Strip*.

Les incidences subtiles de cette vue oblique dans les choix formels et symboliques n'apparaissent pourtant pas dans leurs premiers projets de centres commerciaux, où l'on peut constater une transcription littérale des emblèmes iconiques de Las Vegas par une représentation frontale – à l'instar du projet non exécuté du MERBISC Mart (1970) situé le long de la Landsburg-Mojave Road, constitué d'une rangée de magasins reliés par un portique au-dessus duquel sont affichées, à grande échelle, les enseignes commerciales.

Le BASCO Showroom (1971), qui est le *decorated shed* du bord de route le plus radical, sera construit l'année suivante, à Bristol Township, en Pennsylvanie : un simple abri utilitaire, peint en bleu, devant lequel sont disposées des lettres géantes de couleur rouge composant le nom de l'établissement. Le coloris contrasté et la taille démesurée de ces lettres (le double de la hauteur du bâtiment) orientées vers le grand parking répondent à l'échelle de la vision des automobilistes, qui empruntent à grande vitesse la voie express longeant le site.

Dans cette manière de procéder, on peut percevoir de façon évidente la sensibilité des architectes à l'égard de l'iconographie Pop notamment employée par Jasper Johns ou Robert Rauschenberg<sup>26</sup>. Certes... Mais revenant, plusieurs années après sur les enseignements de Las Vegas, Robert Venturi insiste à nouveau sur « *la prédominance, sur le Strip, des enseignes sur les bâtiments, ainsi que [sur] la prédominance du symbolisme sur la forme dans ces bâtiments étant donné les vastes espaces dans lesquels on les voit et la grande vitesse à laquelle on les perçoit* »<sup>27</sup>. La perception des grands espaces à des vitesses élevées... encore une fois !

Robert Venturi, Denise Scott Brown et John Rauch, BASCO Showroom, Bristol Township, Pennsylvanie, 1971. Vue de l'une des lettres et vue latérale avec la voie express.

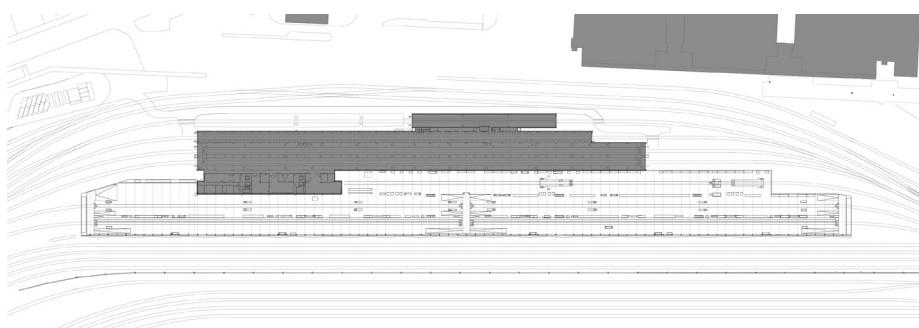


## Decorated shed, again ?

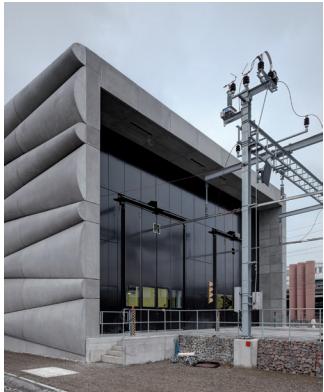
Du «paysage de l'ère automobile» américain, passons maintenant au paysage ferroviaire suisse. Comme pour la voiture, le développement de la circulation du chemin de fer a «introduit une nouvelle dimension, la distance-temps, qui rend malaisées à circonscrire les frontières entre les domaines historiques et géographiques. Le profil de l'espace, urbain, rural, régional ou international, se modifie selon l'angle d'incidence de la vitesse»<sup>28</sup>. En Suisse, le domaine ferroviaire a été jalonné, ces dernières décennies, par une série d'objets architecturaux dont la conception impliquait une réflexion sur des questions de perception et de contextualisme, et se rapportait à des formes au caractère dynamique qui, semble-t-il, «nous affectent plus intensément que les autres ; [...] elles touchent notre sensibilité immédiatement, c'est-à-dire sans la médiation de notre entendement, d'aucun concept ni signification déterminée»<sup>29</sup>.

Plusieurs réalisations récentes font partie de cette catégorie – nous pensons bien entendu à la présence sculpturale des deux *Signal Boxes* (1988-1999) construites à Bâle par Herzog & de Meuron, ou encore à la simplicité formelle de celle réalisée par Gigon / Guyer à Zurich (1996-1999). Mais pour rester dans une perspective venturienne, je souhaite m'attarder ici sur l'extension du centre d'entretien des CFF de Zurich-Herdern, conçu et réalisé par le bureau zurichois EM2N – Mathias Müller et Daniel Niggli – à l'entrée de Zurich entre 2009 et 2013.

Le bâtiment se «donne à voir» depuis les voies ferrées par une façade longue de plus de 400 mètres sur laquelle les architectes ont concentré leur attention en relevant son importance en tant que «signe» d'entrée de ville et en se donnant comme mission, avec un certain humour, de «donner un visage au monstre»<sup>30</sup> à travers un traitement architectural particulier. Contrastant avec la structure intérieure, utilitaire et métallique, la façade sud est constituée d'éléments modulaires en béton fin renforcé de fibres de verre. L'assemblage de ces coques fines, d'un centimètre et demi d'épaisseur, bombées et en forme de losange allongé, génère des lignes horizontales brisées, en zigzag, le tout donnant l'impression d'une ondulation constante qui s'étend d'une extrémité à l'autre du bâtiment.



EM2N, extension du centre d'entretien des CFF, Zurich-Herdern, 2009-2013. Plan de situation et vue de la façade latérale.



Cette nouvelle extension du centre d'entretien des CFF appartient-elle à la catégorie des *decorated sheds* venturiens ? Il est toujours délicat de tenir de tels propos, tant les contextes ont changé et les programmes sont distincts (à Zurich nous ne sommes pas face à une architecture commerciale de bord de route). Mais on ne peut pas éviter de faire le lien avec cette affirmation des Venturi : Le « *hangar décoré le plus pur serait [...] un hangar d'un système de construction conventionnel qui correspondrait étroitement à l'espace, à la structure et aux exigences programmatiques de l'architecture, et sur lesquels serait posée une décoration contrastante – et, selon les circonstances, contradictoire* »<sup>31</sup>.

Orientée vers le passage des trains, la façade sud est la plus travaillée des quatre faces. Elle est une sorte d'« extravagance » qui recouvre la modestie du hangar utilitaire. Mais s'il s'agit ici d'un *decorated shed*, quel est alors le message délivré par un tel décor, puisqu'on est face à un registre architectural qui n'a pas grand-chose à voir avec un système de signes ? Que veut nous dire le « visage du monstre » ?

### Pragmatisme et iconicité

D'une façon générale, Mathias Müller et Daniel Niggli clament la volonté d'accorder une certaine indépendance à l'expression de la façade par rapport à la fonction du bâtiment, ou encore par rapport à son expression structurelle. Ce point de vue les amène à considérer la façade comme un élément médiateur entre le bâtiment et son contexte, notamment par ses propres qualités expressives de visibilité<sup>32</sup>.

Dans le cas présent, la visibilité provient de la plastique de la façade donnant sur les rails, qui est accentuée par un travail en coupe puisque le modelage se gonfle vers le haut : « *Les parties bombées et les encorbellements des éléments se réduisent à mesure que l'on se rapproche du rez-de-chaussée pour satisfaire aux impératifs de la réglementation incendie et permettre le passage des véhicules de secours. Ce n'est qu'à partir d'une hauteur de quatre mètres que les parties bombées, résolument plus rebondies, produisent l'effet de coussin si remarqué.* »<sup>33</sup>

Produire l'effet d'un coussin ? A travers la forme rebondie de ces éléments, les architectes cherchent-ils à donner l'illusion d'une membrane plastique gonflée d'air, ce qui constituerait une déviation évidente des caractéristiques tectoniques intrinsèques du matériau, le béton ? Ou explorent-ils plutôt une nouvelle application de ces « surfaces épaisse », qu'ils affectionnent tout particulièrement<sup>34</sup> – s'inscrivant ainsi, dans une sorte de « grand écart », dans la lignée des bossages des palais maniéristes italiens et du langage formel cristallin de Marcel Breuer ?

L'image résultant de l'objet oscille entre deux contraires : d'une part, la légèreté d'une texture ; d'autre part, le poids et la « résistance » d'un béton traité en épaisseur, selon un profil travaillé qui se dévoile de façon franche au point où s'articulent la façade sud et les deux pignons latéraux. Ces deux angles produisent un effet d'une grande

intensité : ils consacrent encore une fois l'importance des vues obliques (comme dans le *Strip*) et exaltent le point de contact entre le pragmatisme du hangar et l'iconicité et l'exubérance formelle de la façade.

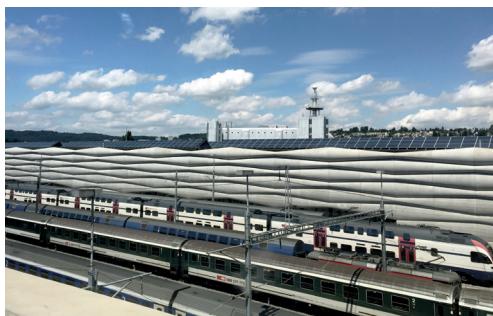
### Lignes et surfaces, effets perspectifs

Dans la mesure où les architectes conçoivent leurs façades comme une médiation entre le bâtiment et son contexte, on peut aussi estimer – ce qui me permet de revenir au thème qui me concerne ici – qu'il s'agit d'une architecture adaptée à la vision depuis les grands espaces (l'étendue du large réseau ferré à cet endroit) et aux vitesses courantes des chemins de fer. Des photographies prises récemment depuis le train Zurich-Genève révèlent de façon manifeste une osmose entre les lignes brisées de l'enveloppe et l'horizontalité de plusieurs convois stationnés au premier plan.

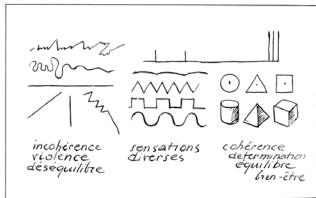
Or, comme le constate Paul Klee, on peut certes identifier la notion de mouvement à la ligne horizontale, mais cette dernière ne donne pourtant pas l'impression de déplacement ; elle suggère plutôt le repos<sup>35</sup>. Dans l'extension du centre d'entretien des CFF, c'est la surface irrégulière de la façade qui va contribuer à un changement de la perception en provoquant «*un déplacement des conditions normales de la projection (déformation, dilatation), qui s'exprime par une mobilité accrue des conditions de base*»<sup>36</sup>.

Ceci est clairement visible dans un cliché latéral, pris à l'arrêt par le photographe Robert Frei, qui met en regard la façade du bâtiment avec un train stationné en vis-à-vis. Cette image donne l'illusion de mouvement et de dynamisme, illusion générée par l'effet «d'accélération» induit par la taille considérable des éléments modulaires (cinq mètres) – des dimensions certainement à l'échelle de la longueur du bâtiment et du paysage vide ferroviaire – et par les contractions du dessin en zigzag des joints des éléments préfabriqués.

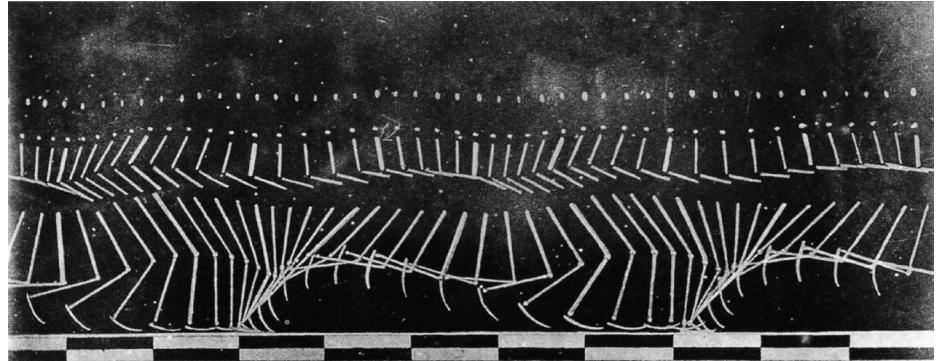
Pour Le Corbusier, les lignes ou les formes géométriques ont une influence sur les impressions humaines. Dans un article paru en 1926, il analyse ces différentes expériences sensorielles et esthétiques, et établit à partir d'une suite de diagrammes schématiques



EM2N, extension du centre d'entretien des CFF, Zurich-Herdern, 2009-2013. Vue de la façade latérale depuis un train en marche (gauche) et vue depuis un train à l'arrêt (droite).



Le Corbusier, schéma.  
Etienne-Jules Marey, *Course de l'homme*, 1886. Chronophotographie d'après plaque de verre négative.



que les lignes brisées et rythmées, tant orthogonales que sinuées – comprises entre l'incohérence des lignes aléatoires et l'harmonie des formes de géométrie pure (carré, triangle, cercle) –, occasionnent des «sensations diverses»<sup>37</sup>, «nous balancent [...] et satisfont nos sens»<sup>38</sup>.

Parmi les «sensations diverses», on peut donc souligner celles du mouvement et de la dynamique. En effet, le dessin de la façade évoque, dans un premier temps, le sens harmonique et scandé des séquences des déplacements humains ; un rapprochement avec les transcriptions simplifiées des trajectoires contenues dans les images chronophotographiques d'Etienne-Jules Marey<sup>39</sup> peut ainsi être fait.

Mais à Zurich, comme nous l'avons vu, ce sont plutôt les effets perspectifs ondulatoires provenant de l'influence réciproque des lignes brisées et des surfaces bombées qui sont marquants. Les phénomènes de déformation sont ainsi maîtrisés et on est frappé par la forte convergence des traits essentiels de l'image de la façade vers un point de fuite lointain, qui génère à la fois une tension dynamique et une idée de mouvement.

### Se plier à Flaubert

Les architectes du bureau EM2N citent volontiers les Venturi dans leurs textes<sup>40</sup>. Certes, leur intérêt s'oriente préférentiellement vers les fondements maniéristes et ironiques de *Complexity and Contradiction in architecture*<sup>41</sup>, mais l'enseignement de Las Vegas n'est jamais trop loin. Durant leurs études, Mathias Müller et Daniel Niggli ont même testé la représentation par séquences cinématographiques dans un travail semestriel chez Adrian Meyer, professeur à l'ETH<sup>42</sup>.

Par rapport aux théories venturiennes, les architectes ont judicieusement évité l'écueil d'un *revival* de l'application de lettres ou de sigles ; un exercice dans lequel ils excellgent pourtant, comme le prouve la signalétique mise en œuvre dans l'aménagement de la gare de Hardbrücke (2004-2007) issue d'un jeu, fin et un peu ironique, fait à partir du logo des CFF<sup>43</sup>. Ils se sont ainsi éloignés de la prédominance du symbolisme sur la forme pour adopter une dimension proprement artistique et plastique.

Si on peut considérer que les architectes jouent avec les perceptions particulières, à l'échelle du mouvement et de la dynamique, posées par cet ouvrage situé en bordure des voies ferrées, force est de constater que cette approche du projet n'est pas unique. En effet, le «visage du monstre» comporte non seulement différents niveaux de signification, mais il déclame aussi une sorte d'ambiguïté expressive – une valeur très venturienne dont Tomás Maldonado regrettait justement l'absence dans les enseignes du *Strip* de Las Vegas qui, selon lui, véhiculent des messages stéréotypés, «sans univoques, sans aucune possibilité d'interprétations alternatives»<sup>44</sup>.

La vision que nous devons porter sur cette façade ne peut être uniquement furtive et instantanée, conditionnée par le mouvement et la vitesse: pour saisir toute sa complexité, les subtilités et la finesse de son dessin, pour comprendre ses multiples effets d'échelle, il faut se plier à l'avis de Flaubert et trouver les moyens de la regarder «*bien et longtemps*», de façon à pouvoir, en somme, «éprouver des sensations voluptueuses».

## Notes

<sup>1</sup> Paul Virilio, «L'architecture des systèmes ouverts», *Architecture Formes Fonctions*, n° 16, 1971, p.160.

<sup>2</sup> Cette appréciation du paysage du bord de route, pour innovatrice qu'elle soit, est encore teintée de réserves. Voir à ce sujet: Henry-Russell Hitchcock, «Autumn 1950: the ways things are», *The Architectural Review*, n°648, 1950, pp. 386-398.

<sup>3</sup> Tom Wolfe, *The Kandy-Kolored Tangerine-Flake Streamline Baby* (1965), Picador, New York, 1977.

<sup>4</sup> Reyner Banham, «A la recherche du motel perdu» (1965), *criticat*, n° 6, 2010, pp. 86-97.

<sup>5</sup> Gordon Cullen, *The concise Townscape*, The Architectural Press, Londres, 1961, pp. 17-20.

<sup>6</sup> Donald Appleyard, Kevin Lynch, John R. Myer, *The View From the Road*, Massachusetts Institute of Technology Press, 1964.

<sup>7</sup> Bruno Marchand, «The view from the road: Le paysage du bord de route à l'âge du chaos», *matières*, n° 3, 1999, pp. 6-18.

<sup>8</sup> Sur cette question voir: Donald Appleyard, «Motion, sequence and the city» in Gyorgy Kepes (éd.), *The nature of art and motion*, George Braziller, New York, 1965, pp. 176-192.

<sup>9</sup> Gustave Flaubert, Lettre à Alfred Le Poittevin, le 26 mai 1845; *Correspondance*, t. 1, pp. 233-234.

<sup>10</sup> Gustave Flaubert, Lettre à Alfred Le Poittevin, septembre 1845; *Correspondance*, t. 1, pp. 233-234.

<sup>11</sup> Donald Appleyard, Kevin Lynch, John R. Myer, *The View From the Road*, op. cit., p. 5.

<sup>12</sup> Claude Parent, *Vivre à l'oblique*, Editions L'Aventure urbaine, Paris, 1970.

<sup>13</sup> Claude Parent, «Les centres commerciaux», *L'Architecture*

*d'aujourd'hui*, n° 83, 1959, pp.28-31.

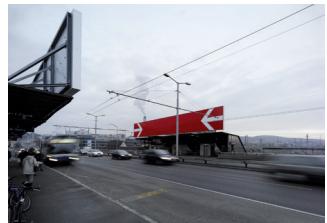
<sup>14</sup> Ch. L., «Supérette «La Folie», Nanterre (Hauts-de-Seine), 1958» in Claude Parent, *L'œuvre construite, l'œuvre graphique*, Cité de l'architecture & du patrimoine, Paris et Editions HYX, Orléans, 2010, p. 127.

<sup>15</sup> Jean-Louis Violeau, «Du supermarché à l'hypermarché, Claude Parent trente ans après», *amc*, n°194, 2010, p. 81.

<sup>16</sup> *Ibidem*.

<sup>17</sup> Francis Rambert, «Absolument atypique, résolument moderne» in Claude Parent, *L'œuvre construite, l'œuvre graphique*, op. cit., p. 25; et dans le même ouvrage, Christian Girard, «Les retournelles de l'oblique», p. 158.

<sup>18</sup> Robert Venturi, Denise Scott Brown et Steven Izenour, *L'enseignement de Las Vegas ou le symbolisme oublié de la forme architecturale* (1972), Pierre Mardaga, Bruxelles, Liège, 1978. Pour la



EM2N, aménagement de la gare de Hardbrücke, 2004-2007.  
Vue de la signalétique.

- réception critique de cet ouvrage voir: Valéry Didelon, *La controverse Learning From Las Vegas*, Editions Mardaga, Wavre, 2011.
- <sup>19</sup> Voir à ce sujet les photos d'archives dans: Hilar Stadler, Martino Stierli (éd.) avec Peter Fischli, *Las Vegas Studio, Images from the Archives of Robert Venturi and Denise Scott Brown*, Verlag Scheidegger & Spiess AG, Zurich, 2008.
- <sup>20</sup> Reyner Banham, «A la recherche du motel perdu» (1965), *op. cit.*, p. 87.
- <sup>21</sup> Tom Wolfe considérait que Las Vegas était le Versailles américain. Voir à ce sujet: Tom Wolfe, *The Kandy-Kolored Tangerine-Flake Streamline Baby* (1965), *op. cit.*, p. xvi.
- <sup>22</sup> Voir à ce sujet: Martino Stierli, *Las Vegas in the Rearview Mirror. The City in Theory, Photography, and Film* (2010), Getty Research Institute, Los Angeles, 2013, spécialement le chapitre 4 «The City in Motion», pp. 148-189.
- <sup>23</sup> Daniel Scully et Peter Schmitt, «L'architecture de persuasion» in Robert Venturi, Denise Scott Brown et Steven Izenour, *L'enseignement de Las Vegas ou le symbolisme oublié de la forme architecturale* (1972), *op. cit.*, p. 87.
- <sup>24</sup> *Ibidem*.
- <sup>25</sup> Stanislaus von Moos, Venturi, Rauch & Scott Brown. *Buildings and Projects*, Rizzoli, New York, 1987, p. 47.
- <sup>26</sup> *Ibidem*, pp. 51-54.
- <sup>27</sup> Robert Venturi, «Une définition de l'architecture comme abri décoré et nouveau plaidoyer pour un symbolisme de l'ordinaire en architecture» (1978), in Denise Scott Brown et idem, *Vu depuis le Capitole et autres textes* (1984), Editions Parenthèses, Marseille, 2014, p. 125.
- <sup>28</sup> Christophe Studeny, *L'invention de la vitesse*, Editions Gallimard, Paris, 1995, p. 253.
- <sup>29</sup> Stéphane Gruet, *L'œuvre et le temps: Méta-physique. I, Le mouvement et la forme*, Editions Poiésis, Toulouse, 2005, pp. 98-99.
- <sup>30</sup> «Building cement panels clad Zurich by EM2N», *dezeen magazine*, 3 mars 2014, accessible en ligne.
- <sup>31</sup> Robert Venturi, Denise Scott Brown et Steven Izenour, *L'enseignement de Las Vegas ou le symbolisme oublié de la forme architecturale* (1972), *op. cit.*, p. 103.
- <sup>32</sup> Mathias Müller et Daniel Niggli, «How We Became Who We Are. A professional biography of EM2N», in Ilka & Andreas Ruby (eds.), *EM2N BOTH AND*, gta Verlag, Zurich, 2009, p. 37.
- <sup>33</sup> «Derrière la façade», *steeldoc*, n°3, 2014, p. 26.
- <sup>34</sup> Mathias Müller et Daniel Niggli, «How We Became Who We Are. A professional biography of EM2N», *op. cit.*, p. 37.
- <sup>35</sup> Paul Klee, *La pensée créatrice. Ecrits sur l'art / 1*, Dessain et Tolra, Paris, 1973, p. 163.
- <sup>36</sup> *Ibidem*, p. 253.
- <sup>37</sup> Le Corbusier, «Architecture d'époque machiniste», *Journal de psychologie normale et psychologique*, 1926, pp. 325-350. Publié dans: Le Corbusier, *Almanach d'Architecture Moderne*, Editions Crès, Paris, 1925, pp. 17-54. Voir aussi à ce sujet: D M, «Tracés régulateurs» in Jacques Lucan (éd.), *Le Corbusier, une encyclopédie*, Editions du Centre Pompidou/CCI, Paris, 1987, pp. 409-414.
- <sup>38</sup> Le Corbusier, *Almanach d'Architecture Moderne*, *op. cit.*, p. 35.
- <sup>39</sup> Voir à ce sujet: Michel Frizot, *Etienne-Jules Marey Chronophotographe*, Nathan/VUEF, s. l., 2001.
- <sup>40</sup> Voir à ce sujet: Mathias Müller et Daniel Niggli, «How We Became Who We Are. A professional biography of EM2N», *op. cit.*
- <sup>41</sup> Robert Venturi, *Complexity and Contradiction in architecture*, The Museum of Modern Art, New York, 1966.
- <sup>42</sup> Voir la reproduction d'une planche de rendu de ce travail d'étudiant dans: Mathias Müller et Daniel Niggli, «How We Became Who We Are. A professional biography of EM2N», *op. cit.*, pp. 199-200.
- <sup>43</sup> Voir à ce sujet: Stanislaus von Moos, «Hide-and-Seek at the Pulse of the City. EM2N in ZH», in Ilka & Andreas Ruby (eds.), *EM2N BOTH AND*, *op. cit.*, pp. 199-200.
- <sup>44</sup> Tomás Maldonado, *Environnement et idéologie* (1970), Collection 10/18, 1972, p. 101.



## Question d'échelle

Bernard Zurbuchen

«La taille de Son Excellence étant de la hauteur que j'ai dite, tous nos sculpteurs et tous nos peintres conviendront sans peine que sa ceinture peut avoir cinquante mille pieds de roi de tour; ce qui fait une très jolie proportion.»<sup>1</sup> Voltaire

S'il est un principe en architecture qui revient en permanence et dont les architectes se servent abondamment, c'est bel et bien la mise en scène des rapports d'échelle. «Question d'échelle», «rapport d'échelle», «problème d'échelle» sont des termes auxquels nous sommes constamment confrontés, aussi bien dans le développement d'un projet que dans l'observation ou la critique d'une réalisation.

L'échelle peut aussi être utilisée comme élément d'argumentation dans de nombreux domaines: en philosophie par exemple, avec le *Micromégas* de Voltaire, ou bien dans la satire politique, avec les célèbres *Voyages de Gulliver* de Jonathan Swift. Dans ces deux cas, il s'agit plutôt d'un rapport d'échelle entre un «grand» et un «petit», ou, pour être plus précis, d'un rapport d'échelle entre un homme de taille «normale» et un autre de taille tantôt géante, tantôt minuscule. Dans les deux cas, c'est l'échelle humaine qui est en jeu.

Dans le domaine de l'architecture, l'échelle est d'autant plus pertinente qu'il s'agit en priorité de formes, de rapport de formes et de perception. La taille humaine y joue un rôle évident, bien que discret, comme dans le cas du pavillon de Philip Johnson où l'on ne sait plus si c'est l'architecte qui est un géant – parce que l'on connaît d'expérience la taille de ce type de construction – ou si c'est le contraire – parce que l'on connaît la silhouette de Philip Johnson. Mais dans la problématique qui nous intéresse ici, le rôle principal est davantage attribué aux éléments architecturaux à proprement parler, à leur taille, et au rythme des pleins et des vides.

L'élément indispensable pour bien saisir l'échelle est la mise en comparaison, ou en opposition, d'au moins deux éléments – c'est d'ailleurs ce que fait Voltaire quand il compare le géant Micromégas et l'indien Huron, ou Swift, en rapprochant Gulliver

des lilliputiens. Il s'agirait donc de comparer pour mieux comprendre. Est-ce une méthode scientifique ou une intuition instinctive inhérente à tout être humain qui, par réflexe ou par auto-défense, évalue spontanément la chose observée par rapport à sa propre taille? Certainement un peu des deux. Et c'est justement cela qui rend la chose riche, complexe, et lui confère en plus un caractère particulier.

La langue française est remplie d'expressions qui font appel à la question d'échelle : «plus que», «autant que», «moins que» – pour n'en citer que quelques-unes. On s'aperçoit rapidement que sous ce mot «échelle» se cache donc une multitude de mécanismes qui, s'ils sont différents, ont pourtant un point commun : la comparaison.

Dans le cas qui me concerne ici, j'aimerais développer deux principes relatifs à cette notion d'échelle. Tous deux se distinguent fortement l'un de l'autre dans la mesure où les éléments de comparaison pris en considération ont des natures très différentes, induisant ainsi, dans chacun des deux cas, des conséquences singulières sur la perception, le rôle et la définition de la réalisation architecturale analysée.

### **L'échelle et son contexte immédiat**

En observant une construction dans un contexte urbain, nous regardons tout d'abord sa taille et son gabarit, puis nous les comparons presque instantanément à ceux des bâtiments environnants. Il s'agit là d'une première information, d'ordre historique, susceptible de déclencher des questions du type : Est-elle contemporaine des constructions alentours? Sa taille plus modeste signifie-t-elle qu'elle date d'une époque antérieure au règlement de construction actuellement en vigueur? L'instant d'après, une seconde information, formelle cette fois, apparaît. Cette dernière révèle la manière dont la construction, par sa taille, qualifie la rue : d'une hauteur similaire aux autres, elle en renforce le caractère unitaire; plus petite ou plus grande, elle met en crise cette unité et donne à la construction un statut particulier.

En regardant de plus près ce même édifice, ce sont les percements, leurs proportions et les rythmes qu'ils introduisent qui entrent alors en jeu : Sont-ils semblables ou similaires aux rythmes des maisons voisines? Sont-ils en rupture avec ces derniers? Dans tous les cas, ils déroulent une sorte de partition «musicale» : la rue. Ce principe de grille fait inévitablement penser à l'extension du tribunal de Göteborg, réalisé par Gunnar Asplund, dans lequel c'est le rythme de la modénature qui, sans être semblable à celui du bâtiment existant, réussit par une espèce d'«harmonie de l'échelle» à donner un caractère unitaire à l'ensemble<sup>2</sup>.

Dans ce type d'observation et de principe de comparaison d'échelle, c'est donc bien le contexte immédiat qui intervient et met en relation les divers éléments d'un tout, les compare, et qui, après avoir découpé chaque élément en unités minimales, réorganise l'ensemble dans un autre tout, à son tour prêt à entrer dans un nouveau rapport d'échelle avec son environnement.

### L'échelle et son contexte absent ou référentiel

Le deuxième principe concernant la question d'échelle pourrait s'intituler ainsi : principe d'échelle avec absence de contexte. Comme dans toute comparaison, qui plus est lorsqu'il s'agit d'une comparaison d'échelle, il y a forcément un protagoniste et un antagoniste. Mais contrairement au premier principe, où le contexte immédiat et les éléments de comparaison sont physiquement et visuellement présents, dans ce second cas, une des deux entités n'existe qu'en tant que référence intellectuelle pour l'observateur.

Par exemple, lorsque l'artiste Claes Oldenburg construit des objets surdimensionnés, il ne place pas le modèle de référence à côté de son œuvre. C'est l'observateur lui-même qui reconnaît l'objet en question et le compare avec son vécu personnel et ses connaissances propres. Il s'ensuit alors un mécanisme étrange où les alentours «disparaissent» et où l'objet représenté, dissocié de tout contexte, devient un monde à lui seul. Seul ? Pas tout à fait puisqu'il met en mouvement le champ référentiel de l'observateur. L'objet d'Oldenburg devient dès lors une sorte d'icône qui s'isole et vit indépendamment de son contexte qu'il a parfois même tendance à exclure pour ne laisser place qu'à lui seul.

Il en va de même pour les objets architecturaux, et plus précisément les institutions qui ne s'intègrent pas dans leur contexte mais s'en isolent, échappant ainsi à toute comparaison immédiate au profit de la connaissance que nous avons d'une église ou d'un tribunal, par exemple. Par cet isolement, les monuments, comme les institutions, nous imposent un regard particulier<sup>3</sup>.

Aujourd'hui, le fait de se présenter comme unique et hors contexte – fait jadis réservé aux institutions – tend aussi à s'appliquer à des projets dont le programme est plus banal (logements, immeubles de bureaux, etc.). Serait-ce un signe du temps ? Ou le témoin d'une époque où l'individualisme prend le dessus sur la conscience urbanistique et politique ? Il ne s'agit pas ici de prendre position sur ce fait, mais plutôt de le constater.



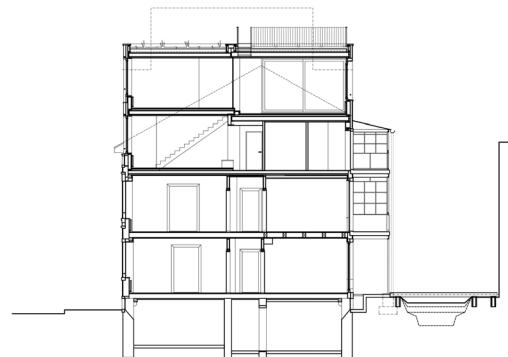
Gunnar Asplund, extension du tribunal de Göteborg, 1913-1937.

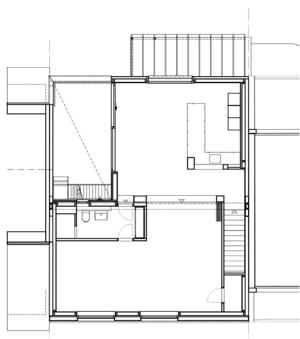
Je propose donc d'observer les principes que je viens de formuler à partir de deux réalisations architecturales qui n'ont *a priori* rien en commun, en dehors du fait d'illustrer les questions d'échelle évoquées plus haut. Le premier principe sera analysé à partir de la surélévation d'un petit immeuble d'habitation réalisée à la Birmannsgasse, à Bâle, par le bureau bâlois sabarchitekten ; quant au second principe, ce sera une école sise à Salvan, reconstruite et agrandie par le bureau valaisan Bonnard & Wooffray, qui me permettra d'étoffer mon propos.

### La Birmannsgasse 47

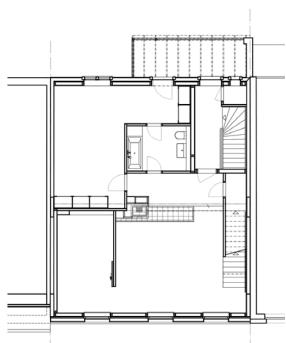
La face de l'îlot donnant sur la Birmannsgasse est constituée de bâtiments ayant été édifiés à partir des années 1980, en remplacement d'anciens immeubles mitoyens de deux étages, dont certains donnaient sur une arrière-cour où se produisaient diverses activités artisanales. Avec le temps, seuls les numéros 45 et 47 ont pu conserver leur gabarit d'origine constitué de deux étages sur rue – avec un rez-de-chaussée légèrement surélevé – et de trois étages sur cour – grâce à une forme asymétrique des pentes de la toiture. L'immeuble numéro 45, situé à gauche du numéro 47, possède un passage permettant aux véhicules d'accéder dans l'arrière-cour, où l'ancienne menuiserie a été transformée en habitation. Le bâtiment numéro 47, auquel nous allons maintenant nous intéresser, a été surélevé et transformé. Il s'ouvre à l'arrière sur un petit jardin en relation avec la cour de son voisin de gauche.

Les deux logements situés au rez-de-chaussée et au premier niveau ont été restaurés, dans le respect de la structure existante, en y ajoutant les éléments nécessaires à l'habitation contemporaine (salles d'eau et cuisines). Ils sont surmontés d'un logement en duplex qui a été construit en conservant l'asymétrie existante – la façade arrière donne en effet l'impression d'être surélevée d'un seul niveau alors que celle sur rue montre clairement une surélévation de deux niveaux. Le dernier étage est latéralement





Niveau 4



Niveau 3

agrémenté d'une terrasse donnant sur la cour et menant à une toiture aménagée et végétalisée. Ce nouveau logement introduit une sorte de «trait d'union» dans l'histoire de cette maison, témoin de sa douce mutation, de l'ancien vers le contemporain.

Les espaces diurnes, situés à la fois aux niveaux inférieur et supérieur, semblent souligner ce lien historique entre l'ancien et le nouveau. Cette démarche est également confirmée par la matérialisation de l'ensemble : les matériaux anciens ont été conservés dans la mesure du possible, tandis que des matériaux contemporains, tels des sols en plaque de bois-ciment (type «Duripanel») ou des panneaux de plâtre non traités, ont été utilisés.

Ce glissement d'une époque à l'autre, qui se traduit par une sorte de mélange serein, se lit donc très clairement au sein même du logement. Toutefois, rien ne paraît forcé ou didactique. Cela illustre bien l'attitude adoptée par les architectes, à savoir agrandir dans le respect de l'existant. Pour des raisons statiques et économiques, les éléments de l'ossature de la surélévation ont été réalisés en bois. Néanmoins, ce matériau demeure invisible à l'intérieur comme à l'extérieur du logement. Il est ici crépi pour mieux se marier avec l'enduit de la façade existante. Dans ce projet, le bois est un matériau de construction «normal», qui a été sélectionné pour sa légèreté et ses facilités de mise en œuvre ; la volonté n'était pas de faire de l'architecture écologique. Le message est en effet ailleurs : il s'agit encore une fois de marquer le passage en douceur de l'ancien au moderne, dans une sorte de «continuer à bâtir», fait urbain par excellence.

*sabarchitekten, Birmannsgasse n°47, Bâle, 2015. Vue de l'immeuble dans le contexte urbain, coupe, plans et vues intérieures.*

*La question de l'échelle et de son contexte immédiat*

Poursuivant cette recherche de «passage alternatif» d'une époque à une autre, les architectes ont développé la façade sur rue avec la même préoccupation. Ils ont effectivement cherché, par des rapports d'échelle subtils, à donner l'impression d'un changement tout en conservant le caractère unitaire de l'ensemble. En réalité, il s'agit pourtant ni plus ni moins de quasiment doubler la surface de cette façade sur rue.

Si l'on cherche à découper la façade existante en unités minimales, en «objets» comme dirait Roland Barthes<sup>4</sup>, afin de comprendre quelles sont les unités qui entrent en jeu dans sa composition, on en trouve finalement que très peu pour constituer ce corpus. Il y a en effet des fenêtres de deux tailles – l'une étant légèrement plus large que l'autre – qui peuvent être lues comme de simples orifices dans le mur ou, en y incluant le cadre en maçonnerie, comme des éléments plus complexes. Il y a également, si l'on regarde la façade voisine, des petites fenêtres destinées à l'éclairage des combles. Les volets, absents dans la surélévation – éléments pourtant bien présents dans l'état existant des deux petits immeubles –, font également partie de cet inventaire des éléments qui entrent en jeu dans la composition. L'enjeu devient alors de répondre, avec ces seuls éléments, à l'échelle des grands bâtiments, mais aussi à celle du numéro 45, resté lui dans son état d'origine.

La maison utilise les éléments «fenêtre», évoqués plus haut, pour répondre au passage en douceur de deux à quatre niveaux. Le troisième étage reprend le vide des petites fenêtres de l'existant, rappelant en même temps l'ancienneté de la façade arrière de cet étage. Depuis l'intérieur, l'effet est également sensible : on voit des percements de même dimension et on reconnaît à la fois les fenêtres anciennes et les nouvelles, ce qui montre l'ambiguïté du statut de ce niveau. Quant au dernier étage, il reprend la grande fenêtre de l'étage inférieur, cadre en maçonnerie compris. Au nombre de deux, ces grandes fenêtres ont le poids visuel des trois petites situées à l'étage inférieur, et ménagent ainsi un plein faisant écho à la porte d'entrée du rez-de-chaussée. A ce stade, et avec les seules proportions des fenêtres, la façade remplit déjà sa mission : le regard peut passer tranquillement d'un élément à un autre, les comparer et identifier des similitudes et des différences. L'œil peut lire une alternance de bandes tantôt verticales tantôt horizontales, et ces mouvements incessants des yeux donnent une unité et une cohérence étonnante à l'ensemble.

Pour aborder la question relative à la relation que le bâtiment entretient avec son entourage bâti, il convient de se pencher sur les éléments «volet» et les petits percements des combles. La représentation des traces des fenêtres, situées sur la façade surélévée dans le prolongement de celles existant au numéro 45, lie les deux bâtiments et contribue à confirmer leur statut de maisons anciennes appartenant à la ville du passé. Par ailleurs, ces petits percements, qui jouent le rôle de couronnement dans l'immeuble de gauche, endosseront un rôle supplémentaire dans la maison surélévée : ils sont à la fois le rappel de l'ancien couronnement, mais servent aussi de socle, voire





d'axe de symétrie à la surélévation. Ce détail perd tout sens fonctionnel et devient dès lors un élément de décoration, peut-être discutable, mais bien utile pour rattacher la nouvelle façade à l'ancien état des immeubles de la Birmannsgasse.

Quant à la liaison avec le bâtiment numéro 49, elle se résume à une simple trace dans le crépi à partir de laquelle on devine que la construction adjacente précédait la surélévation de sabarchiteken – c'est un peu comme si cette trace reflétait le fait que la construction avait pu se passer de mur mitoyen dans les deux premiers niveaux, mais pas dans les étages supérieurs, puisque liés aux combles du voisin. Si ce décalage montre bien les étapes de construction et de modification de la rue, la question de la limite de propriété se pose alors de manière amusante. Ce décalage renforce visuellement l'effet de surélévation du bâtiment, comme si une boîte, pas tout à fait ajustée, avait été posée sur l'existant.

On voit ici que lorsque l'échelle est liée à son contexte immédiat, une unité est de fait donnée à la rue: la réalisation de sabarchiteken se présente en effet comme une contribution à l'évolution d'un morceau de ville, où le contexte prend toute son importance.

*sabarchiteken, Birmannsgasse n°47, Bâle, 2015. Maquette d'étude et vue frontale de la façade sur rue.*



## L'école de Salvan

La nouvelle école de Salvan a fait l'objet d'un concours d'architecture lancé en 2012 et remporté par le bureau d'architectes montheysan Bonnard & Woeffray. Sur le site proposé, deux écoles plus anciennes préexistaient : l'une de 1940 et l'autre de 1973 – cette dernière fut construite par les architectes Morisod et Furrer, dont les réalisations dans les années 1960-1970 contribuèrent à l'éclosion de l'architecture moderne en Valais. L'école de Salvan, composée d'une salle de gymnastique et de salles de classe, faisait partie de l'inventaire valaisan des bâtiments du XX<sup>e</sup> siècle.

Une analyse complète de cet édifice a fait apparaître que la salle de gymnastique devait être démolie et que les salles de classe devaient au moins être renforcées, pour répondre aux exigences sismiques, et rénovées drastiquement. Compte tenu de l'importance et du coût élevé des travaux nécessaires pour la conservation du bâtiment de Morisod et Furrer, le maître de l'ouvrage laissa libre choix aux concurrents de décider de sa démolition partielle ou totale. Il demanda en revanche de conserver le bâtiment des années 1940 afin d'y installer le programme dédié à la petite enfance.

Bonnard et Woeffray ont opté pour la démolition totale du premier bâtiment, ce qui leur laissait la place libre pour développer un nouvel édifice. Ce dernier comporte, en plus des salles de classe standard et spéciales, une bibliothèque ouverte aussi bien aux élèves qu'aux habitants de la commune, une salle de gymnastique avec une scène et un foyer d'accueil destiné, entre autres, à des manifestations extra-scolaires.

Bonnard & Woeffray, école de Salvan,  
canton du Valais, 2016.

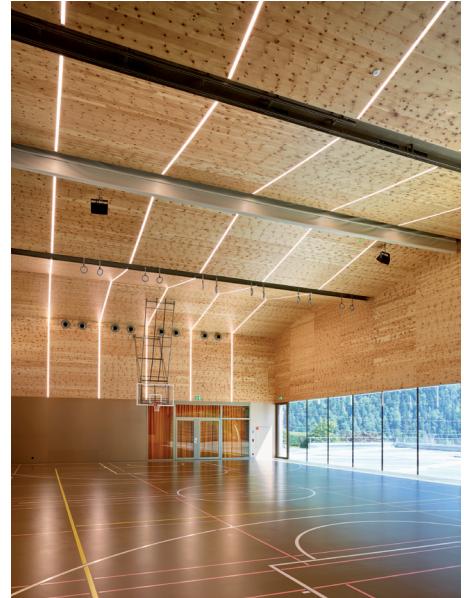
Vue de l'école dans son contexte  
environnant et coupe longitudinale.

Le bâtiment s'implante parallèlement aux courbes de niveau et s'oriente, comme toutes les autres constructions du village, vers la vue et les montagnes avoisinantes. Il se décompose en deux éléments principaux : l'un, relativement haut, qui comporte les salles de classe, les salles spéciales et la scène ; l'autre, plus bas, qui accueille la salle de gymnastique et le foyer accentué par la cheminée dont la volumétrie très présente ponctue et termine l'ensemble de la composition. L'imbrication de la scène dans le volume destiné aux classes opère une sorte de lien entre le haut et le bas, contribuant ainsi à assurer la continuité du volume. Les toitures définissent une ligne brisée qui reprend le dessin des toitures voisines et décompose la volumétrie en plusieurs petits éléments à l'échelle des maisons du village.

La façade principale est en béton et contient de la pierre de Salvan extraite de la carrière située à proximité. Ce béton est sablé, ce qui lui confère la teinte légèrement verte si particulière à cette pierre. Les autres façades sont recouvertes d'un bardage en tôle qui se déroule dans une continuité de matériaux sur la toiture. A l'intérieur, les salles de classe et la salle de gymnastique sont recouvertes de planches d'arolle, alors que les parois des espaces de circulation sont en béton ou revêtues de tôles en aluminium anodisé qui reflètent et conduisent discrètement la lumière provenant d'une fenêtre frontale ou d'un éclairage zénithal disposé habilement le long de la circulation arrière.

Le projet, ainsi implanté, découpe le site en trois plateaux échelonnés à des niveaux différents. Le plus élevé reçoit l'entrée du bâtiment des années 1940 et le couvert du bâtiment des salles de classe de la nouvelle construction. Sur le deuxième plateau, disposé en esplanade un niveau plus bas, se trouvent la salle de gymnastique et son foyer. Il sert de prolongement extérieur, tel un balcon à l'échelle de la salle ouvrant sur les montagnes. Ce dernier contient une sorte de garage donnant sur le troisième plateau, qui lui se trouve au niveau de la route.



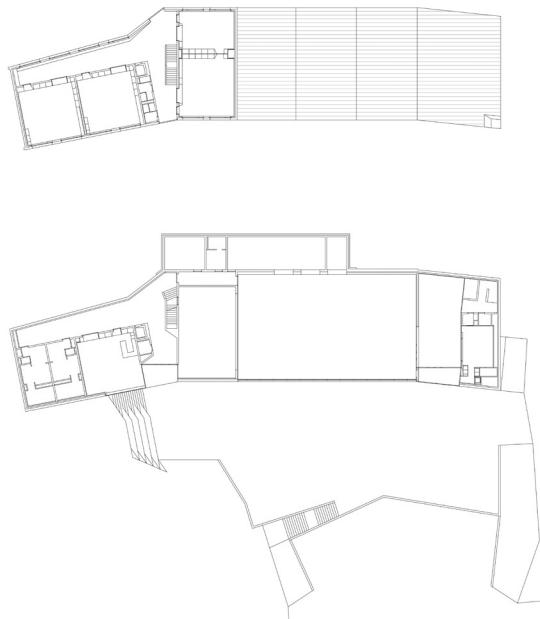


#### *La question de l'échelle et de son contexte absent ou référentiel*

Dans le cas de l'école de Salvan, la question de l'échelle se pose en des termes fondamentalement différents de ceux évoqués à propos de la surélévation de sabarchiteken. Si, comme nous l'avons fait précédemment, nous cherchons à découper en unités minimales les éléments présents, comme les toitures des maisons environnantes ou le profil des montagnes, nous constatons que ce ne sont pas des éléments avec lesquels les architectes organisent la composition, mais plutôt des sujets qui entrent dans un champ de références auquel on ne peut se rallier. Il ne faut pas les regarder comme le jeu d'une composition formelle, mais plutôt comme un champ référentiel.

Ce qui frappe, au premier regard, c'est la *skyline* que ce bâtiment découpe de manière très précise et qui accroche l'œil de manière très intense. Dès lors, le reste du village apparaît comme un second plan, et c'est seulement après une observation attentive qu'une analogie entre cette silhouette et les toitures environnantes peut être faite. Notons en passant que cette *skyline* pourrait être retournée et que la forme de la portion de ciel qu'elle découpe est pratiquement la même que celle du bâtiment qu'elle recouvre. Cette sorte d'abstraction contribue certainement à renforcer le caractère unique et iconique du bâtiment.

Peut-on ici parler de «*fuck context*»<sup>5</sup>, comme le suggère Rem Koolhaas ? Pas vraiment. Si cette affirmation s'applique en effet au *lipstick* d'Oldenburg ou aux œuvres de Koolhaas dans lesquelles la *bigness* se manifeste de manière évidente, il n'en est pas vraiment de même à l'école de Salvan, où c'est plutôt le contexte qui est transformé en un



champ de références conceptuelles. Ici, le contexte n'est plus un morceau de la continuité urbaine mais un ensemble de repères permettant à l'observateur de comprendre le nouveau projet, qui lui s'affiche comme unique et autosuffisant. Le bâtiment ne se lit pas comme une composition avec le paysage et ses constituants, où le regard passe de l'un à l'autre, mais plutôt comme une synthèse qui fixe le regard sur lui-même et semble nous dire : «Je vous résume ce qu'il y a autour, tout est là.»

Par son autonomie, l'école de Salvan ne fonctionne plus comme un élément de comparaison, au sens strict du terme. Elle devient une sorte de métaphore : le contexte n'est plus un élément de comparaison, il est là pour nous montrer qu'il ne faut pas la prendre au sens ordinaire.

Paul Valéry a dit lors d'une conférence sur la danse, et plus précisément en se référant au corps d'un danseur : «*Il semble qu'il n'ait affaire qu'à soi-même et à un autre objet capital, duquel il se détache ou se délivre, auquel il revient, mais seulement pour y reprendre de quoi le fuir encore...*»<sup>6</sup> Revenir au contexte pour mieux le fuir... C'est un peu ce que je ressens devant l'école de Salvan.

Ce n'est pas tellement la taille du bâtiment qui modifie le contexte, mais c'est plutôt son degré d'abstraction qui opère cette modification. L'école de Salvan, quoique très grande par rapport aux réalisations environnantes, n'a rien à voir avec un de ces «*jumbo-chalets*» que l'on retrouve régulièrement en montagne. La complexité et l'élégance de sa forme, le subtil équilibre dans le choix des matériaux et le degré d'abstraction de la construction font que l'ensemble provoque les mécanismes évoqués plus haut.

Bonnard & Woerffray, école de Salvan, canton du Valais, 2016. Vue du couloir menant aux salles de classe, vue de la salle de gymnastique et plans des différents niveaux.

Nous venons de dire que le contexte se transforme en une référence quelque peu abstraite, mais il convient également de mentionner un autre aspect contenu dans ce projet, lequel fait appel à nos connaissances historiques. La pierre de Salvan, par exemple, nécessite en effet de connaître l'existence de la carrière dont elle est extraite, carrière qui, dès lors, fait partie du contexte dans un sens large<sup>7</sup>. La charge référentielle de l'école n'implique pas seulement l'environnement immédiat. Elle englobe aussi l'observateur, lui-même, et son propre vécu.

L'école de Salvan pourrait-elle être construite ailleurs, dans un autre contexte, dans un «hors contexte», en quelque sorte? Certainement pas. Bien qu'elle n'entre pas en dialogue formel avec les environs immédiats, à l'exception peut-être des montagnes, elle a pourtant besoin de ce contexte pour s'exprimer en tant que synthèse d'un tout, en tant que «métaphore» de l'école de Salvan, comme énoncé plus haut.

### En guise de conclusion

La question d'échelle se retrouve constamment dans notre quotidien et dans la manière dont nous percevons le monde. Notre nature nous pousse à comparer, à mesurer le monde, à s'en servir comme moyen d'évaluation, et plus précisément à nous comparer en nous considérant comme la référence ultime.

Mais dans le domaine de l'architecture, cette question va encore plus loin. Elle nous fait comparer les objets entre eux: tantôt dans un contexte immédiat, où les règles de la composition entrent en jeu, tantôt dans un rapport plus abstrait qui a le pouvoir de révéler l'objet comme unique, permettant ainsi de focaliser le regard sur lui.

Les deux réalisations décrites ici illustrent bien ce propos: la surélévation de la Birmannsgasse s'inscrit dans un tout et demande de regarder l'ensemble à la manière d'un objectif grand angle, alors que l'école de Salvan focalise le regard sur elle-même, à la manière d'un téléobjectif puissant.

Si ces deux réalisations n'ont *a priori* rien en commun, elles illustrent néanmoins chacune à leur manière des façons de comprendre le monde et son environnement. Deux manières où il ne s'agit absolument pas de prendre position, mais juste de constater qu'elles existent et qu'elles contribuent, appliquées avec soin, à donner des interprétations du contexte, d'un certain contexte. Et c'est peut-être là que réside le principal point qu'elles partagent: elles sont une sorte d'aide au regard.



Bonnard & Woeffray, école de Salvan,  
canton du Valais, 2016.  
Vue des terrasses.

## Notes

<sup>1</sup> Voltaire, *Micromégas – l'ingénier* (1738-1739), éditions Pocket, Paris, 1997.

<sup>2</sup> «Le classicisme est donc représenté dans l'extension de Göteborg, par un langage architectural à la fois abstrait et figuratif. Il est certain que cette réalisation est paradigmatische de l'idée que la grille "moderniste" fait écho au langage classique des ordres et à ses règles esthétiques, qu'elle réinterprète partiellement. En même temps, Asplund prend des distances par rapport à cette posture [...].» Bruno Marchand, «La "normalité" de la grille: entre classicisme, construction et abstraction», *matières*, n°12, 2015.

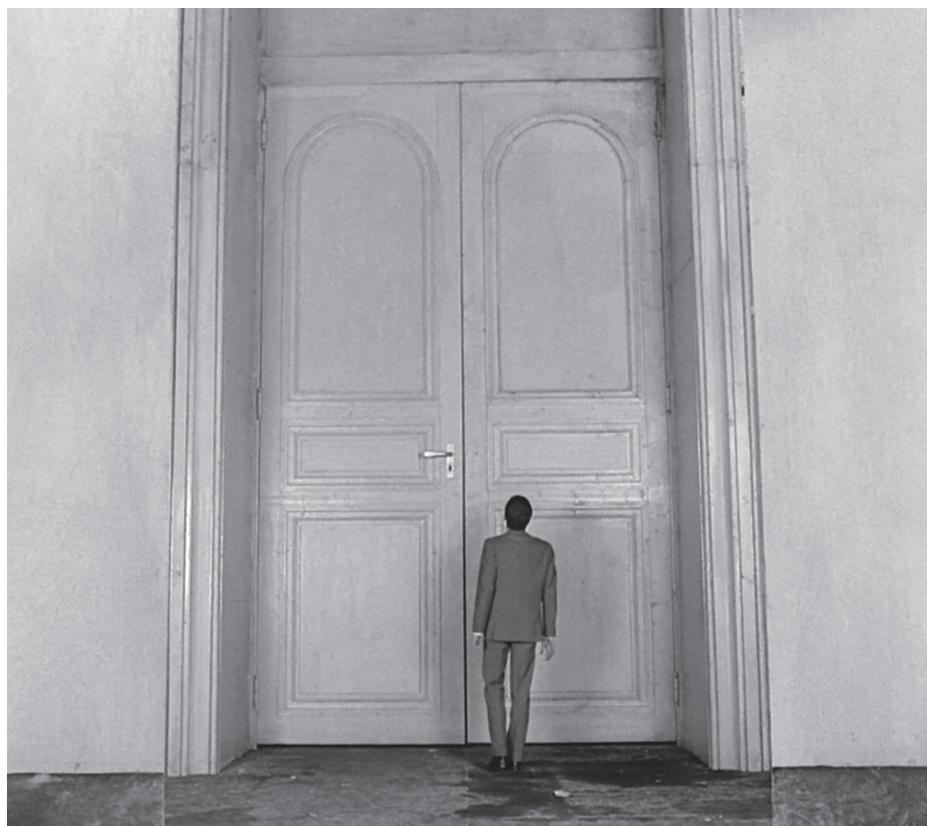
<sup>3</sup> «Veut-on du bien aux monuments, on se voit obligé de conclure qu'ils nous imposent une exigence contre nature et qu'ils auraient besoin, pour y réussir de recourir à des mesures spéciales.» Robert Musil, «Considérations désobligantes», *Œuvres pré-posthumes*, éditions du Seuil, Paris, 1965.

<sup>4</sup> «Il ne faut pas confondre signifier et communiquer: signifier, cela veut dire que les objets ne véhiculent pas seulement des informations, auquel cas ils communiqueraient, mais constituent aussi des systèmes structurés de signes, c'est-à-dire essentiellement des systèmes de différences, d'oppositions et de contrastes.» Roland Barthes, *L'aventure sémiologique*, éditions du seuil, Paris, 1985.

<sup>5</sup> OMA/Rem Koolhaas, Bruce Mau, *S,M,L,XL*, 010 Publishers, Rotterdam, 1995.

<sup>6</sup> Paul Valéry, *Philosophie de la danse* (1936), éditions Allia, Paris, 2015.

<sup>7</sup> «Au contraire, l'interaction entre l'objet et son contexte produit des effets objectivement défissables. Le milieu doit inclure non seulement les conditions directement perceptibles mais également celles qui dépendent de l'observateur lui-même: sa préparation mentale, ses intentions et ses aspirations, ses conceptions, etc.» Rudolf Arnheim, *Dynamique de la forme architecturale*, éditions Pierre Mardaga, Bruxelles, 1977.



## La porte, une échelle de l'habitat

Elli Mosayebi, Christian Inderbitzin

### L'espace, le corps et l'échelle

Dans le film qu'Orson Welles a adapté du *Procès de Kafka* en 1962, on trouve une scène où Joseph K. se retrouve face à une porte surdimensionnée. Hormis cela, cette porte n'a aucune autre particularité. Le battant, formé d'un cadre et de panneaux à moulures, est fixé à trois gonds. Ses proportions sont parfaitement normales. Joseph K. semble ridiculement petit face à cette porte. Le décalage d'échelle est encore souligné par la position de la poignée. Joseph K. est obligé de se mettre sur la pointe des pieds et de tendre la main pour pouvoir l'atteindre et l'actionner. Cette porte donne une fausse idée de sa taille et le fait apparaître comme un nabot. Il est évident que cette porte ne lui est pas destinée. Le personnage n'a rien à faire dans ces lieux. Il s'est sans doute égaré.

Cet effet scénographique, habilement construit, joue sur le décalage entre deux échelles qui concordent habituellement : l'échelle de l'homme et celle de la porte. Cet effet fonctionne par la juxtaposition de ces deux échelles. La porte apparaît trop grande pour le personnage, et le personnage trop petit pour la porte. Quelle échelle est la bonne ? Le trouble est produit par la discordance entre les deux échelles. Le film d'Orson Welles cherche à exprimer le sentiment d'impuissance que Joseph K. ressent face à un système judiciaire arbitraire et tout-puissant. C'est ici tout un code de références étalonné sur le corps humain, symbole d'un monde harmonieux ancré depuis l'Antiquité dans la culture occidentale, qui est ébranlé<sup>1</sup>.

La scène que nous venons de décrire met en jeu trois éléments fondamentaux pour notre propos : la porte, le corps humain et l'échelle. Quels liens entretiennent ces trois éléments ? Pour répondre à cette question, nous nous référerons tout d'abord aux brillants travaux de Philippe Boudon au sujet de l'échelle et de la proportion. Voici la définition qu'en donne l'architecte et urbaniste français : «L'échelle suppose donc la mesure

Orson Welles, *Le procès*, 1962.  
Joseph K. devant la porte  
surdimensionnée.

*d'un édifice ou d'une partie d'un édifice par report à un élément extérieur à lui-même. [...] Il me faut avoir recours à un espace extérieur et en fin de compte probablement à mon corps.»<sup>2</sup> Boudon développe sa définition de l'échelle en l'opposant à la notion de proportion. «Dans le cas de la proportion – écrit Boudon – la mesure s'effectue par report d'un élément d'un espace à un élément du même espace, l'ensemble étant considéré comme un système clos.»<sup>3</sup>*

Pour appréhender l'échelle d'un espace architectural, nous avons donc besoin d'un élément situé à l'extérieur de celui-ci. Il faut disposer d'un élément de comparaison pour prendre la mesure des dimensions d'un espace. D'un point de vue technique, mesurer signifie «comparer au moyen de chiffres; pour cela, il faut déterminer une grandeur par un nombre qui définit combien d'unités de base sont contenues dans la grandeur à mesurer»<sup>4</sup>. Dans notre perception, c'est le corps humain qui sert d'unité de mesure fondamentale: la longueur d'un pas, la hauteur du regard, la longueur et l'amplitude des bras, la hauteur de la tête. Toutes ces mesures du corps nous donnent un ordre de grandeur lorsque nous traversons et percevons un espace. Si l'on se représente une pièce comme un parallélépipède blanc abstrait, il sera beaucoup plus difficile d'en évaluer les dimensions que si cette pièce comporte des éléments connus tels que des portes, des fenêtres, des tables et des chaises. En effet, de prime abord, un segment de mur plein est sans échelle.

Ce qui nous pose le moins de problème, c'est d'appréhender les dimensions d'un espace où apparaissent des objets qui présentent une forme anthropomorphe avec laquelle nous pouvons immédiatement nous comparer physiquement. Ces éléments nous permettent d'établir un lien entre notre corps et l'espace. Comparer nos propres mesures à un élément anthropomorphe nous permet de mesurer l'espace. Cette nécessité de créer ces repères se fonde sur notre besoin de protection et de sécurité, notre besoin d'établir un contrôle sur le monde. L'architecture, en tant que système de repères d'échelle entre nous et l'espace ouvert, est l'outil pour y parvenir. En ce sens, l'échelle de l'architecture nous aide à nous approprier le monde.<sup>5</sup>

La scène de film que nous avons décrite plus haut nous révèle que ces repères peuvent aussi nous tromper. Toutefois, le but n'est pas la supercherie. On recourt volontairement au décalage d'échelle pour obtenir des effets. Ce procédé n'est pas purement cinématographique, mais aussi – et avant tout – architectural. Boudon expose de façon très pertinente que l'échelle utilisée par l'architecte n'est pas statique et immuable, mais qu'elle peut varier et s'accommoder. L'échelle de l'architecte est élastique.<sup>6</sup>

### **L'échelle et la porte**

Dans une interview, l'architecte zurichois Robert Haussmann décrit de la façon suivante l'interaction entre le corps, l'échelle et la perception: «*La chaise en tant qu'objet [...] m'a toujours beaucoup intéressée. Une chaise possède la forme la plus adéquate pour l'homme. Et c'est pourquoi les variations d'échelle ont toujours constitué*

une ressource scénographique très prisée. Parce qu'elles créent très vite l'impression que les comédiens sont immenses ou minuscules. Je ne connais aucun autre meuble qui soit aussi lié au corps humain, qui ait une telle qualité anthropomorphe.»<sup>7</sup> Nous proposons d'attribuer cette même qualité anthropomorphe à la porte dans la mesure où elle constitue l'ouverture primordiale d'un espace, bien avant la fenêtre qui, dans une perspective historique, n'est rien d'autre qu'une variation de la porte. Les proportions de la porte sont toujours anthropomorphes et correspondent à la taille d'un homme qui se tient debout. Contrairement au mobilier, la porte fait partie intégrante du bâtiment. Les pièces ont toujours un accès.

En outre, les portes sont des éléments architecturaux primaires qui séparent fondamentalement l'intérieur de l'extérieur. Bernhard Siegert écrit: «Les portes sont des éléments architecturaux qui constituent une technique culturelle élémentaire parce qu'elles marquent en architecture l'opposition entre l'intérieur et l'extérieur et thématisent cette différence en établissant un système caractérisé par les opérations d'ouverture et de fermeture.»<sup>8</sup> Georg Frank, lui, décrit l'espace architectural comme une succession de pièces qui s'emboîtent les unes dans les autres dans un rapport hiérarchique. «Les espaces conçus par l'architecture sont toujours séparés et reliés aux autres. Ce système de séparation et de liaison produit une différenciation, voire une hiérarchie des niveaux. [...] A chaque étage ainsi généré, les pièces d'un espace permettent d'accéder au niveau supérieur, de même qu'elles ouvrent sur le niveau inférieur. [...] Tous les bâtiments présentent cette hiérarchie des étages.»<sup>9</sup> La porte, pourrait-on dire, est un repère d'échelle intégré dans l'espace, et donc un élément clé lors de la phase de conception.

### La porte dans la perception de l'espace

La perception d'un espace est liée à sa constitution intérieure. La tâche de l'architecte est de combiner les différents éléments et parties d'un espace selon certaines règles. L'essentiel du travail de conception consiste à inventer et définir ces règles. Si le mobilier ne relève plus aujourd'hui de la compétence de l'architecte, les portes font toujours partie intégrante de l'architecture. En nous appuyant sur deux exemples, nous allons maintenant décrire l'interaction entre l'espace, les portes, l'échelle et la perception.

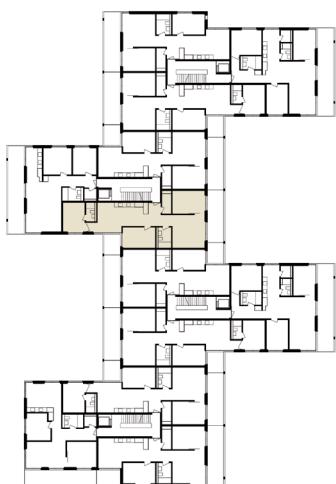
Dans l'immeuble Brüggliäcker, nous avons décrit les plans comme des territoires où les chambres sont réparties à la périphérie et à l'écart, tels des villages disséminés dans un paysage ouvert. Dans les appartements orientés est-ouest, les distances entre deux chambres sont parfois notables puisqu'elles peuvent atteindre plus de vingt mètres. Chacune possède une orientation, un éclairage et un accès différent.

On accède à la chambre située à côté du séjour par une large ouverture latérale qui peut être fermée par une porte coulissante. Quand elle est ouverte, le panneau de la porte disparaît à l'intérieur de la chambre, ce qui rajoute pratiquement au séjour une seconde ouverture sur la façade. La réunion du séjour et de la chambre permet

de créer une surface supplémentaire. Une deuxième chambre, située dans l'angle intérieur de l'appartement, est également accessible par une porte de taille normale de 80 centimètres de large et de deux mètres de haut, disposée dans la paroi longitudinale. Depuis l'intérieur de la chambre, par la fenêtre, le regard porte par-delà la terrasse sur l'espace cuisine-salle à manger. La troisième chambre se trouve à l'autre extrémité, dans l'axe longitudinal de l'appartement. On y accède par un espace resserré entièrement fermé par une porte large de 1,20 mètres et haute de 2,50 mètres. Juste après l'entrée, une fenêtre s'ouvre sur la gauche directement sur l'extérieur. Sur le même plan que la grande porte de la chambre se trouve la plus petite porte de l'appartement, qui mesure 70 centimètres de largeur et deux mètres de hauteur. Elle conduit à un cabinet de douche réservé à cette chambre.

La plus grande et la plus petite des portes de l'appartement sont disposées côté à côté et forment une paire disparate, comme deux frère et sœur d'âge différent. Elles figurent les deux échelles de l'appartement: l'ampleur longitudinale, qui atteint près de 21 mètres de long, et l'exiguïté du cabinet de toilette. Ce qu'elles ont en commun, c'est la hauteur de la poignée, à 95 centimètres. Ce parti pris s'applique à tout l'appartement et fait paraître la hauteur sous plafond plus haute qu'elle ne l'est en réalité. Il ouvre le paysage vers le ciel.

Le deuxième projet d'immeuble, situé dans la Freihofstrasse, incarne de façon exemplaire la tendance actuelle de renouer avec la construction de logements de moindre surface. Le centre de chaque appartement est occupé par une cuisine où l'on peut manger, et qui ouvre sur toutes les autres pièces. Le programme imposait que le séjour puisse être fermé et utilisé en tant que chambre à coucher d'appoint. C'est ce qui explique un plan relativement cloisonné; toutes les pièces pouvant être fermées par une porte.



Edelaar Mosayebi Inderbitzin  
avec Baumberger Stegmeier,  
ensemble d'habitation Brüggliäcker,  
Zurich-Schwamendingen, 2014.  
Plan et vue de la paire de portes.



*Edelaar Mosayebi Inderbitzin, immeuble Freihofstrasse, Zurich-Altstetten, 2015. Vue de la cuisine avec les deux portes de taille différente et plan.*

Les pièces se différencient très peu par leur taille. Elles ne sont pourtant pas interchangeables. Elles se distinguent en effet par leur porte. Cet aspect est particulièrement frappant lorsque l'on regarde les deux portes qui donnent accès aux pièces situées derrière la cuisine. La première, qui mène dans ce que nous considérons être le séjour, fait toute la hauteur de l'appartement sur une largeur de 80 centimètres, tandis que la porte située juste à côté présente un linteau et ne mesure que deux mètres de haut sur un mètre de large. La différence manifeste de leurs dimensions, qu'aucun aspect fonctionnel ne justifie, confère à ces deux portes une qualité anthropomorphe autonome. Cette impression est encore renforcée par les poignées fixées à des hauteurs différentes : à 95 centimètres sur la porte la plus haute et étroite, et à 115 centimètres sur la porte la plus petite et massive. Ces hauteurs étant inversement proportionnelles à la taille des portes renforcent l'impression dysfonctionnelle et irrationnelle. De même qu'on attribue à des colonnes des proportions humaines et même des «caractères humains»<sup>10</sup>, ces deux portes ont chacune leur personnalité propre. Nous les avons comparées à Laurel et Hardy, deux personnages expressifs qui ne se distinguent pas par leur élégance, mais par leur aspect voyant et excentrique.

### La porte, instrument anthropomorphe

Jusqu'à présent, nous nous sommes surtout attachés à décrire comment la porte apparaît comme un repère d'échelle visuel dans l'espace. Ce faisant, nous n'avons pas encore pris en compte le fait que les portes sont mobiles et qu'elles offrent aussi aux habitants une possibilité de transformer leur appartement. Nous affirmons que la porte constitue un repère non seulement visuel, mais aussi tactile. Il peut paraître surprenant de lire qu'en architecture, le toucher contribue aussi à donner l'échelle de l'espace. Rappelons-nous la définition de Boudon, qui pose notre corps comme mesure de référence. Dès lors, il semble évident que, dans notre processus de perception, ce principe ne concerne pas seulement la vue, mais aussi le toucher.

Walter Benjamin le souligne particulièrement : « *Les constructions architecturales sont l'objet d'un double mode de réception : l'usage et la perception, ou mieux encore : le toucher et la vue. On ne saurait juger exactement la réception de l'architecture en songeant au recueillement des voyageurs devant les édifices célèbres. Car il n'existe rien dans la perception tactile qui correspond à ce qu'est la contemplation dans la perception optique. La réception tactile s'effectue moins par la voie de l'attention que par celle de l'habitude. En ce qui concerne l'architecture, l'habitude détermine dans une large mesure même la réception optique.* »<sup>11</sup> Pour appréhender la qualité tactile d'un élément comme la porte, il faut l'envisager sous l'angle de sa manipulation par l'homme. L'usage de la porte nécessite-t-il un engagement complet du corps ou la simple pression d'un doigt ? Pour Bernhard Siegert, la poignée fait de la porte un « *instrument qui est manœuvré par la main d'un utilisateur. La poignée rend la porte anthropomorphe* »<sup>12</sup>. Il se réfère ici à Gottfried Semper qui avait décrit l'anse d'un vase comme un élément anthropomorphe comparable. « *Elle doit être d'un maniement agréable et donner envie de la saisir, être en quelque sorte attrayante. Sa taille doit être relative à celle de la main de l'homme.* »<sup>13</sup> La porte que l'on manipule crée, elle aussi, un lien entre le corps et l'espace.

Aucun architecte ne sait mieux exploiter les portes que le Milanais Luigi Caccia Dominioni. C'est lui qui fut chargé dans les années 1950 de réaménager l'appartement Mondelli dans la Via Visconti di Modrone. Avant l'intervention de Caccia, la disposition des pièces était claire puisqu'elles se répartissaient de part et d'autre d'un couloir central. Ce couloir servait à séparer les sphères publique et privée. Caccia modifia le plan en incluant la salle à manger dans l'espace privé et en rompant l'axe du couloir central pour ajouter une circulation transversale intéressante sur le plan spatial. L'appartement présente donc maintenant deux axes perpendiculaires : le couloir menant de l'entrée jusqu'à la chambre à coucher, et une nouvelle circulation entre la salle à manger et le séjour. L'ancienne séparation radicale entre les sphères publique et privée a disparu au profit de ce nouvel axe transversal. Caccia a résolu ce problème en prévoyant un dispositif de portes raffiné, une sorte de sas, au niveau du couloir.

Ce dispositif de portes se compose de quatre panneaux, deux étroits et deux plus larges, qui permettent de créer six constellations spatiales différentes, selon les besoins du quotidien ou lors de réception. Les portes peuvent réguler la circulation des habitants, des visiteurs et du personnel. Ce sont les jours de fête que ce dispositif dévoile tout son potentiel. Au moment de l'accueil des invités dans l'entrée, les portes peuvent être positionnées de façon à dissimuler aux regards l'espace privé et à introduire les visiteurs directement dans le séjour. Le personnel peut dresser la table dans la salle à manger sans être aperçu des visiteurs, car les petites portes masquent alors la vue sur le côté. Au moment de conduire les convives dans la salle à manger, les petits panneaux peuvent être ouverts tandis que les deux grands battants ferment le couloir central dans l'axe longitudinal.

Ces dispositifs de portes très élaborés sont connus en France depuis l'époque baroque sous le terme de « dégagements ». A l'inverse des portes d'appartements bourgeois, celles conçues par Caccia pour l'appartement de la Via Visconti di Modrone sont légères

et s'ouvrent sans effort. L'aspect ludique de leur utilisation au quotidien est un atout important. Il peut même être perçu comme une invitation à transformer l'intérieur. Leur forme abstraite constitue un autre élément essentiel de ces portes. En effet, ces panneaux laqués noir, très fins, sans montants ni traverses, ne correspondent pas à l'idée que l'on se fait habituellement d'une porte.<sup>14</sup>

### La porte, support de signification

Nous avons vu que les portes, en tant que repères visuels et tactiles, produisent certains effets. Ces effets marquants servent à véhiculer des significations. Or, celles-ci sont également en lien avec l'échelle puisqu'elles fournissent des informations sur notre rapport à un bâtiment ou à un espace donné. Bernhard Siegert écrit : «*Les portes sont des opérateurs de processus symboliques, épistémologiques et sociaux qui, en séparant l'intérieur de l'extérieur, génèrent des sphères publiques et privées, en articulant l'espace de façon à ce qu'il devienne porteur de codes culturels.*»<sup>15</sup> Dans notre travail, nous envisageons ces significations comme l'aspect narratif d'une architecture. Il ne s'agit pas là de rechercher un sens particulier très précis ; nous sommes plutôt intéressés par l'ouverture et l'ambiguïté de sens que peut offrir une forme architectonique. A travers deux projets, nous allons maintenant décrire cet aspect en rapport avec la porte.

Les plans des appartements de l'immeuble de la Steinwiesstrasse suivent une logique géométrique particulière dictée par le contexte local, qui s'est inscrite en cohérence avec la conception extérieure et plastique de la construction. En dépit de leurs géométries différentes, tous les appartements déclinent deux mêmes thèmes. D'une part, ils oscillent entre l'idée de l'espace ouvert et du cloisonnement, puisque les salles de séjour collectives se distinguent d'une composition spatiale basée sur la pièce. D'autre part, le plan traite du thème du cheminement. On accède directement à l'«intérieur» des appartements en sortant de l'ascenseur et l'on chemine alors vers l'«extérieur». Le parcours n'est pas rectiligne et présente des extensions latérales – comme dans le coin repas – ou des bifurcations – comme pour se rendre dans la cuisine, par exemple. Les cloisons présentent de légères arêtes qui contribuent à guider ce mouvement. Le point extrême de cette perspective est une cheminée dans le séjour, adossée à la façade pignon du bâtiment. Aucune nécessité ni aucune recherche d'efficacité n'ont conduit à l'élaboration de ce plan, mais l'unique idée d'un promeneur qui déambule selon ses envies.

Ces appartements disposent de deux différents types de portes. Celles des chambres ont un format de 80 centimètres de large sur deux mètres de haut, et les poignées sont fixées à 1,15 mètres du sol, c'est-à-dire nettement plus haut que le milieu du battant. Ces mesures répondent à une intention visuelle liée à la perception de l'espace, mais aussi à des connotations sémantiques. Etant donné la faible hauteur sous plafond de 2,80 mètres, la dimension relativement réduite des portes donne l'impression de petites ouvertures, ce qui agrandit les pièces. La portion de mur de 80 centimètres au-dessus du linteau évite également que la continuité des cloisons, qui servent de guide, ne soit interrompue de manière perturbante. La hauteur des poignées de porte

revêt une double signification. D'une part, elle renforce l'impression de petitesse des ouvertures en faisant appréhender au corps qui actionne cette poignée une hauteur qui n'est pas sa dimension réelle. D'autre part, cette hauteur véhicule aussi une intention sémantique liée au fait que nous associons les poignées hautes aux appartements bourgeois du XIX<sup>e</sup> siècle. Elles y sont parfois fixées à la hauteur de la poitrine – dans la maison Wittgenstein, carrément à hauteur d'épaule – et procurent, peut-être plus encore à nous qui sommes habitués aux normes de la modernité, un sentiment de distinction lorsque l'on traverse ces pièces. Cette idée d'habitat bourgeois, qui est liée au vieux quartier résidentiel de Hottingen, transparaît aussi dans le placage en noyer foncé des panneaux de porte, un bois qui, comme le chêne, est associé à la solidité et à l'opulence de ce type de logement. Toutefois, on pourra se convaincre qu'il s'agit bien d'une interprétation contemporaine de cette forme de logement en observant les cadres de porte rendus invisibles en évitant qu'ils ne dépassent et en les peignant de la couleur du mur. Le vantail semble ainsi intégré dans le mur, telle une ouverture abstraite.

Quant au deuxième type de porte, il doit être également mis en rapport avec son contexte. Il présente un panneau large, de toute la hauteur de l'appartement, qui ne forme pas une ouverture dans la cloison mais dégage entièrement le passage au moyen de charnières plates. C'est une porte «moderne», qui rappelle explicitement la porte pivotante de Le Corbusier. L'immeuble de la Steinwiesstrasse, qui présente bien d'autres éléments en rupture avec des habitudes associées à l'habitat bourgeois, est un projet en phase avec la modernité.

Le deuxième projet, celui de l'ensemble Avellana, fonctionne sur des associations d'un tout autre ordre. Le bâtiment se trouve dans le vieux quartier zurichois de Schwamendingen sur une parcelle de jardins éloignée de la route et située derrière une rangée de vieux bâtiments ruraux. Le volume et l'expression architectonique de la construction témoignent du caractère informel de cette situation. L'aménagement et le plan relèvent de la même intention. Ainsi, l'accès se fait par des escaliers ouverts, chaque appartement donnant directement sur l'extérieur. Cette ouverture renoue ainsi avec



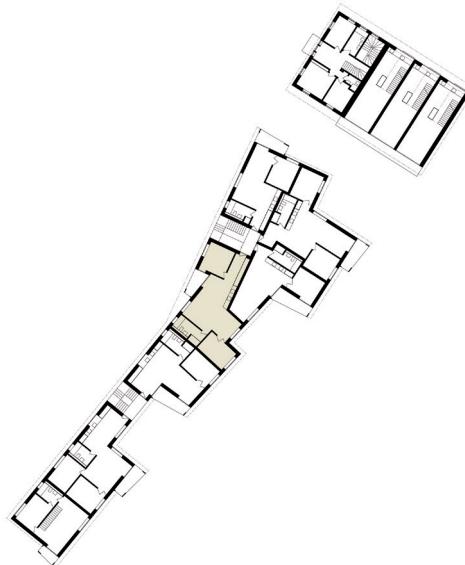


l'environnement rural d'autrefois et renonce au modèle d'agencement urbain entre l'extérieur et l'intérieur: il n'y a pas ici de hall d'entrée, et l'on pénètre directement dans la cuisine et la pièce à vivre, comme cela se faisait dans les fermes. Du fait de la compacité des appartements et du passage direct de l'espace collectif à la sphère intime, les pièces qui composent ces appartements ne sont soumises qu'à une faible hiérarchisation et caractérisation. En cela, il s'agit là d'un habitat informel et ouvert.

Les portes revêtent une signification particulière pour le caractère de ces appartements. Les procédés de fabrication en bois ayant été définis très précisément, il a été possible de créer des encadrements de porte sans traverse supérieure, et avec seulement deux montants. Grâce à cela, le sol et le plafond sont d'un seul tenant, ce qui fait paraître ces petits appartements plus grands et tend à uniformiser leur détermination fonctionnelle. Le placage en mélèze des panneaux confère à ces portes un statut de passage et de liaison. Les veines larges du mélèze ajoutent également un aspect décoratif.

La rusticité de ce conifère est bien sûr à rapprocher du contexte et de la forme d'habitat puisqu'elle fait immédiatement songer aux constructions rurales. C'est dans ce sens également qu'il faut interpréter une autre particularité de ces portes à double battant, dont les deux panneaux ne s'ouvrent pas dans le même sens. Ceci serait inimaginable dans un appartement bourgeois, où elles se doivent d'ouvrir du même sens pour méner le passage d'une pièce à l'autre en suivant un certain cérémonial social. A l'inverse, dans l'immeuble Avellana, cette ouverture à double sens exprime quelque chose de spontané, d'informel et d'humoristique en permettant d'ouvrir les battants vers l'une ou l'autre pièce, selon l'envie.

*Edelaar Mosayebi Inderbitzin,  
immeuble Steinwies-/Irisstrasse,  
Zurich-Hottingen, 2015.*  
Plan, vue sur la pièce avec les deux portes et vue de la porte pivotante.



### La porte dans le mode d'habiter

Quel rôle les portes jouent-elles dans le mode d'habiter ? Si les portes ont servi jusqu'au début du XX<sup>e</sup> siècle à réglementer l'accès de la sphère privée, à instaurer des hiérarchies entre les pièces et à stabiliser les tensions entre les différentes couches sociales, l'usage de la porte semble être aujourd'hui beaucoup plus pragmatique et répondre à des considérations purement pratiques. On se contente souvent d'une gamme de portes qui comprend celle de la maison, de l'appartement, de la chambre à coucher, de la salle de bains. Pour le commanditaire, il suffit que chaque pièce dispose d'un seul moyen de fermeture. Les logements avec des pièces comprenant deux, trois, voire quatre portes semblent désormais appartenir au passé.<sup>16</sup>

Les espaces de vie ouverts ne nécessitent plus d'installer des portes. Bernhard Siegert va jusqu'à affirmer que la différence entre «l'intérieur et l'extérieur» tend à ce point à disparaître que la porte – comme symbole – est vouée à disparaître. Robert Musil écrivait déjà en 1928 à ce propos: «Les portes appartiennent au passé. [...] Bien plus anachronique encore que la porte, son cadre. [...] La seule porte originale qu'ait produite notre époque, c'est la porte tournante de l'hôtel et du magasin.»<sup>17</sup> Et il poursuit avec des anecdotes sur l'usage des portes en jouant avec les mots: «Il pouvait claquer la porte au nez de quelqu'un, lui montrer la porte, même le mettre à la porte, c'était là une foule de rapports avec la vie, montrant ce mélange parfait de réalisme et de symbolisme que le langage offre seulement quand son objet a pris une réelle importance à nos yeux. Mais cette grande époque des portes est révolue !»<sup>18</sup>

Edelaar Mosayebi Inderbitzin,  
ensemble de logements Avellana,  
Zurich-Schwamendingen, 2012.  
Vue de la porte à double battant  
ouvrant à double sens et plan.

La banalisation des rapports à l'espace à laquelle le présent nous confronte est en contradiction manifeste avec la richesse des relations et la diversité des projets de vie d'aujourd'hui. Habiter ne s'est jamais résumé à exécuter une suite linéaire et mécanique d'activités comme dormir, se doucher, cuisiner ou faire le ménage. C'est pourtant ce que donnent à penser les plans d'appartements stéréotypés des sociétés immobilières actuelles. Habiter inclut aussi bien l'individuel que le collectif, la possibilité d'être inactif ou très actif, de se concentrer ou de se laisser aller. Ce sont précisément ces facettes de vie multiples et contradictoires qui entrent en ligne de compte dans la notion d'habiter, qui nécessitent une constante capacité de changement et une possibilité d'appropriation individuelle. Les multiples usages de la porte peuvent répondre aux critères de polyvalence, de flexibilité et d'adaptabilité souvent réclamés dans les plans. La porte relie notre corps à l'espace et, de ce fait, détient la possibilité de créer de nouveaux liens entre le corps et l'espace.

### Notes

Ce texte a été traduit de l'allemand au français par Jean Bertrand.

<sup>1</sup> Paul von Naredi-Rainer, *Architektur und Harmonie*, Dumont, Cologne, 2001, pp. 82 et suiv.

<sup>2</sup> Philippe Boudon, *Sur l'espace architectural*, Editions parenthèses, Paris, 1971, p.100.

<sup>3</sup> *Ibidem*.

<sup>4</sup> Paul von Naredi-Rainer, *Architektur und Harmonie*, op. cit., p. 104.

<sup>5</sup> «Die eigentliche Tendenz aller abendländischen Mechanik – das bedeutet die Zurückführung aller qualitativen Eindrücke auf unveränderliche quantitative Grundwerte – geht auf eine geistige Besitzergriffung durch Messung», écrit le philosophe Oswalb Spengler (1880-1936), cité par Paul von Naredi-Rainer dans *ibidem*.

<sup>6</sup> Philippe Boudon, «L'échelle, concept fondamental d'une architecturologie», op. cit., p. 100.

<sup>7</sup> Fredi Fischli et Niels Olsen (éd.), *Trix + Robert Haussmann, Studiolo*, Edition Patrick Frey, Zurich, 2013, p. 197.

<sup>8</sup> Bernhard Siegert, «Türen. Zur Materialität des Symbolischen», *Zeitschrift für Medien- und Kulturforschung*, n°1, 2010, p. 153.

<sup>9</sup> Georg Frank, Dorothea Frank, *Architektonische Qualität*, Hanser, Munich, 2008, pp. 30 et suiv.

<sup>10</sup> Vitruve, cité par Paul von Naredi-Rainer, *Architektur und Harmonie*, op. cit., p. 95.

<sup>11</sup> Walter Benjamin, «Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit» (1936), in *idem, Gesammelte Schriften*, édité par R. Tiedemann et H. Schweppenhäuser, Suhrkamp, Francfort/Main, 1991, vol. I, partie 2, pp. 504-505. [Walter Benjamin (1936), *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, version française de 1936].

<sup>12</sup> Bernhard Siegert, «Türen. Zur Materialität des Symbolischen», op. cit., p. 167.

<sup>13</sup> *Ibidem*.

<sup>14</sup> Elli Mosayebi, *Konstruktionen von Ambiente. Wohnungsbau von Luigi Caccia Dominioni in Mailand*, Thèse, ETH Zürich, 2014, pp. 150-151.

<sup>15</sup> Bernhard Siegert, «Türen. Zur Materialität des Symbolischen», op. cit., p. 154.

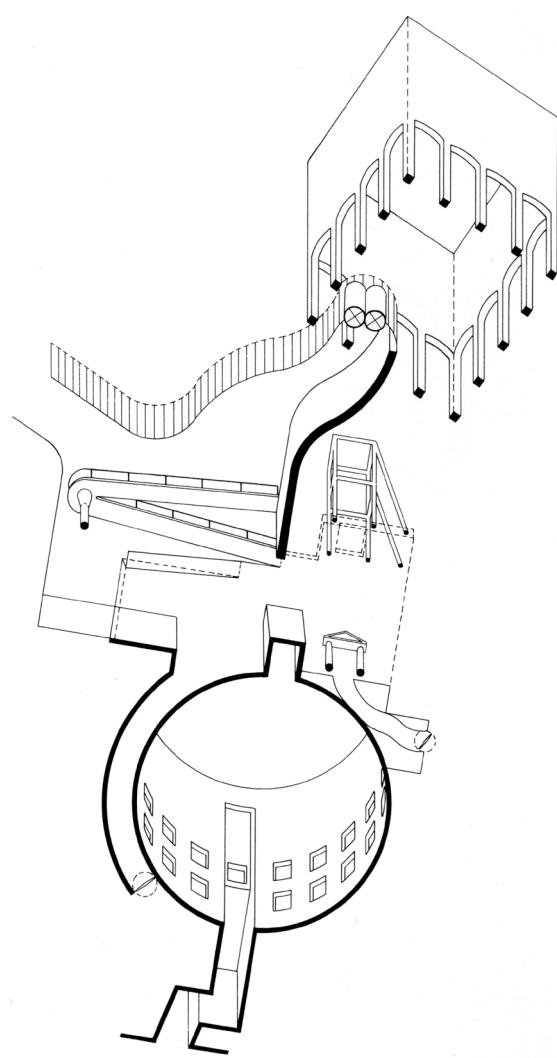
<sup>16</sup> Robin Evans, «Menschen, Türen, Korridore», *Arch+*, n°134/135, 1996.

<sup>17</sup> Robert Musil, «Türen und Tore», in *idem, Gesammelte Werke*, édité par Adolf Frisé, Prosas et Stücke, Kleine Prosa, Aphorismen, Autobiographisches, Essays und Reden, Kritik, Hamburg, 1978, p. 504 [traduction Philippe Jaccottet, *Oeuvres pré-posthumes*, Seuil, Paris, 1965, p. 73].

<sup>18</sup> *Ibidem*.



Varia



## Maniérisme et expériences

Précisions poursuivies sur un état présent de l'architecture

Jacques Lucan

### Maniérisme

Dans *Précisions sur un état présent de l'architecture*, j'avais abordé la question du maniérisme, et notamment du maniérisme contemporain, en m'appuyant sur deux auteurs, historiens de l'art, le second citant à plusieurs reprises le premier: Robert Klein et Daniel Arasse<sup>1</sup>.

Klein pose que «*l'art et la manière sont apparentés*»<sup>2</sup>, ou que l'art est «*la manière de faire quelque chose*»<sup>3</sup>. Mais si l'art se détourne de ce pourquoi il produit des choses, s'il oublie ce pourquoi une chose est faite, en particulier sa fonction et sa destination programmatique et sociale, il devient alors «*un art de l'art*»<sup>4</sup>, qui glisse insensiblement vers le maniérisme. Avec cette proposition, Klein tient encore à préciser que le mot maniérisme est pris ici «*dans son acceptation non historique*»<sup>5</sup>, c'est-à-dire dans une acceptation qui ne se bornerait pas à décrire le XVI<sup>e</sup> siècle italien. Dans la suite de Klein, Arasse précise que le maniérisme, comme «*art de l'art*», est «*un art conscient de sa propre culture, de ses moyens, de ses sources et de ses fins*»<sup>6</sup>.

Le qualificatif de maniérisme peut donc être étendu à d'autres périodes que le Cinquecento auquel il est habituellement associé. Regardons, par exemple, la cathédrale de Beauvais: si le chœur des XIII<sup>e</sup> et XIV<sup>e</sup> siècles est, selon Auguste Choisy, «*l'idéal de notre architecture du Moyen Age*»<sup>7</sup>, la façade du transept, édifiée aux XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles, est par contre un extraordinaire ouvrage de maçonnerie, d'une extrême sophistication. Nous pourrions dire que le maître d'œuvre du transept, Martin Chambiges, donna libre cours à son habileté et à celle de ses tailleurs de pierre, que tous avaient conscience de leur propre culture, que ce qui les animait était de s'émanciper de la rigueur de leurs prédécesseurs. A ce titre, nous pouvons parler de maniérisme gothique.



Le chœur et le transept de la cathédrale de Beauvais.

Page de gauche  
James Stirling, projet pour le musée de Düsseldorf, 1975.

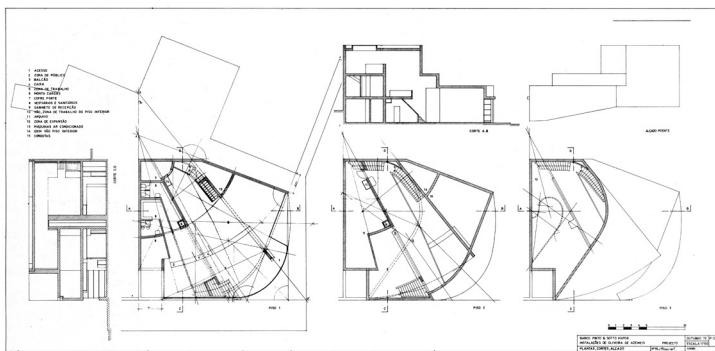
Notons que, relativement à cette large acception du qualificatif de maniérisme, Manfredo Tafuri adopte une position que l'on peut juger semblable. En effet, il met explicitement en parallèle plusieurs moments historiques différents : « *L'expérimentalisme [sperimentalismo] de l'antiquité tardive, comme celui du gothique tardif, du maniérisme, du XVIII<sup>e</sup> siècle ou de l'époque contemporaine trouvent leurs propres raisons d'exister dans une bataille engagée contre les langages existants.* »<sup>8</sup>

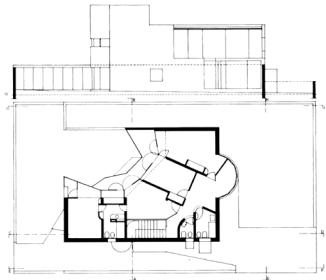
Tafuri: le maniérisme comme bataille engagée contre le langage existant. Arasse: le maniérisme comme «*phase au cours de laquelle les artistes prennent une conscience critique de leur création*»<sup>9</sup>. La bataille aussi bien que la critique supposent une confrontation au passé le plus récent.

Álvaro Siza

A l'occasion d'une exposition récemment consacrée à l'architecture portugaise des cinquante dernières années<sup>10</sup>, il m'a été demandé de revenir sur le moment où Álvaro Siza avait acquis une reconnaissance et une réputation internationales<sup>11</sup>. C'était au début des années 1970, lorsque le Milanais Vittorio Gregotti avait consacré, en 1972, dans la revue *Controspazio*<sup>12</sup>, un article sur l'œuvre de l'architecte portugais, puis lorsque le Barcelonais Oriol Bohigas en avait proposé une nouvelle analyse détaillée, en 1976, dans la revue *Arcquitecturas Bis*<sup>13</sup>.

Ayant, peu de temps auparavant, mis la dernière main à *Précisions sur un état présent de l'architecture*, la lecture de l'article de Bohigas m'attira de nouveau vers la question du maniérisme. En effet, selon Bohigas, «l'architecture de Siza est avant tout un programme formel qui part de l'acceptation du répertoire linguistique issu du rationalisme»<sup>14</sup> – rationalisme voulant dire modernisme. Il n'est donc pas ici question d'une remise en cause du langage de l'architecture moderne, mais de décalages complexes et d'enrichissements syntaxiques, dont la réalisation alors récente de la succursale bancaire d'Oliveira de Azemeis (1971-1974) offrait sans doute le plus caractéristique des exemples.





Álvaro Siza, maison Beires, Povoa, 1973-1975.

Concernant l'utilisation du répertoire linguistique, Bohigas va plus loin – ce qui m'intéresse particulièrement : «Ce répertoire s'articule et se transforme de façon critique par un procédé semblable à la mutation opérée par le Maniérisme ; respectueux de la tradition immédiate, il procède à une codification qui la critique et la dissout à travers une nouvelle utilisation du code, basée sur le "collage", la surprise et les altérations syntaxiques.»<sup>15</sup>

Siza maniériste : cette proposition est implicitement reprise par Bernard Huet, alors rédacteur en chef de *L'Architecture d'aujourd'hui*, lorsqu'il réalise, la même année 1976, un numéro consacré au Portugal de l'après Révolution des Œillets, avec un dossier sur l'œuvre de Siza, dossier comprenant la reprise des contributions de Gregotti et de Bohigas qui viennent d'être évoquées<sup>16</sup>. Par exemple, à propos de la succursale bancaire d'Oliveira de Azemeis, Huet parle d'«*un discours raffiné et distancié sur les origines du langage rationaliste*»<sup>17</sup>, ou encore, à propos de la maison Beires (1973-1975) à Povoa, il la dit représentative d'une «*aliénation culturelle de l'artiste moderne condamné à une re-lecture inquiète de ses propres sources*»<sup>18</sup>, une relecture bien sûr critique – ce que Bohigas exprimait d'une autre façon en disant que les réalisations de Siza résultait d'un «*processus maniériste de rupture et de recomposition du langage*»<sup>19</sup>.

### Manfredo Tafuri

Les mots employés par Huet aussi bien que par Bohigas font immanquablement penser à ceux de Tafuri, lui qui occupait alors, au milieu des années 1970, une position prépondérante sur les scènes culturelles européenne et nord-américaine. Dans *L'Architettura dell'Umanesimo*, paru quelques années plus tôt, en 1969, Tafuri avait nécessairement parlé du maniériste, c'est-à-dire du Cinquecento, en évoquant une relecture, une remise en question, comme un retour de l'architecture sur elle-même : «*L'architecture devient recherche "pour soi", retourne vers elle-même l'arme [le armi] de la critique ; elle doit faire correspondre à chaque nouvelle interrogation un travail ajusté formellement. C'est ce processus de mise en question qu'on appelle conventionnellement "maniérisme" [...]*»<sup>20</sup>.

Pour que maniériste il y ait, il faut qu'un «*nouveau langage [nuovo linguagio]*» ait été préalablement institué. Ce fut l'œuvre de Filippo Brunelleschi que d'établir un «*code figuratif [codice figurativo], [une] nouvelle structure linguistique, [un] nouveau mode d'intervention sur le théâtre des actions humaines, destinés à dominer durant plus de quatre siècles l'art occidental*»<sup>21</sup>.

Le processus de mise en question du langage, du code ou de la structure linguistique est ce que Tafuri appelle le «*criticisme maniériste [criticismo manierista]*»<sup>22</sup>, ou encore, sous un angle d'attaque alors quasiment politique, le «*révisionnisme maniériste [revisionismo manierista]*». Criticisme et révisionnisme peuvent-ils entrer en résonance avec certains traits de l'architecture contemporaine ?

La réponse à cette question se trouve dans un livre paru une année plus tôt, en 1968 : *Teorie e storia dell'architettura*<sup>23</sup>. En effet, Tafuri y oppose deux attitudes qui correspondent à deux moments d'un développement : d'un côté, l'avant-gardisme ; d'un autre côté, l'expérimentalisme. «Les avant-gardes – dit-il – sont toujours affirmatives, absolutistes, totalitaires. Elles prétendent construire, préemptoirement, un contexte nouveau et inédit, en affirmant que leur révolution linguistique n'implique pas mais "réalise" un bouleversement social et moral. [...] Tout au contraire, l'attitude expérimentaliste [atteggiamento sperimentalista] tend à démonter, à recomposer, à contredire, à porter à l'exaspération les syntaxes et les langages acceptés comme tels.»<sup>24</sup>

Les avant-gardes sont révolutionnaires, elles se projettent dans le futur, elles «s'exhibent sans filet»<sup>25</sup>. L'expérimentalisme ou les courants expérimentaux peuvent donner le change avec des déclarations qui se veulent révolutionnaires, mais «leur tâche réelle ne consiste pas à bouleverser, mais à développer, décomposer, recomposer en modulations inédites le matériel linguistique, les codes figuratifs, les conventions que, par définition, elles acceptent comme réalité de fond»<sup>26</sup>.

A partir de là, rien ne nous empêche de suivre Tafuri en posant l'hypothèse d'un parallélisme entre Renaissance et avant-gardes de l'architecture moderne, d'autant que Brunelleschi est «un protagoniste de la première "avant-garde [avanguardia]" artistique au sens moderne du terme, [qui] brise la continuité historique des expériences figuratives, en prétendant construire de façon autonome une nouvelle histoire»<sup>27</sup>.

Dans la même logique, nous pouvons avancer l'hypothèse corrélatrice d'un parallélisme entre maniérisme du *Cinquecento* et expérimentalisme de l'époque contemporaine. En dernière instance, maniérisme et expérimentalisme pourraient être synonymes ! Mais je me servirai plutôt du mot expérimentalisme, du fait de la résonance péjorative donnée par beaucoup au mot maniérisme.

## Politique

Reste une opposition qui serait, elle, de nature proprement politique : l'avant-gardisme est révolutionnaire, l'expérimentalisme ne l'est pas. C'est bien pourquoi, en dernière instance, dans *Teorie e storia dell'architettura*, Tafuri diagnostique ce qu'il appelle la «misère»<sup>28</sup> de l'architecture contemporaine, jugeant l'expérimentalisme somme toute plutôt futile et frivole. Les deux dernières phrases du livre peuvent être lues comme une conclusion qui mènera bientôt l'historien vers d'autres horizons que ceux de l'architecture contemporaine : «Dans l'histoire, les "solutions" n'existent pas. Mais on peut toujours diagnostiquer que la seule voie possible est l'exaspération des antithèses, le choc frontal des positions, l'accentuation des contradictions. Non pas par sado-masochisme, mais dans l'hypothèse d'un changement radical qui nous permettrait de considérer que les tâches provisoires que nous avons essayées de clarifier pour nous-mêmes [...], ainsi que l'angoissante situation que nous vivons, sont dépassées.»<sup>29</sup> Dans l'hypothèse d'un changement radical...

De haut en bas

James Stirling et James Gowan,  
Faculté d'ingénierie, Université  
de Leicester, 1959-1963.

James Stirling et Michael Wilford,  
projet pour le Northshire-West-  
phalia Art Museum à Düsseldorf,  
1975, le Wallraf-Richartz Museum à  
Cologne, 1975, et la Neue Staatsga-  
lerie à Stuttgart, 1977-1984.

En 1980, la traduction française du livre de Tafuri, *Progetto e utopia*, paru en 1973, est préfacée par Huet. Celui-ci salue bien sûr le travail de celui-là, travail de démytification idéologique. Cette démytification incite Huet à ne voir qu'une issue possible dans le dépassement des «contradictions du présent», soit l'émergence de nouveaux rapports de production, condition d'un changement social radical. «*Lentement, progressivement – dit-il –, les signes obscurs de nouvelles pratiques apparaissent en Europe et en France, d'abord à travers certaines recherches menées dans le cadre de l'enseignement, puis à l'occasion de luttes urbaines où des "techniciens" du cadre bâti se trouvent engagés auprès des habitants, enfin dans quelques tentatives expérimentales (et parfois contradictoires) de gestions municipales.*»<sup>30</sup>

Conclusion : «*Tout le reste – dit Huet – relève de la "pureté silencieuse" et de l'"inutilité sublime" dont parle Tafuri*»<sup>31</sup>. Mais qu'en serait-il lorsque, à mesure que nous avancerions dans les années 1980 et 1990, l'hypothèse d'un changement social radical se sera éloignée ?

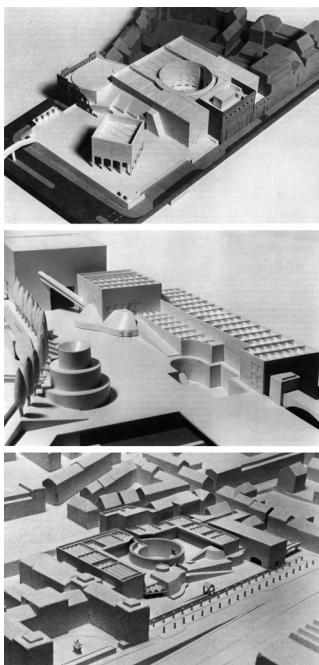
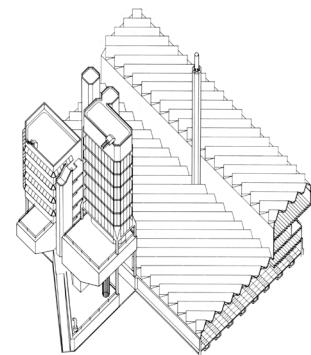
### James Stirling

Restons encore dans les années 1960 et 1970. Dans cette période, qui sont les architectes critiques, révisionnistes, expérimentalistes ? Si je conserve la même problématique que celle développée jusqu'ici, je peux choisir trois protagonistes remarquables : Siza, déjà évoqué – qui ne suscite pas d'intérêt particulier de la part de Tafuri –, puis James Stirling et Robert Venturi.

A propos de Stirling, Tafuri précise qu'il a procédé à «*la manipulation sans fin de la grammaire et de la syntaxe du signe architectural*»<sup>32</sup>, le résultat étant un «*bricolage\* contrôlé*»<sup>33</sup>. Le bâtiment de la Faculté d'ingénierie de l'Université de Leicester (1959-1963) en offre un des exemples les plus extraordinaires, avec l'aisance, la facilité, la désinvolture savante qui pouvaient être celles de Stirling. Kenneth Frampton avait, à la même époque, donné une interprétation du bâtiment proche de celle de Tafuri. Le bâtiment de Leicester, disait-il, se développe en «*recombinant les formes canoniques du Mouvement moderne avec des éléments tirés du vernaculaire industriel et commercial de la ville natale de Stirling, Liverpool*»<sup>34</sup>.

Le travail de Stirling se satisferait-il d'être une manipulation ou une recombinaison ? Ou bien mènerait-il, au-delà, vers une manipulation ou une recombinaison par Stirling de son propre langage ? C'est ce «*jeu pervers de l'architecte avec les éléments de son propre langage*»<sup>35</sup> que dénonce Tafuri, ce «*rapport masochiste de l'architecte avec son propre langage*»<sup>36</sup>. Avec cette perversité et ce masochisme, n'avons-nous pas atteint un stade supérieur du maniérisme, celui qui voit l'artiste «*se regarder faire*» ?

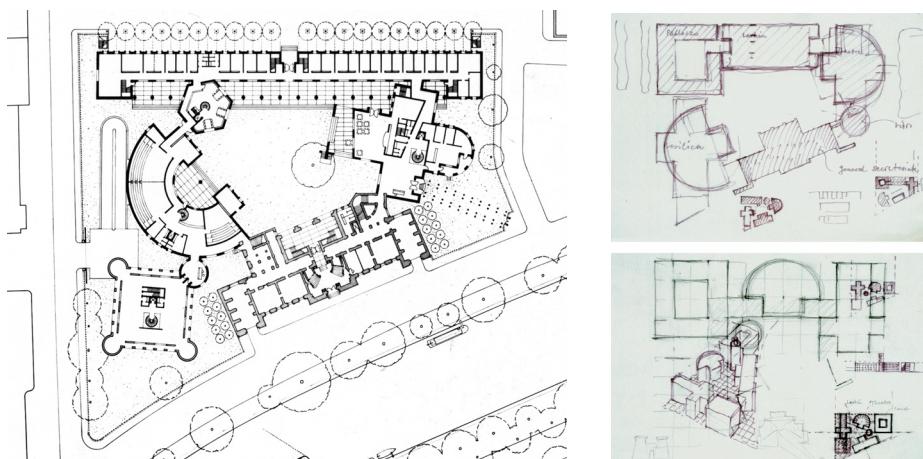
Parler de maniérisme ne pourrait étonner Stirling lui-même. Il avait déjà abordé la question dans l'article, publié en 1956 dans *The Architectural Review*, qu'il avait consacré à la chapelle de Ronchamp, au moment même de l'achèvement de sa construction.



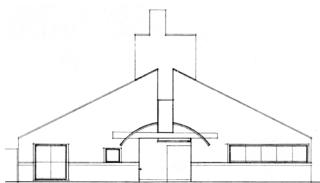
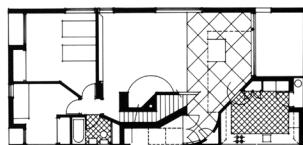
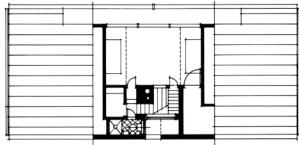
Il avait d'abord souligné que Le Corbusier avait été capable d'enrichir son vocabulaire, notamment à partir de connaissances d'architectures vernaculaires : « [...] il ne fait guère de doute que ses incroyables dons d'observation ont rendu Le Corbusier moins dépendant des nécessités de l'invention, et que ses voyages autour du monde lui ont permis d'enrichir son vocabulaire d'éléments plastiques et d'objets trouvés\* empreints de pittoresque »<sup>37</sup>. Il avait ensuite établi un parallèle, alors certainement très audacieux, pour expliquer ce qu'il jugeait être une crise du rationalisme : « *Un parallèle pourrait être fait avec la période maniériste de la Renaissance. Assurément, les formes qui se sont développées à partir de l'idéologie rationnelle du mouvement moderne se sont aujourd'hui manierées [mannerized] et recherchent délibérément l'imperfection.* »<sup>38</sup>

Plus tard, Stirling fera la preuve de sa capacité à concevoir des projets usant d'éléments de vocabulaires différents selon des modalités jamais figées. Entre la Faculté d'ingénierie de l'Université de Leicester et, quelque dix ans plus tard, au milieu des années 1970, les projets pour des musées en Allemagne, des différences de vocabulaire peuvent être relevées. Je peux m'autoriser à dire : maniériste moderniste pour le bâtiment de Leicester ; maniériste plus historiciste pour le musée de Düsseldorf (1975), le Wallraf-Richartz Museum (1975) à Cologne et la Neue Staatsgalerie (1977-1984) à Stuttgart, trois projets aux compositions complexes qui recherchent une présence monumentale et utilisent quelquefois les mêmes figures architecturales. Entre les deux maniéristes, chacun peut choisir celui qu'il préfère, mais les problématiques de manipulation et de recombinaison ne sont-elles pas fondamentalement les mêmes ?

Avec le Wissenschaftszentrum Berlin für Sozialforschung, (WZB, 1979-1988) à Berlin, Stirling poussait le bouchon encore un peu plus loin. Il avait procédé à l'assemblage de bâtiments aux formes différentes, comme des *ready-made* qu'il avait un moment appelé « *Palazzo* », « *Theatre* », « *Larkin* » (en référence à la forme du Larkin Building de Frank Lloyd Wright) et « *Basilica* », soit, dans ce dernier cas, un plan d'église qui figurait aussi dans le projet pour le Wallraf-Richartz Museum à Cologne sous la forme d'une cour dont la configuration était homothétique de celle de la fameuse cathédrale voisine.



James Stirling, Wissenschaftszentrum Berlin für Sozialforschung (WZB), Berlin, 1979-1988.



Robert Venturi, maison Vanna Venturi, Chestnut Hill, Pennsylvanie, 1962.

Stirling mettait ainsi explicitement en œuvre ce que Tafuri et Francesco Dal Co avaient appelé une «*poétique de l'objet trouvé*»<sup>39</sup>, collage et composition aux accents presque surréalistes.

### Robert Venturi

S'il est un architecte qui n'a pas ignoré ce qu'il en était du maniérisme, c'est Venturi. Son séjour à l'Académie américaine à Rome de 1954 à 1956 lui a fait particulièrement apprécier l'architecture du XVI<sup>e</sup> siècle, dont les exemples vont abondamment illustrer le livre qui s'ensuivra, publié en 1966, *Complexity and Contradiction in Architecture*. Mais, comme le faisaient Tafuri aussi bien que Klein, Venturi ne borne pas le maniérisme au *Cinquecento*, il l'étend à d'autres périodes et le retrouve encore chez des architectes contemporains : «*Le désir d'une architecture complexe et des contradictions qui l'accompagnent n'est pas seulement une réaction contre la banalité ou la mièvrerie [prettiness] de l'architecture courante. C'est une attitude commune aux périodes maniéristes : le seizième siècle en Italie, ou la période hellénistique dans l'art classique, et c'est également un courant permanent que l'on retrouve chez des architectes aussi divers que Michel-Ange, Palladio, Borromini, Vanbrugh, Hawksmoor, Soane, Ledoux, Butterfield, quelques architectes de Shingle Style, Furness, Sullivan, Lutyens, et récemment Le Corbusier, Aalto, Kahn et d'autres.*»<sup>40</sup>

L'une des premières œuvres de Venturi qui illustre certainement le mieux son penchant maniériste est la maison qu'il conçut pour sa mère à Chestnut Hill (1962). Il la décrira presque vingt plus tard en termes d'ordre et de contradiction : «*Si la maison est classique, elle n'est pas pour autant pure. Au sein de cette esthétique classique, la maison obéit à une tradition maniériste [Mannerist tradition] qui admet la contradiction de l'ordre idéal et par là même améliore par contraste la qualité idéale de cet ordre.*»<sup>41</sup> En parlant d'abord d'esthétique classique, sans doute Venturi rend-il compte du recours historiciste qui est alors souvent le sien à un vocabulaire classique – qu'il qualifie lui-même de postmoderne. Il faut *a contrario* remarquer que si la maison de sa mère peut avoir certains dispositifs compositionnels classiques, elle se dispense du recours à un vocabulaire classique, le dessin des éléments architecturaux étant de géométrie abstraite. C'est d'ailleurs la teneur de l'aveu qu'il fait : «*Je n'avais [...] pas décrit cette maison en termes aussi classiques dans Complexity and Contradiction in Architecture parce que j'étais, dans les années soixante, beaucoup plus intéressé à traiter les caractères maniéristes que classiques.*»<sup>42</sup>

Récemment, Kersten Geers a rapproché Venturi et Siza en considérant que la maison de Chestnut Hill pourrait être considérée comme le premier projet de Siza. Pourquoi ? Geers affirme que «*le travail de Siza a moins affaire avec le Portugal que beaucoup aiment le croire. Plus que tout, il reprend des éléments qu'il trouve dans l'architecture de tous les coins du monde et qui le fascinent*»<sup>43</sup>. Ces propos rappellent ceux de Stirling concernant les dons d'observation de Le Corbusier, et relèvent la capacité de Siza de s'approprier des éléments comme un collectionneur le ferait, «*un collectionneur qui trouve, manipule et reprend des thèmes architecturaux*»<sup>44</sup>, qui reprend des «*objets et éléments [qui]*

*ne tombent jamais en désuétude*<sup>45</sup>. De ce point de vue, on peut effectivement établir un parallèle entre la maison de Chestnut Hill et les réalisations de Siza évoquées précédemment: comptent plus les manipulations auxquelles procèdent les deux architectes, souvent avec des éléments «trouvés», que le vocabulaire qui a leur préférence. Le fond de l'affaire n'est-il pas l'expérimentation syntaxique et compositionnelle, comme c'était le cas pour Stirling?

## Contexte

Lors d'un récent séjour à Tokyo, pensant déjà à cet article, et me retrouvant, au hasard de pérégrinations, face au Spiral Building (1982-1985) de Fumihiko Maki, je n'ai pu qu'être convaincu d'avoir affaire à un jeu explicite avec les codes du modernisme, jeu qui procède à des montages ou des collages sophistiqués, comme marqués d'inachèvement. La façade du bâtiment est une composition quasiment picturale et, dans un prolongement problématiquement logique, elle intègre des préoccupations contextuelles: en effet, le carré haut de la façade est pivoté de quelques degrés par rapport à l'alignement, ce qui fait écho, pour une vision biaise, à la pliure de l'avenue elle-même quelques centaines de mètres plus loin.

A partir du moment où les dons d'observation s'amplifient, à partir du moment où peuvent être recherchées des complexités et des contradictions, à partir du moment où peuvent se développer des processus d'altération, de décomposition et de recomposition, pourquoi les éléments contextuels n'entreraient-ils pas aussi en jeu et ne prendraient-ils pas une importance cruciale?



Fumihiko Maki, Spiral Building,  
Tokyo, 1982-1985.

Dès ses premiers projets, la capacité de Siza à prendre en compte la spécificité du site d'un projet avait été saluée, capacité à partir de laquelle pouvait se développer un langage que Gregotti avait qualifié de «*situazionale*»<sup>46</sup>.

Venturi, lui, dans *Complexity and Contradiction in Architecture*, s'était ingénier à relever toutes les opérations d'adaptation, d'inflexion, de déformation et de contradiction dans des bâtiments anciens ou modernes, s'en inspirant dans la conception de ses propres projets. Sans doute Stirling fut-il longtemps moins sensible aux questions de contexte, dans la mesure où il fut souvent porté vers une conception de bâtiments comme belles machines un peu autarciques, comme l'est la bibliothèque de Cambridge (1964-1967), par exemple. Mais, avec les projets pour Düsseldorf, Cologne et Stuttgart, la relation au contexte urbain allait maintenant prendre toute son importance.

### Expériences

Les travaux de Siza, de Stirling et de Venturi, bien que différents les uns des autres, sont chacun pour leur part marqué par une empreinte maniériste. Peut-on dire que ces architectes sont dans une situation analogue à celle des Donato Bramante, Giulio Romano ou Girolamo Genga, par exemple ? Dans *L'Architettura dell'Umanesimo*, Tafuri emploie toujours le même mot pour qualifier le travail de ces derniers : «*expérience [esperienza]*».

Les travaux de Siza, de Stirling et de Venturi sont des expériences singulières, qui se développent chacune selon des paramètres particuliers, mais qui s'appuient sur «*une relecture inquiète de leurs propres sources*» : des sources «rationalistes» pour Siza, beaucoup plus diverses au fur et à mesure de la succession des projets pour Stirling, plus proches du maniériste italien pour Venturi dans sa recherche d'une architecture complexe et contradictoire. Mais pour les trois, les préoccupations sont toujours essentiellement d'ordre syntaxique et compositionnel.

Est-il possible d'étendre la problématique de l'expérimentalisme à des protagonistes de la génération qui a succédé aux architectes précédemment évoqués ? J'évoquerai deux exemples.

Dans l'un des premiers textes consacré à l'OMA, écrit à l'occasion de la Biennale de Venise 1980, Koolhaas dit que son attitude est révisionniste : «*L'OMA était concerné par la préservation et la révision de la tradition de ce qui est nommé fonctionnalisme – illustrée par Leonidov, Melnikov, le Mies de Berlin, le Wright de Broadacre City, le Hood du Rockefeller Center.*»<sup>47</sup> Le but est «*la conquête du territoire de l'imagination programmatique, afin que l'architecture puisse directement prendre part à la formulation des contenus fondée sur la densité, la technologie et une définitive instabilité sociale*»<sup>48</sup>. La conquête du territoire de l'imagination programmatique est bien sûr préalablement passée par New York et par l'exploration de la typologie du gratte-ciel, dont *New York Délire*<sup>49</sup> fut le compte-rendu. Même si Koolhaas entend renouer avec le vrai feu de la

modernité, il n'empêche que ce feu doit être constamment ravivé, la suite de ses projets de «réinvention» du gratte-ciel ne fera que le démontrer.

Une anecdote relative à la Biennale de Venise 2014, dont Koolhaas assurait la direction : dans la corderie de l'Arsenal, sur le sol, au pied d'une paroi où étaient disposées des photographies du vestibule de la Bibliothèque laurentienne à Florence de Michel-Ange, photographies réalisées par sa fille Charlie, Koolhaas avait fait imprimer un texte dans lequel il confiait que la Renaissance italienne n'avait suscité pour lui, depuis ses études, aucune émotion. Dans un «*ultime effort*»<sup>50</sup>, en 2006, il avait néanmoins fait le voyage de Florence, et il était tombé en arrêt devant la «*beauté brutale*»<sup>51</sup> du vestibule de la Bibliothèque : «*Michel-Ange prend chaque élément architectural et lui impose de nouvelles formes et de nouvelles relations – il ne respecte aucune règle et rend ridicules les «leçons» que les architectes ont appliquées à leur propre profession.*»<sup>52</sup> Et il ajoute encore : «*Pour les artistes et les architectes contemporains, la leçon de la Bibliothèque laurentienne est peut-être que le maniérisme est un plat qui se mange froid et par petites bouchées.*»<sup>53</sup> Mais de ce plat, Koolhaas n'a pas manqué d'en goûter lui aussi, lui qui n'a eu de cesse de vouloir rendre ridicules les «leçons» de ses contemporains. Et s'il appelle les architectes à la frugalité, n'est-ce pas qu'il leur est déjà difficile de résister à la tentation ?

Après Koolhaas, si je me tourne du côté de Herzog & de Meuron, comment ne pas voir leurs projets des années 1980 et 1990 comme une suite d'expériences tournées vers l'objectif de ce qu'un bâtiment soit, comme le disait Jacques Herzog en 1989, «*un objet offrant sa propre langue*»<sup>54</sup>. Pour cet objectif, sont requis, sans que cela soit expressément dit par les architectes, aussi bien des retours sur des expériences artistiques et perceptives, que sur des expériences constructives et formelles, avec le souci particulier de s'accorder à des environnements ou des atmosphères quelquefois «*banals*».

Si je peux parler de maniérisme au sujet de certaines des réalisations de Herzog & de Meuron, c'est parce qu'ils nous ont accoutumés à ce qu'ils adoptent des dispositifs qu'ils vont ensuite reprendre et faire évoluer, comme un travail quasiment sériel. Ainsi, lorsqu'ils expérimentent divers emplois possibles des matériaux, notamment le verre, ne sont-ils pas près de «*se regarder faire*», multipliant à satiété les expériences perceptives ? Si l'expérimentalisme de Koolhaas inclut, de manière explicite, une relecture de sources typologiques, celui de Herzog & de Meuron est très souvent autoréflexif.

## Longue durée

L'expérimentalisme mène à envisager l'histoire de l'architecture comme constituée de cycles longs. Dans cette optique, nous pourrions considérer être dans une longue période postmoderne, et peut-être ce qui fut nommé postmodernisme n'en est-il qu'un épisode. De cet épisode, des projets méritent d'être réinterrogés, tandis que des scories sont certainement devenues impossibles à se réapproprier – mais quelle époque ne charrie-t-elle pas des scories ?



Charlie Koolhaas, Recherche sur la Bibliothèque laurentienne par Michel-Ange, Monditalia, Arsenal, Biennale de Venise 2014. Au pied de la paroi qui reçoit les photographies de Charlie Koolhaas, le texte de Rem Koolhaas, «imprimé» blanc sur le sol.

Dans tous les cas, parler d'expérialisme demande d'interroger les objectifs des expériences développées par les architectes, qu'elles soient, sans exclusive, programmatiques, constructives ou formelles. Parler d'expérialisme, c'est ne pas se renfermer dans une clôture idéologique : une expérience ne vise pas des fins dernières, elle sera toujours suivie par une autre expérience pour laquelle les buts différeront, pour laquelle les paramètres connaîtront des changements ou des évolutions.

L'expérialisme, tel qu'entendu ici, mène à penser que les moments de rupture sont exceptionnels et rares. Ce qui n'empêche pas de poser la question de leur possibilité, de leur nécessité ou de leur obligation, sachant aussi que ces ruptures peuvent ne pas être intentionnelles, mais «venir d'elles-mêmes».

L'hypothèse pourrait-elle être posée de ce que la rupture est venue ou viendra d'un triomphe du paramétrisme, corrélatif du développement des moyens numériques ? Ou bien de la nécessité urgente de faire face à de nouvelles exigences environnementales ? Ou bien du besoin de répondre à de nouveaux usages ou de nouveaux modes de vie ?

L'hypothèse pourrait être encore d'une globalisation qui influerait sur les conditions mêmes de réalisation d'une architecture qui ne se bornerait pas à être seulement iconique ? La globalisation modifiera-t-elle, progressivement ou brutalement, la compréhension même que nous autres, Européens, nous nous sommes faits de l'architecture ?

Ces hypothèses n'en excluent pas d'autres, et ne sont de plus pas exclusives les unes des autres. Pour autant, si l'on ne situe pas ces hypothèses dans l'horizon d'une rationalité absolue, d'un développement inéluctable et quasi scientifique, en quoi serions-nous exonérés de toute relation aux expériences architecturales passées ? Si nous l'étions, je pressens que les réflexions et les remarques que je viens de faire ne soient d'aucune utilité.

### **Pour finir : Bramante**

Si, au début de cet article, j'ai choisi de relire le «premier» Tafuri, c'est que ses positions, par leur radicalité, permettaient d'approfondir des questions, sans pour autant me sentir obligé de suivre toutes ses conclusions.

Je reviens à Bramante. Tafuri parle de «*l'expérience [l'esperienza]*»<sup>55</sup> de Bramante, de sa «*synthèse expérimentale [sintesi sperimentale]*»<sup>56</sup>, de son «*révisionnisme [revisionismo]*»<sup>57</sup>, pour lesquels «*les sources archéologiques peuvent être ramenées à des instruments entièrement disponibles, à de simples éléments de langage [singoli elementi del linguaggio]*»<sup>58</sup>. Bramante met tout à disposition, à charge que chacun puisse s'en servir : «*Prendre ses distances d'avec les sources, établir un lexique figuratif précis, voilà qui rend le classicisme disponible pour une recherche sans limites de typologies, variations, licences et expérimentations.*»<sup>59</sup> C'est la voie que prendra aussi Andrea Palladio, ses villas étant «*en accord complet avec les principes de l'expérialisme maniériste [sperimentalismo manierista]*»<sup>60</sup>.

Récemment, la revue milanaise *San Rocco* a fait de Bramante son héros : «Bramante est l'architecte le plus important de l'histoire de l'architecture occidentale.»<sup>61</sup> Pourquoi ? Parce que pour Bramante «le langage architectural est donné»<sup>62</sup>, «simple et universel, qui peut traiter de n'importe quel problème»<sup>63</sup>. Comme le précise Pier Paolo Tamburelli, Bramante développe une «théorie concrète»<sup>64</sup>, théorie générale qui part «des circonstances données de chaque cas particulier»<sup>65</sup>, c'est-à-dire des circonstances particulières de chaque expérience. Bramante peut-il être un point de départ et une aide essentielle pour «imaginer un langage architectural universel pour un monde globalisé»<sup>66</sup> ou, comme le souhaite Geers, «le modèle parfait pour l'architecture à venir»?<sup>67</sup> Bramante se sert d'un langage avec lequel se multiplient des expériences, et qui est la condition de possibilité du partage des expériences. Mais ces expériences se différencieront les unes des autres et seront immanquablement singulières.

Rappelons-nous ce que disait Tafuri à savoir que «[...] ce que démontrent les hérésies anti-classiques de Peruzzi, de Sanmicheli et même de Michel-Ange c'est la solidité, la stabilité, l'actualité du langage classique»<sup>68</sup>.

Rappelons-nous ce que disait Arasse, à savoir que «l'artiste manieriste semble chercher à affirmer systématiquement la singularité de son propre style»<sup>69</sup>.

## Notes

<sup>1</sup> Voir: Jacques Lucan, *Précisions sur un état présent de l'architecture*, PPUR, Lausanne, 2015, pp.245-246.

<sup>2</sup> Robert Klein, «L'art et l'attention au technique» (1964), in *La Forme et l'intelligible*, Gallimard, Paris, 1970, p. 390.

<sup>3</sup> *Ibidem*, p.391.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p.393.

<sup>5</sup> *Ibid.*

<sup>6</sup> Daniel Arasse, *L'Homme en jeu. Les génies de la Renaissance* (1980), Hazan, Paris, 2012, p. 10.

<sup>7</sup> Auguste Choisy, *Histoire de l'architecture*, Second volume, Paris, 1899, p.447.

<sup>8</sup> Manfredo Tafuri, *Théories et histoire de l'architecture*, SADG, Paris, 1976 [traduction de *Teorie e storia dell'architettura*, Laterza, Bari, 1968], pp.142-143 [traduction revue].

<sup>9</sup> Daniel Arasse, *L'Homme en jeu. Les génies de la Renaissance*, *op. cit.*, p.16.

<sup>10</sup> «Les Universalistes, 50 ans d'architecture portugaise», Cité de l'architecture et du patrimoine, Paris, 13 avril – 29 août 2016.

<sup>11</sup> Voir: Jacques Lucan, «Au-delà de tout régionalisme (critique)», *Les Universalistes, 50 ans d'architecture portugaise*, Editions Parenthèses – Fondation Calouste Gulbenkian – Cité de l'architecture et du patrimoine, Paris, 2016.

<sup>12</sup> Vittorio Gregotti, présentation à «Architetture recenti di Alvaro Siza», *Controspazio*, n°9, 1972.

<sup>13</sup> Oriol Bohigas, «Álvaro Siza Vieira», *Arquitecturas Bis*, n°12, 1976.

<sup>14</sup> *Ibidem*, p. 11.

<sup>15</sup> *Ibid.*

<sup>16</sup> *L'Architecture d'aujourd'hui*, n°185 («Portugal»), 1976.

<sup>17</sup> *Ibidem*, p.56.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p.48.

<sup>19</sup> Oriol Bohigas, «Álvaro Siza Vieira», *op. cit.*, p.15.

<sup>20</sup> Manfredo Tafuri, *Architecture et humanisme. De la Renaissance aux réformes*, Dunod, Paris, 1981 [traduction de *L'Architettura dell'Umanesimo*, Laterza, Bari, 1969], p.77.

<sup>21</sup> *Ibidem*, p.10.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p.79.

<sup>23</sup> Manfredo Tafuri, *Théories et histoire de l'architecture*, *op. cit.*

<sup>24</sup> *Ibidem*, p.141.

<sup>25</sup> *Ibid.*

<sup>26</sup> *Ibid.*, p.142.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p.27.

- <sup>28</sup> *Ibid.*, p. XII (Préface à l'édition française).
- <sup>29</sup> *Ibid.*, p. 312 [traduction revue].
- <sup>30</sup> Bernard Huet, préface à Manfredo Tafuri, *Projet et utopie, de l'avant-garde à la métropole*, Dunod, Paris, 1979 [traduction de *Progetto e utopia. Architettura e sviluppo capitalistico*, Laterza, Bari, 1973], s.p. Huet fait notamment allusion à la gestion municipale de Bologne, célèbre cas des années 1970.
- <sup>31</sup> *Ibidem*.
- <sup>32</sup> Manfredo Tafuri, «L'Architecture dans le Boudoir. The Language of Criticism and the Criticism of Language», *Oppositions*, n° 3, 1974 [repris et complété dans *La Sfera e il labirinto. Avanguardie et architettura da Piranesi agli anni'70*, Einaudi, Turin, 1980], p. 39.
- <sup>33</sup> *Ibidem*, p. 41. En français dans le texte.
- <sup>34</sup> Kenneth Frampton, *L'Architecture moderne. Une histoire critique*, Philippe Sers, Paris, 1985 [traduction de *Modern Architecture. A Critical History*, Thames & Hudson, Londres, 1980], p. 250 [traduction révisée].
- <sup>35</sup> Manfredo Tafuri, «L'Architecture dans le Boudoir...», *op. cit.*, p. 41. (Ces propos de Tafuri sont cités par Kenneth Frampton dans *L'Architecture moderne. Une histoire critique*, *op. cit.*, p. 251).
- <sup>36</sup> *Ibidem*.
- <sup>37</sup> James Stirling, «Ronchamp. Le Corbusier's Chapel and the Crisis of Rationalism», *The Architectural Review*, 1956, p. 161. En français dans le texte.
- <sup>38</sup> *Ibidem*.
- <sup>39</sup> Francesco Dal Co et Manfredo Tafuri, *Architecture contemporaine*, Gallimard, Paris, 1991 [traduction de *Architettura contemporanea*, Electa, Milan, 1976], p. 368.
- \*En français dans le texte.
- <sup>40</sup> Robert Venturi, *De l'ambiguïté en architecture*, Dunod, Paris, 1971 [traduction de *Complexity and Contradiction in Architecture*, Museum of Modern Art, New York, 1966], p. 27 [traduction revue].
- <sup>41</sup> Robert Venturi, «Le pluralisme, la pertinence et le figuratif dans l'historicisme ou, plus ça change...», *L'Architecture d'aujourd'hui*, n° 223, 1982; avec texte en anglais: «Diversity, Relevance and Representation in Historicism, or Plus ça change...» (texte de l'intervention du 15 avril 1982 à la Graduate School of Design de l'Université de Harvard dans le cadre des conférences Walter Gropius), «Postface: A propos de la maison de ma mère», p. 102 [traduction revue].
- <sup>42</sup> *Ibidem*.
- <sup>43</sup> Kersten Geers, «Siza's Mother», *San Rocco*, n° 7 («Indifference»), 2013, p. 18.
- <sup>44</sup> *Ibidem*.
- <sup>45</sup> *Ibid.*, p. 22.
- <sup>46</sup> Vittorio Gregotti, présentation à «Architetture recenti di Álvaro Siza», *op. cit.*, p. 23.
- <sup>47</sup> Rem Koolhaas, «La nostra nuova sobrietà», in *La presenza del passato*, Edizioni La Biennale di Venezia, Venise, 1980, p. 214. Texte repris sous le titre «Our "New Sobriety"» in *OMA. Projects 1978-1981*, The Architectural Association, Londres, 1981, catalogue de l'exposition du même nom.
- <sup>48</sup> *Ibidem*.
- <sup>49</sup> Rem Koolhaas, *New York Délire*, Editions du Chêne, Paris, 1978.
- <sup>50</sup> Relevé du texte fait sur place par les soins d'Odile Seyler.
- <sup>51</sup> *Ibidem*.
- <sup>52</sup> *Ibid.*
- <sup>53</sup> *Ibid.*
- <sup>54</sup> Jacques Herzog & Theodora Vischer, «Entretien», in *Herzog & De Meuron*, Editions Wiese, Bâle, 1989, p. 56.
- <sup>55</sup> Manfredo Tafuri, *Architecture et humanisme. De la Renaissance aux réformes*, *op. cit.*, p. 72.
- <sup>56</sup> *Ibidem*.
- <sup>57</sup> *Ibid.*, p. 79.
- <sup>58</sup> *Ibid.*, p. 74 [traduction revue].
- <sup>59</sup> *Ibid.*, p. 79.
- <sup>60</sup> *Ibid.*, p. 110.
- <sup>61</sup> «Editorial», *San Rocco*, n° 11 («Happy Birthday Bramante»), 2015, p. 3.
- <sup>62</sup> *Ibidem*, p. 6.
- <sup>63</sup> *Ibid.*, p. 3.
- <sup>64</sup> Pier Paolo Tamburelli, «Space; or Bramante's Problem», *San Rocco*, n° 11, p. 113.
- <sup>65</sup> *Ibidem*. C'est ici que Tamburelli met en note un propos de Tafuri: «[...] une œuvre de Bramante ne se présente pas comme la démonstration d'un théorème architectural mais plutôt comme l'expression rigoureuse et indépendante des données d'une équation à plusieurs inconnues, dont la solution n'est pas livrée a priori; cette solution, en fin de parcours, révélera éventuellement l'inadéquation des données de départ.» (*Architecture et humanisme. De la Renaissance aux réformes*, *op. cit.*, p. 73).
- <sup>66</sup> «Editorial», *San Rocco*, n° 11, p. 4.
- <sup>67</sup> Kersten Geers, «Looking Elsewhere», *San Rocco*, n° 11, p. 110.
- <sup>68</sup> Manfredo Tafuri, *Architecture et humanisme. De la Renaissance aux réformes*, *op. cit.*, p. 142.
- <sup>69</sup> Daniel Arasse, Andreas Tönnemann, *La Renaissance maniériste*, Gallimard, L'Univers des formes, Paris, 1997, p. 9.



## **Essais de rhétorique fasciste, 1932-1934: voiles, ossatures et murs renforcés de Terragni**

Roberto Gargiani

### **Prologue : le projet de Monument à la Bonification intégrale, 1932**

Pendant la double décennie où l'Italie est dominée par le *Duce* et son Parti National Fasciste fondé en 1921, Giuseppe Terragni et Pier Luigi Nervi sont les uniques auteurs d'un projet de monument à la gloire du régime fasciste qui ne fait aucune concession à ses figures rhétoriques, au modernisme d'un Adalberto Libera ou d'un Giuseppe Pagano, et moins encore à la tradition académique portée par Marcello Piacentini ou Enrico Del Debbio. Lorsque Terragni et Nervi tentent de sublimer la vision révolutionnaire de Mussolini à travers la structure, ils ont parfaitement compris que cet élan politique pourrait déboucher sur de nouvelles figures, fondées sur le principe d'une utilisation adaptée et rentable des matériaux et du fonctionnement autonome de chaque élément, conformément à la doctrine de l'Etat corporatif que défend Mussolini. Les ouvrages qu'ils projettent et réalisent pour le régime fasciste témoignent de leur foi dans l'entreprise mussolinienne, qui vise enfin à unifier la nation et l'asseoir sur de solides bases sociales et éthiques. En donnant corps à ces convictions dans les figures d'une structure aux lignes si abstraites, dépouillées et dictées par l'implacable logique des certitudes de la science et du chantier, ils ne semblent néanmoins pas consentir à percevoir les signes avant-coureurs les plus éloquents d'un type nouveau de rhétorique, qui préfigure l'émergence d'un futur peuple italien – peuple que, selon Nervi et Terragni, le *Duce* devrait façonner et sensibiliser à l'univers formel révélé par les avant-gardes artistiques et techniques, car ces avant-gardes – qu'eux-mêmes défendent et représentent aux côtés de leur aîné, le très influent Filippo Tommaso Marinetti – ont choisi d'incarner l'art officiel dans l'Italie fasciste des années Trente<sup>1</sup>.

Si Terragni fait son entrée officielle dans les rangs des artistes du régime avec sa scénographie de la Salle O de l'Exposition de la Révolution fasciste – inaugurée à Rome en octobre 1932, dix ans après la prise de pouvoir de Mussolini et du Parti National Fasciste –, c'est son projet de Monument à la Bonification intégrale, qu'il conçoit au

*Giuseppe Terragni et Egidio Proserpio (?) dans le bureau du Secrétaire fédéral.*

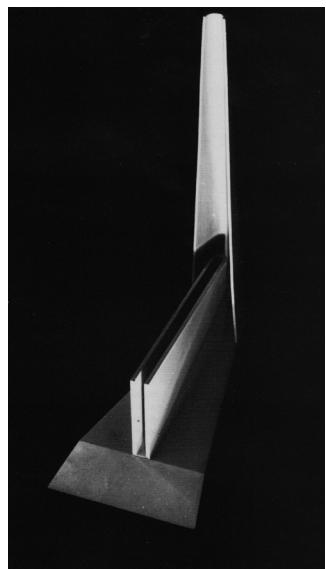
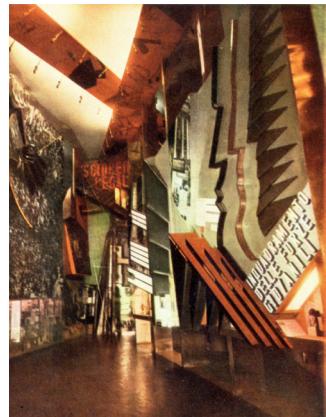
début de l'année 1932 et présente en mars à la III<sup>e</sup> Exposition Nationale d'Architecture Rationnelle de Florence, qui marque le véritable point de départ de ses recherches sur une structure capable de représenter la spiritualité du régime à travers ses seules lignes.

Pour pleinement apprécier la force critique du projet expérimental de Terragni, il faut se souvenir que, pour célébrer la figure du *Duce*, le régime avait entrepris dès 1928 la construction de l'obélisque Mussolini, qui fut érigé en 1932 sur le Foro Italico de Rome. Ce monolithe et les blocs colossaux de son socle ont été extraits des carrières de Carrare et transportés jusqu'à la capitale par d'antiques méthodes empruntées aux chantiers pharaoniques. Il faut également garder à l'esprit qu'avec son monument, Terragni a choisi de rendre hommage à l'entreprise de génie hydraulique qui a asséché les marais Pontins et rendu d'autres terres à l'agriculture en Ombrie, en Toscane et dans d'autres régions. Les travaux de «bonification intégrale», entrepris entre 1926 et 1937, consistent à creuser des canaux à l'aide d'une machine spectaculaire dotée de longs bras métalliques, épaulée par de nombreuses équipes d'ouvriers travaillant à la pelle et à la brouette. Tout comme l'obélisque du Foro Italico, le canal principal de l'Agro Pontino est nommé en l'honneur de Mussolini.

La vision intuitive de l'entreprise de bonification agraire que Terragni fixe dans son projet de monument est une évocation des grands chantiers du régime, rendue par quelques signes incisifs symbolisant les prouesses de l'ingénierie – longs et étroits comme les sillons creusés dans les terrains de l'Agro Pontino, puissants comme le Canal Mussolini, mais s'élevant soudain, à la gloire de l'entreprise, en un immense obélisque, tel qu'il n'en a jamais été construit : un étroit voile parabolique ouvert que seule la technique moderne du béton armé peut permettre de dresser sur une hauteur de 80 mètres.

Le monument n'est pas uniquement destiné à être vu dans le paysage assaini où il devrait être érigé ; il comporte également un espace prévu pour l'édification spirituelle et morale du peuple italien en pèlerinage. Dans ce geste commémoratif, Terragni se garde bien d'invoquer la rhétorique facile des figures d'ouvriers que des sculpteurs ou peintres auraient pu mettre en scène. L'éloquence, pour lui, doit avant tout provenir des éléments de la construction dépouillés de tout ornement et réduits à une abstraction, avec leurs ombres et lumières, parce que tout signe du passé a perdu son intensité narrative. En expliquant que le voile élancé de son monument évoque la force expressive d'un «obélisque» ou d'une «colonne Trajane», Terragni confirme qu'il cherche à prouver au *Duce* qu'une autre rhétorique que celle de l'antique empire romain est possible<sup>2</sup>. Etrangement, il conclut d'ailleurs son explication en parlant de ce qu'il considère comme la machine la «plus surnaturelle», à savoir la radio, qui, de manière non hasardeuse, est en train de devenir l'un des instruments de propagande privilégié du régime pour créer un nouveau peuple italien (chaque Casa del Fascio est équipée d'une radio retransmettant les discours du *Duce*).

Le Monument à la Bonification intégrale se veut, lui aussi, une machine surnaturelle de persuasion collective. Le vide de 5 mètres séparant les deux étroits murs parallèles, hauts de 20 mètres, accueille un escalier que le visiteur est invité à gravir afin



d'éprouver, jusque dans son corps, ce qu'ont vécu les ouvriers enlisés dans les profonds marécages pour creuser les canaux, puis de transformer ces sensations en émotions pures. Marche après marche, le visiteur doit ressentir le lent, laborieux et inéluctable triomphe du peuple fasciste, guidé par le mirage de la glorification qui se dresse au-dessus de ce sillon pris, comme le Canal Mussolini, dans une perspective apparemment infinie, enserré en lui-même par ses murs réunis.

Terragni revendique le «caractère d'abstraction symbolique», «allégorico-littéraire» de son Monument à la Bonification intégrale : «Le thème choisi est à dessein essentiellement littéraire»<sup>3</sup>, explique-t-il.

Après avoir découvert comment «émouvoir» le visiteur et éveiller en lui des «émotions pures», même si ce dernier ne saisit pas forcément le «concept allégorique du monument»<sup>4</sup>, Terragni est désormais capable de concevoir d'autres machines «surnaturelles», toujours destinées à transmettre la vision du régime fasciste, comme la radio et le Monument à la Bonification intégrale. Il ne lui reste maintenant qu'à essayer de conférer aux ossatures industrielles un «concept allégorique», afin de leur imprimer la même force spirituelle qu'à ces voiles.

### La Casa del Fascio : de l'ossature du type «très généreux» au fascio

Le virage aussi décisif qu'étrange de 1932, amorcé par la série d'études pour la Casa del Fascio de Côme à laquelle Terragni travaille depuis 1928 avec son frère Attilio, provient de la volonté de faire également de cet ouvrage un mécanisme susceptible d'inspirer au peuple italien des «émotions pures», en veillant à ce que le «concept allégorique» ne soit pas immédiatement perceptible, sous peine de retomber dans la rhétorique conventionnelle des arcs et colonnes. Comme le Monument à la Bonification intégrale, la Casa del Fascio est destinée à un peuple fasciste à venir, qu'il conviendra d'instruire des secrets de la nouvelle rhétorique. Et, pour créer une œuvre digne de représenter le fascisme, Terragni tourne résolument le dos à l'ornement appliqué<sup>5</sup>.

La grande intuition formelle de l'architecte pour la Casa del Fascio de 1932 consiste à construire une ossature en béton armé, et à loger le programme dans un bloc stéréométrique intégré au maillage de cette ossature laissée apparente et sculptée à la manière de Michel-Ange, «per via di levare» [par la taille] avec des éléments «non finito» [non finis].

Le projet définitif de la Casa del Fascio est approuvé par le Parti National Fasciste en décembre 1932, puis par la Ville de Côme en avril 1933 ; au mois de juillet suivant, les plans sont publiés dans les pages de la revue *Quadrante*, sans aucun texte d'accompagnement – signe de la précipitation avec laquelle Terragni a livré ses dessins au rédacteur en chef de la revue, Pietro Maria Bardi<sup>6</sup>. Le 29 juillet, à Marseille, le paquebot *Patris II* appareille en direction d'Athènes avec, à son bord, les participants du IV<sup>e</sup> CIAM, parmi lesquels Le Corbusier, Terragni et Bardi.

De haut en bas

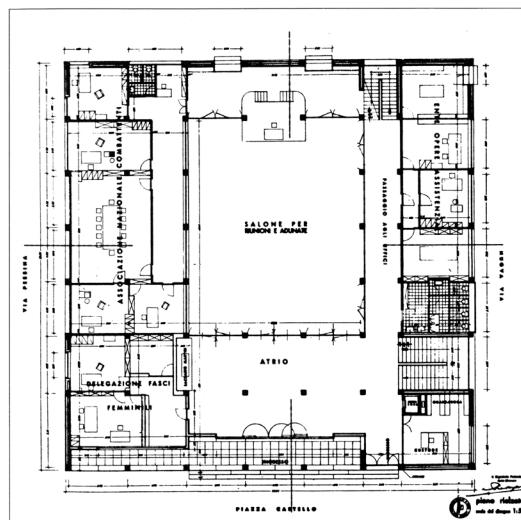
Giuseppe Terragni, Salle O, Exposition de la Révolution fasciste, Rome, 1932/  
Giuseppe Terragni, projet pour le Monument à la Bonification intégrale, 1932 / Travaux pour l'excavation du Canal Mussolini, Agro Pontino.

Le projet de la Casa del Fascio résulte de l'interprétation critique du type défini par Le Corbusier comme «très généreux», dans la classification en quatre «types distincts de plans» qu'il a établie pour ses propres villas<sup>7</sup>, et de la figure à laquelle il fait sans cesse référence: le cube. La Casa del Fascio est conçue selon un plan carré d'environ 33,20 mètres de côté pour une hauteur générant un prisme équivalent à la moitié du cube, soit près de 16,60 mètres.

Plus qu'une déclinaison particulière du cube de Le Corbusier et qu'une simple reprise de l'un de ses quatre «types de plans», la Casa del Fascio inaugure surtout la série de variantes de ce que Terragni préfère définir comme des «types de construction»<sup>8</sup>, qui marqueront plusieurs de ses réalisations emblématiques. Mais contrairement à Le Corbusier, auquel il a emprunté aussi la notion d'«émotions pures» (ou «sensations brutes», dans la terminologie diffusée depuis 1918, avec *Après le cubisme*), Terragni s'est donné pour mission de créer une architecture publique à la gloire du régime mussolinien et, partant, à investir chaque édifice d'un «concept allégorique».

«On a ici le concept mussolinien selon lequel le fascisme est une maison de verre dans laquelle tout le monde peut regarder»<sup>9</sup>, écrira Terragni après l'inauguration de l'œuvre. S'il est vrai que, dans la Casa del Fascio de Côme, le verre sous ses multiples formes, depuis les tables vitrées jusqu'aux voiles de vitro-ciment, contribue radicalement à donner corps au «concept mussolinien», il est tout aussi vrai que l'œuvre est pénétrée d'une constellation de symboles, de lieux, d'atmosphères, qui en font une machine «surnaturelle» grâce, aussi, à sa structure.

Il faut tenir compte du recours à un crescendo rhétorique des mythes du fascisme, de la théâtralisation du mémorial des martyrs fascistes conçu avec les «éléments spirituels qui sont à la base de toute la Mystique Fasciste»<sup>10</sup>, et de la transparence revendiquée des



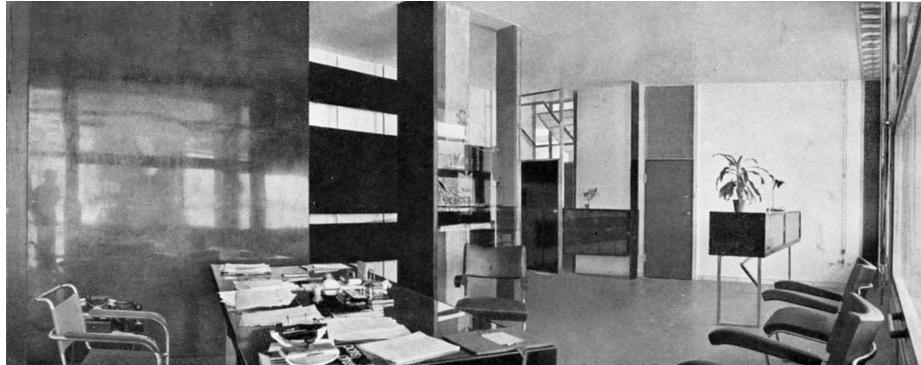
Giuseppe Terragni, Casa del Fascio, Côme, 1932-1936. Photomontage avec la foule et projet pour le plan du rez-de-chaussée.



*Giuseppe Terragni, Casa del Fascio, Côme, 1932-1936. Photographie de Ico Parisi et vue de la salle de réunion avec le mur décoré par Mario Radice.*

décisions prises par le régime dans le salon vitré du Secrétaire fédéral, pour saisir le sens ultime de l'ossature apparente de la Casa del Fascio. Pour Terragni, il s'agit non seulement d'établir un dialogue personnel avec le type «très généreux» de Le Corbusier, mais aussi de créer des vides plus amples afin de répondre au «concept mussolinien» de la maison de verre. C'est parce que le «type de construction» de la Casa del Fascio est, comme l'explique Terragni, celui qui, «à l'évidence, révèle le squelette parfaitement régulier des structures»<sup>11</sup>, que l'ossature devient l'outil premier du programme rhétorique de l'œuvre.

Il n'est plus seulement question, pour Terragni, de transparences et de reflets entre la place, les rues de Côme et les salles et bureaux de la Casa del Fascio, mais de la représentation même de sa vision du fascisme. Il n'existe plus de façades, comme dans ses premiers projets pour la Casa, mais un seul et unique faisceau de poutres et piliers qui structure l'organisme et intègre les différentes fonctions dans l'unité indissoluble assurée par le béton armé et par les proportions rigoureusement mathématiques du cube. L'ossature rationaliste devient une grille abstraite, pareille à un idéogramme posant l'idée d'Etat corporatif que les hiérarques fascistes et les Chemises noires de Côme doivent instiller dans l'esprit des citoyens. Au-delà des vertus énumérées par Le Corbusier, la grille incarne la quintessence de la «doctrine du fascisme» telle que l'a formulée Mussolini en 1932 dans *l'Encyclopédie italienne*. A travers les différences de lignes visibles et suggérées, de séquences lyriques et domestiques, et de reliefs plastiques prêts à devenir surfaces, l'ossature sublimée en grille confère une substance visuelle à l'«unité étatique qui fond les classes en une seule réalité économique et morale» ; ces différences hiérarchiques inscrites dans la grille, «multitude unifiée par une idée, qui est une volonté d'exister et une volonté de puissance», et la grille elle-même constituent le concept allégorique qu'a trouvé Terragni pour donner un visage à la «démocratie organisée, centralisée, autoritaire» voulue par Mussolini et à sa conception de l'Etat. Du reste, dans l'interprétation que donne Terragni de la «maison de verre» du Duce, ce ne sont pas tant le verre ou la surface vitrée qui transparaissent en filigrane que le «type de construction» dérivé des quatre types définis par Le Corbusier, et donc l'ossature : «Et le sens métaphorique de la formule [du Duce] indique et dicte les qualités organiques, claires et honnêtes de la construction.»<sup>12</sup>



C'est dans les quatre plans de Le Corbusier que Terragni découvre sa doctrine pour modeler la pensée fasciste avec les moyens plus perfectionnés que lui procure le nouvel ordre issu des techniques contemporaines. Au terme de dix années de gestation, cette pensée trouve son expression en 1932 dans le livre fondateur de Mussolini, *La Doctrine du fascisme*, ouvrage philosophique rédigé avec l'aide de Giovanni Gentile, et dans la rhétorique populaire de la «discipline» et de l'«autorité» représentée par le faisceau du licteur [*fascio littorio*], «symbole de l'unité, de la force et de la justice»<sup>13</sup>. Le fait que Terragni revienne sur les origines du «béton armé» et souligne tout particulièrement son «caractère monolithique» offre un éclairage déterminant sur la valeur symbolique qu'il attribue à l'ossature édifiée avec ce matériau<sup>14</sup>.

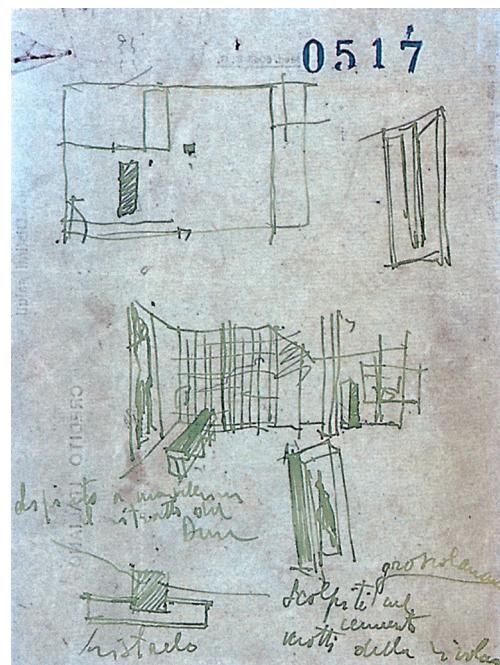
Ce n'est pas un hasard si le tournant décisif dans la série de projets de Terragni entre 1928 et 1932 se produit lors de l'année charnière du régime fasciste : celle du dixième anniversaire de l'arrivée au pouvoir de Mussolini, de l'Exposition de la Révolution fasciste et de la publication de *La Doctrine du Fascisme*. Si Terragni a exploré le potentiel rhétorique des voiles de béton avec le Monument à la Bonification intégrale, et la puissance suggestive de l'image et du texte dans la scénographie de la Salle O, avec la Casa del Fascio il érige pour la première fois l'ossature contemporaine de béton armé en allégorie de l'«ossature du Parti». «Un ordre architectural vient ainsi se greffer au plan politique, et coïncide avec l'ordre nouveau conquis par le fascisme pour l'Italie corporative», explique-t-il en 1936, dans la section «Evidence de la structure» de ses «notes techniques» sur la Casa del Fascio. L'année suivante, il explicitera très clairement cette relation entre la structure de l'architecture et celle du Parti National Fasciste dans son rapport sur le projet de concours pour la Casa Littoria de Rome<sup>15</sup>.

Terragni a pourtant placé dans la Casa del Fascio un indice susceptible de révéler le secret de l'œuvre et, du même coup, de rendre accessible son «concept allégorique». Au premier étage, le bureau du Secrétaire fédéral, avec sa salle d'attente, a été agencé de telle sorte qu'un pilier porteur se trouve en plein centre de la pièce. Ce pilier acquiert une valeur d'autant plus symbolique qu'il accueille une vitrine exhibant le drapeau de la Fédération et les insignes des Faisceaux des jeunesse combattantes, et que, contrairement aux autres piliers, c'est le seul qui soit resté en béton brut. On retrouve ici

Giuseppe Terragni, Casa del Fascio, Côme, 1932-1936. Bureau du Secrétaire fédéral / Montage photographique avec la légende : «Fascismo e architettura : dal primo "covo" e dai comizi del Fascio di Côme, fondato da Gigi Maino, alla definitiva sede compiuta nell'anno della guerra vittoriosa d'Africa», («Fascisme et architecture : du premier "repaire" et des rassemblements du Fascio de Côme, fondé par Gigi Maino, jusqu'au siège définitif réalisé l'année de la victorieuse guerre d'Afrique»).

encore une analogie avec Le Corbusier qui, dans son immeuble de rapport de la rue Nungesser-et-Coli à Paris, terminé en 1933, a également choisi de laisser nu le pilier en béton armé qui flanke la porte d'entrée<sup>16</sup>. A cette différence près que Terragni met le «concept allégorique» au service de l'art officiel, et fait du pilier brut l'allégorie du Parti. L'explication qu'il propose est révélatrice de la valeur qu'il assigne à toute l'ossature de la Casa del Fascio : «*Le pilier en béton qui fait partie de l'ossature générale de l'édifice entre dans cette composition plastique de verre et granit, avec sa couleur et l'immédiate rusticité de sa surface laissée à l'état naturel, après le décoffrage. Sur ce pilier, qui cherche aussi à représenter dans la matière brute la spontanéité du squadrisme, un squadriste fasciste blessé et désigné par le Secrétaire fédéral graverà l'une des phrases historiques et l'effigie du Duce que nous avons maintes fois vu fleurir sur les murs de nos maisons lors des journées mémorables de l'épopée squadriste, de 1919 à 1922.*»<sup>17</sup>

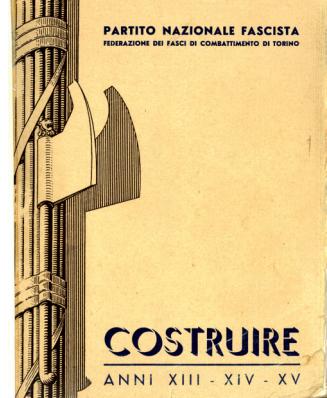
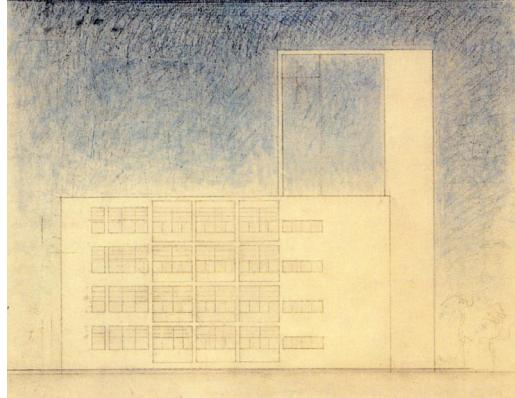
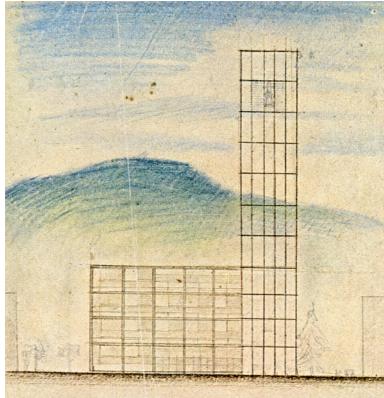
Pour Terragni, le béton armé brut de décoffrage, matériau impétueux, rude et violent, n'est pas, comme pour Le Corbusier, l'expression de valeurs artistiques, mais possède une signification fasciste évoquant la «spontanéité du squadrisme» – c'est-à-dire de l'action répressive des milices nationalistes au lendemain de la Première Guerre mondiale, avant même la création du Parti National Fasciste. Dans son explication Terragni poursuit l'allégorie, ainsi la «spontanéité du squadrisme» – celle-ci, une fois devenue une organisation du Parti – prend la forme du revêtement plaqué sur l'ossature porteuse originelle et militaire du régime. On concrétise ainsi la métamorphose du premier covo – le repaire dans lequel on réunissait les *Fasci di Combattimento* [Faisceaux de combat] –, en un nouveau «temple», tracée par Terragni dans «*Cos'è una Casa del Fascio*»<sup>18</sup>.



Giuseppe Terragni, Casa del Fascio, Côme, 1932-1936. Dessin d'étude pour le pilier en béton brut de décoffrage avec l'annotation : «scolpiti grossolanamente nel cemento motti della rivoluzione» («sculptés de manière rudimentaire dans le ciment les mots de la révolution»).

Le Corbusier et Pierre Jeanneret, immeuble de rapport, rue Nungesser-et-Coli, Paris, 1931-1933.





La présence d'une énorme tour Littoria qui, dans certaines études, semble adossée à la Casa del Fascio et lui fait écho à travers les lignes géométriques de son ossature plus fine que celle de la grille, témoigne de l'importance qu'attache Terragni à cette résille orthogonale qui représente pour lui le symbole même de l'Etat fasciste. Tout comme le voile ouvert du Monument à la Bonification intégrale, la tour Littoria n'a besoin d'aucun autre ornement que ses lignes pour s'imposer aux citoyens de Côme comme un emblème du régime, visible de chaque point de la ville.

Si l'ossature rationaliste devenue grille symbolique est une allégorie du régime, le mur pignon, qui en absorbe les travées en les rendant invisibles, est expressément conçu comme un écran destiné à projeter des images, des textes et des films de propagande fasciste et, dans un avenir très proche, à permettre aux citadins massés sur la place de voir en direct le *Duce*, avec bien plus de réalisme que sur les divers portraits photographiques exposés dans les salles et les bureaux de la Casa del Fascio. «Avec l'avènement de la télévision, le mur servira à reproduire la figure vivante du Duce lorsqu'il s'exprimera devant les foules réunies»<sup>19</sup>, explique Terragni. La Casa del Fascio surpasserait ainsi le Monument à la Bonification intégrale, et deviendrait, comme la radio, une machine surnaturelle pour diffuser l'idéologie fasciste auprès du peuple.

### Les projets pour le Palais du Littorio et de l'Exposition de la Révolution fasciste : le mur coupé et suspendu

Alors que la Casa del Fascio est encore en chantier, Terragni voit se profiler une occasion exceptionnelle d'expérimenter les critères de la mise en scène d'une rhétorique fasciste d'avant-garde. Après l'exposition de 1932, Giuseppe Bottai propose d'édifier à Rome un bâtiment qui servira de siège permanent au Parti National Fasciste et à l'Exposition de la Révolution fasciste, qui a remporté un tel succès qu'elle fut prolongée jusqu'en octobre 1934. Le site d'implantation est prévu entre le Colisée et le Palais de Venise, le long de la Via dell'Impero, dont le percement vient tout juste d'être achevé. Les démolitions ont dégagé la vue sur les puissantes murailles de la basilique de Maxence, qui devient un des

Giuseppe Terragni, Casa del Fascio, Côme, 1932-1936. Deux projets de façade avec la tour Littoria. Couverture de la revue Costruire avec le fasce.

épicentres symboliques du programme du concours pour le « Palais du Littorio et de l'Exposition de la Révolution fasciste » lancé en décembre 1933. La contrainte consistant à « harmoniser la couleur du nouvel édifice avec celle des monuments environnants » révèle l'ambiguité de la commission du programme qui, par ailleurs, assure aux concurrents « toute latitude dans le choix du système constructif et des matériaux de construction », à la condition qu'ils présentent un projet d'édifice « digne de transmettre à la postérité, par son caractère durable et universel, l'époque mussolinienne »<sup>20</sup>.

Terragni participe au concours avec une équipe composée des architectes Luigi Vietti et Pietro Lingeri, du sculpteur Antonio Carminati et des peintres Marcello Nizzoli et Mario Sironi, et profite en outre des conseils de l'ingénieur Ernesto Saliva, d'Italo Bertolini, consultant pour la statique, et de Guido Oberti, du laboratoire Essais, Maquettes et Constructions créé en 1932 par Arturo Danusso au Polytechnique de Milan<sup>21</sup>.

Comme pour la Casa del Fascio, il s'appuie sur l'ossature pour évoquer l'allégorie du régime, mais il cherche maintenant à inventer avec ses collaborateurs une structure capable d'exprimer la rhétorique imposée, tout en se pliant à l'obligation d'ériger le nouveau Palais dans les couleurs des monuments romains. Le site de la Via dell'Impero et la présence de la basilique de Maxence l'engagent à renoncer à l'ossature pour un mur. Mais ce mur est bouleversé dans ses propres fondements et avec des modalités si différentes que Terragni et ses collaborateurs présentent deux versions, indiquées par les lettres A et B, toutes deux créées selon un même « concept » : « Le concept des deux projets que nous présentons est articulé sur l'idée forte suivante : créer une toile de fond digne du Grand Chef. »<sup>22</sup>

La théâtralité de l'installation de 1932 incite Terragni et ses collaborateurs à proposer, pour la partie du complexe destinée à l'Exposition de la Révolution fasciste placée le long de la Via dell'Impero, d'énormes murs en blocs de pierre suspendus à de grandes consoles, afin de susciter l'émerveillement du peuple italien qui saura reconnaître, dans ce geste, l'audace du fascisme, prêt à abattre des murs pour rétablir la fierté de l'empire, comme il a démolî les bâtiments qui se trouvaient sur l'axe de la Via dell'Impero. La violence de cet éventrement pour ouvrir un vide symbolique dans le tissu historique de Rome se reflète dans les murs coupés à la base par un vide analogue.

Cette coupe à la base, qui nie toute valeur traditionnelle possible au mur, est l'artifice qui, seul, permet à Terragni et à ses collaborateurs d'accepter les contraintes chromatiques du programme du concours. La pierre, par sa couleur même, est appelée à jouer un rôle décisif, sans pour autant être réduite à un simple revêtement, ni à un mur traditionnel – contrairement à ce qu'avaient imaginé les auteurs du programme du concours qui, en introduisant la notion de couleur, pensaient imposer des murs posés sur des fondations.

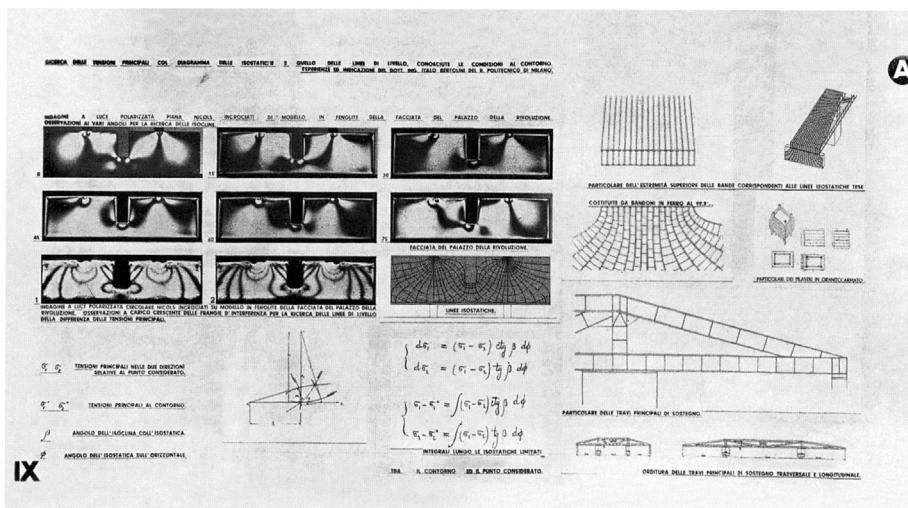
Au fil de leurs discussions, les membres de l'équipe du concours dégagent pour ce projet une approche technique de la pierre qui, contrairement à ce qui a été fait pour la Casa del Fascio, dépasse le simple recours à des dalles. Sous l'impulsion d'une

personnalité qui tient à exploiter la pierre pour autre chose que sa couleur, l'équipe interprète l'expressivité du dispositif du mur coupé à la base selon deux logiques totalement différentes qu'elle en vient à formuler deux concepts opposés de la même idée de mur suspendu : le mur en porte-à-faux et le mur rideau suspendu. Les deux solutions se diffèrent essentiellement par les consoles maintenant le mur suspendu, qui, dans un cas sont apparentes et dans l'autre sont dissimulées, avec des conséquences décisives sur les modes d'appareillage et d'assemblage des blocs de pierre.

Dans la solution B, aucun détail technique apparent ne permet de comprendre le dispositif qui suspend le mur long de 230 mètres et haut de 8 mètres. Non seulement les sept consoles ont été cachées dans la cavité du mur, mais l'appareillage horizontal et pseudo-isodome des blocs de granit clair fait entièrement disparaître à la vue l'armature d'acier qui solidarise les blocs et les ancre aux consoles<sup>23</sup>. Le système structurel de l'autre solution est en revanche complètement différent.

### La rhétorique des armatures métalliques dans la solution A : au-delà du béton armé

Dans la solution A, un mur de quelque 80 mètres de long sur 25 mètres de haut est suspendu en deux points seulement. Une cavité qui creuse en son centre une profonde entaille du haut de laquelle surgit la tribune en saillie du *Duce*, prête une puissance dramatique à sa monumentalité. Le rôle déterminant de Terragni dans ce projet (d'habitude attribué à Vietti) ne fait plus aucun doute, puisque l'on sait que c'est lui qui a eu l'idée de suspendre le mur<sup>24</sup> («détacher du sol le bloc de l'Exposition, pour en faire une structure originale»<sup>25</sup>, écrivait-il) – idée dont procède toute la force rhétorique du dispositif technique.

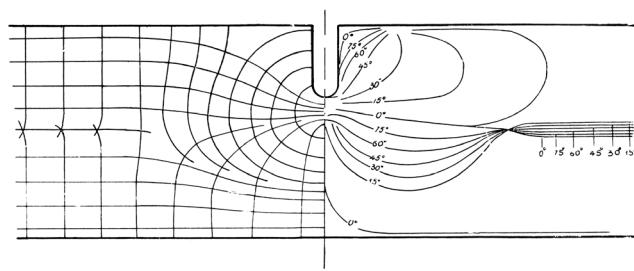


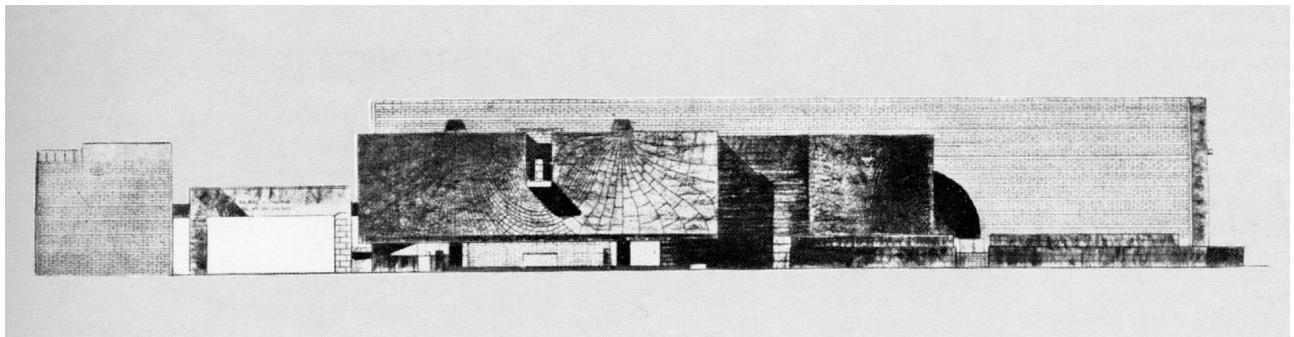
Giuseppe Terragni, avec Luigi Vietti, Piero Lingeri, Antonio Carminati, Marcello Nizzoli, Mario Sironi, Ernesto Saliva et Italo Bertolini, projet de concours pour le Palais du Littorio et de l'Exposition de la Révolution fasciste, Rome, 1934. Solution A. Schémas.

Pour mettre en évidence la substance structurelle de la pierre, on invente un dispositif exceptionnel, constitué de quatre piliers sur lesquels s'appuient deux trames de poutres auxquelles est suspendu le mur (chaque trame est composée de 16 poutres en fer). Les piliers sont constitués de blocs de granit armé avec des ronds d'acier qui relient les poutres aux fondations et assurent leur stabilité. Ce genre de maçonnerie appartient à la catégorie expérimentale inaugurée par Nervi avec le Monument au Drapeau. Le granit a été choisi non seulement pour absorber au mieux les importants efforts de compression, mais également parce qu'il occupe une place particulière dans la gamme de matériaux qu'utilise Terragni – et aussi parce que le *Duce* y fait souvent référence dans ses discours, comme symbole de la solidité de l'Etat fasciste. Le métal de la structure est investi du même caractère symbolique que le béton «brut» du pilier de la Casa del Fascio, car son fer très pur est «choisi pour sa durabilité presque éternelle»<sup>26</sup>.

Le rapport de la solution A indique qu'aux deux poutres sont fixées des armatures faites d'épaisses lames d'acier, des «bandoni»<sup>27</sup>. Ces armatures apparentes rayonnent sur toute la surface des blocs en porphyre d'un rouge impérial, formant des lignes sinuées qui confèrent au mur toute son expressivité symbolique et représentent le «concept allégorique» du monument. Ces lignes sinuées n'ont plus rien de commun avec l'opus de l'appareil de pierre (qui subsiste dans la solution B) parce qu'elles dérivent directement des analyses scientifiques conduites par Bertolini dans le cadre des recherches photo-élastiques du comportement des structures que Danusso a entrepris dans son laboratoire Essais, Maquettes et Constructions.

A partir du moment où le principe d'un mur suspendu à deux grandes consoles et échantré en son centre pour accueillir la tribune est arrêté, l'équipe fait construire une petite maquette en phénolate du projet, qui est d'abord soumise aux essais de charges, puis photographiée sous des faisceaux de lumière polarisée, afin de relever les lignes isoclines.



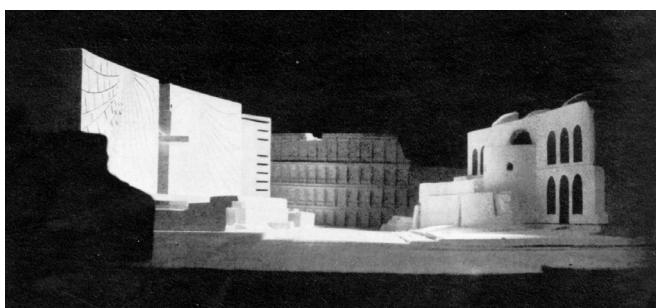


Celles-ci dictent le tracé des lignes isostatiques des principales tensions, le long desquelles devront être disposées les armatures en acier de sorte que la structure composite ne travaille qu'en traction (pour l'acier) et en compression (pour le porphyre). Le mur évidé pour la tribune correspond exactement au cas des «poutres à entaille», surtout utilisées en construction navale et dont parlait Enrico Volterra en 1930 dans son étude sur la «photoélasticité et ses applications pour l'étude des tensions internes des corps élastiques»<sup>28</sup>.

Si, dans la solution A, les *bandoni* peuvent intercepter les lignes de force et s'agencer selon un dessin conforme à la logique des analyses scientifiques, c'est uniquement parce que la structure a été imaginée à partir d'une technique de conception prévue pour le béton armé, matériau dont le composé fluide s'adapte à la disposition des armatures métalliques. Sans l'expérience du béton armé, il n'aurait pas été possible d'imaginer le mur suspendu avec des nervures, même si ce système structurel semble se résumer à de la pierre armée. Les blocs de porphyre ne sont rien d'autre qu'un substitut du béton, qui seront taillés et disposés dans les interstices de l'armature, comme le béton s'y serait coulé. La contrainte de la couleur, et donc de la pierre, dans le programme du concours, est ici résolue par une technique dérivée du béton armé mais sans précédent: en remplaçant le béton par du porphyre, Terragni et ses collaborateurs peuvent laisser apparentes les armatures qui, autrement, auraient été noyées dans la matière. Dans leur intention, les *bandoni* de fer très pur doivent devenir l'élément symbolique du mur suspendu car, à travers leur motif en résille, ils expriment le pouvoir du fascio. Les armatures en acier prennent la place qu'occupait la grille symbolique dans la Casa del Fascio, et le porphyre n'est plus un simple revêtement mais fait partie intégrante de la machine structurelle. La grille et le mur ne sont plus opposés, comme dans le dispositif rhétorique de la Casa del Fascio, mais se trouvent imbriqués dans une unité inédite et spectaculaire due à la transformation de la substance même du béton armé. Le dessin de l'armature contourne la tribune du *Duce*, la soutient et fait converger les tensions expressives vers ce point focal, à la manière d'une aura sanctifiant la figure du dictateur. La rhétorique manifeste se dissimule derrière la science de l'ingénieur, et l'ensemble du dispositif, étayé par les analyses photo-élastiques, apparaît logique et passerait presque pour une œuvre d'ingénierie pure, comme l'escalier hélicoïdal du stade Berta de Nervi.<sup>29</sup>

Guidés par leur intelligence constructive et technique, Terragni et ses collaborateurs sont parvenus à une intuition qui rend archaïque la nature même du béton armé. Mais une fois de plus, cette intuition n'est pas purement technique, puisqu'elle vise à créer un nouveau «concept allégorique» surprenant, à la gloire du régime fasciste.

L'incurvation du mur suspendu évoque une étreinte du *Duce* adressée à son peuple, lui, droit, au centre du balcon, tel Lénine sur la tribune d'El Lissitzky, les ailes marquées par les puissantes lignes d'une technique capable de faire planer en plein vide des poids extraordinaires. La figure spiritualisée du *Duce* et l'idée même du fascisme en tant que force révolutionnaire sont les thèmes du portrait que Terragni et ses collègues peignent avec les instruments de l'architecture. Ce projet est la cristallisation d'une vision du fascisme matérialisée dans les formes structurelles ; c'est un symbole pur qui, par sa force narrative, par ses énormes masses de pierre suspendues au-dessus du vide, confine au surréalisme : il représente l'étreinte mortelle, aussi vigoureuse et invincible que les lignes isostatiques de la toile de fond rhétorique, par laquelle le *Duce* et le fascisme conduiront le peuple italien à la restauration de l'empire. Ce projet contient indubitablement une rhétorique macabre, qui apparaît, détail après détail. Les *bandoni* d'acier qui suivent les lignes isostatiques sont les armatures du régime et de l'Etat corporatif, ses structures organisationnelles mêmes, qui rassemblent en une unité indissoluble les individus modelés en un peuple uni et figurés, dans le projet, par les blocs de porphyre censés peupler ce mur symbolique. La foule massée au pied du Palais du Littorio et de l'Exposition de la Révolution fasciste pour écouter le *Duce*, prête à se laisser façonnner selon sa volonté, se voit reflétée dans ce mur, chaque individu étant rassuré par l'unité que la structure d'acier du régime réussit à inspirer pour transformer la foule en un peuple fasciste – une autre machine «surnaturelle». Le destin de l'Italie est inscrit dans la couleur du porphyre, allusion au rouge sombre du cube de la façade de l'Exposition de la Révolution fasciste de 1932, et aussi au sang du sacrifice humain que le régime, dans son ambition impériale, exige de son peuple pour le triomphe de l'Italie. Dans sa composition de la Salle O, Terragni avait reproduit le texte autographe de Mussolini dédié à un martyr fasciste : «*Il met la roue en mouvement avec son sang.*»<sup>30</sup> Et puisque dans le projet du concours de 1934, le Palais du Littorio est précédé par le bâtiment de l'Exposition de la Révolution fasciste, les lignes isostatiques en fer très pur du mur suspendu, matérialisées par des plaques rivetées de cuivre bruni, prennent la place des *fasci littori* stylisés, qui se trouvaient devant le cube rouge de l'Exposition de 1932.



Giuseppe Terragni, avec Luigi Vietti, Piero Lingeri, Antonio Carminati, Marcello Nizzoli, Mario Sironi, Ernesto Saliva et Italo Bertolini, projet de concours pour le Palais du Littorio et de l'Exposition de la Révolution fasciste, Rome, 1934. Solution A. Elevation et maquette.

Terragni et ses collaborateurs comptaient probablement sur le puissant effet aliénant et totalement novateur de la structure du mur suspendu, que la foule contemplerait avec stupéfaction, y cherchant un sens. Or, comme l'écrivait Terragni à propos du Monument à la Bonification intégrale, il importe peu que l'observateur «entre ou non dans le concept allégorique du monument». Dans la vision de Terragni et de son équipe, chaque énigme devrait se résoudre par une rhétorique fasciste qui ne serait plus associée aux arcs et colonnes chers à l'architecture académique, mais qui deviendrait intelligible à tous dès que la voix du *Duce* résonnerait sur ce mur acoustique, avec son rythme solennel et pressant, soutenue par la gestuelle et les expressions faciales de l'orateur. Alors, le «concept allégorique» de ces *bandoni* isostatiques et de ces blocs de porphyre apparaîtrait dans toute son évidence et la foule, d'abord perplexe dans l'attente du discours du *Duce*, verrait dans ces lignes le flux vital de la voix de ce dernier qui traverserait leurs corps comme les *bandoni* parcourent les blocs de porphyre. Avec des jeux de lumière artificielle adaptés, la scénographie atteindrait au sublime et l'architecture, comme la radio, aurait rempli à la perfection sa fonction d'art officiel d'un Etat totalitaire, en parvenant à pénétrer l'âme de chaque individu afin de contrôler les consciences et de faire des citoyens des fascistes convaincus. Le message idéologique qui émane de cette machine surnaturelle est absolu et subliminal.

## Notes

Ce texte a été traduit de l'italien au français par Isabelle Taudière.

<sup>1</sup> L'auteur tient à remercier Giorgio Ciucci pour sa lecture critique du manuscrit et pour les passionnantes discussions sur Terragni, ainsi que Luca Ortelli qui a lui aussi relu attentivement le manuscrit. Pour un panorama général de l'œuvre de Terragni, voir: Giorgio Ciucci, *Gli architetti e il fascismo. Architettura e città, 1922-1944*, Einaudi, Turin, 1989; et Giorgio Ciucci, «Terragni e l'architettura», dans Giorgio Ciucci (éd.), *Giuseppe Terragni. Opera completa*, Electa, Milan, 1996, pp. 19-73. Sur la Casa del Fascio voir: Sergio Poretti, *La Casa del Fascio di Como*, Carocci Editore, Rome, 1998. Voir aussi: Bruno Marchand, «La "normalité" de la grille: entre classicisme, construction et abstraction», *matières*, n°12, 2015, pp. 48-65.

<sup>2</sup> Giuseppe Terragni, «Risposta alle osservazioni di un critico dell'arte», s.d., cité dans Ciucci, *Giuseppe Terragni. Opera completa*, op. cit., p. 376.

<sup>3</sup> *Ibidem*.

<sup>4</sup> *Ibid.*

<sup>5</sup> Entre autres études sur l'ornement et la décoration, voir notamment: Diane Ghirardo, «Italian Architects and Fascist Politics: An Evaluation of the Rationalist's Role in Regime Building», *Journal of the Society of Architectural Historians*, vol. 39, n° 2, 1980, pp. 109-127; «Politics of a Masterpiece: The Vicenda of the Decoration of the Façade of the Casa del Fascio, Como, 1936-39», *Art Bulletin*, vol. 62, n° 3, 1980, pp. 466-478; David Rifkind, «Furnishing the Fascist interior: Giuseppe Terragni, Mario Radice and the Casa del Fascio», *History.Arq*, vol. 10, n° 2, 2006, pp. 157-169.

<sup>6</sup> Richard A. Etlin, *Modernism in Italian Architecture, 1890-1940*, Cambridge, MIT Press, Londres, 1991, p. 459.

<sup>7</sup> Le Corbusier, *Précisions sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme*, Editions G. Crès et Cie, Paris, 1930, pp. 134-135.

<sup>8</sup> Giuseppe Terragni, «La costruzione della Casa del Fascio di Como», *Quadrante*, n° 35-36, 1936, (pp. 5-27), p. 12.

<sup>9</sup> *Ibidem*, p. 6.

<sup>10</sup> Giuseppe Terragni, «Note tecniche. Linee fondamentali o di rettifica», *ibid.*, (pp. 38-54), p. 52.

<sup>11</sup> Giuseppe Terragni, «La costruzione della Casa del Fascio di Como», *ibid.*, p. 12.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 15.

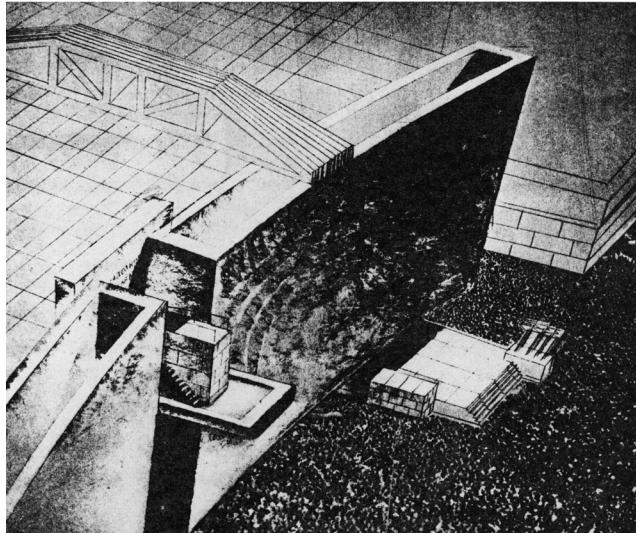
<sup>13</sup> Benito Mussolini, *La Doctrine du fascisme*, [traduit par Charles Belin], Vallecchi, Florence, 1938 (Edition originale italienne: Rome, Trèves, Treccani-Tumminelli, 1932).

<sup>14</sup> Giuseppe Terragni, «Note tecniche. Linee fondamentali o di rettifica», *op. cit.*, p. 38.

<sup>15</sup> *Relazione al Concorso di 2° grado per il progetto della Casa Littoria a Roma*, 1937.

<sup>16</sup> Anna Rosellini, *Le Corbusier e la superficie. Dal rivestimento*

*Giuseppe Terragni, avec Luigi Vietti, Piero Lingeri, Antonio Carminati, Marcello Nizzoli, Mario Sironi, Ernesto Saliva et Italo Bertolini, projet de concours pour le Palais du Littorio et de l'Exposition de la Révolution fasciste, Rome, 1934. Solution A. Axonométrie.*



*d'intonaco al béton brut*, Aracne Editrice, Rome, 2013, p.161.

<sup>17</sup> Giuseppe Terragni, «Note tecniche. Linee fondamentali o di rettifica», *op. cit.*, p.49. Kurt W. Foster est l'un des rares à avoir relevé ce détail de la Casa del Fascio (voir: Kurt W. Foster, «Architetture come archivi e segrete del sapere», in Giorgio Ciucci (éd.), *Giuseppe Terragni. Opera completa*, *op. cit.*, pp. 120-121.)

<sup>18</sup> Giuseppe Terragni, «La costruzione della Casa del Fascio di Como», *op. cit.*, p.14.

<sup>19</sup> Giuseppe Terragni, «Un'idea per le Case del Fascio», *Quadrante*, *op. cit.*, p.32.

<sup>20</sup> Voir: Massimo Zammerini, «Il bando di concorso», in *Concorso per il Palazzo Littorio*, Testo & Immagine, Turin, 2002, pp. 26-27.

<sup>21</sup> Voir: Arturo Danusso, «Indagini sperimentali sulle costruzioni. La fotoelasticità», *Rendiconti del seminario matematico e fisico*, vol. VI, n°1, 1932, (pp. 203-215), p.203. Voir aussi: Guido Oberti, «Fotoelasticità», *ibidem*, pp. 217-251. A propos des projets de Terragni et de son équipe, voir en particulier: Sergio Poretti, Tullia Iori, «I progetti romani e l'autarchia», in

Chiara Baglione, Elisabetta Susani (éd.), *Pietro Lingeri, Mondadori Electa*, Milan, 2004, pp.77-97.

<sup>22</sup> «Concorso per il Palazzo del Littorio a Roma, testo originale di introduzione ai progetti A e B del Concorso di 1<sup>o</sup> grado. 1934», in Enrico Mantero, *Giuseppe Terragni e la città del razionalismo italiano*, Edizione Dedalo, Bari, 1969, 1983, (pp.122-123), p.123.

<sup>23</sup> «Relazione progetto B», *Rassegna (Giuseppe Terragni 1904/1943)*, IV, n° 11, 1982, p.66.

<sup>24</sup> Luigi Zuccoli, édition critique sous la direction de Luca Lanini, *Quindici anni di vita e di lavoro con l'amico e maestro architetto Giuseppe Terragni*, Libria, Foglia, 2015, p.17. Voir: Manfredo Tafuri, «Giuseppe Terragni: Subject and "Mask"», *Oppositions*, n°11, 1977, pp.1-25; et Manfredo Tafuri, «Il soggetto e la maschera. Una introduzione a Terragni», *Lotus International*, n°20, 1978, pp.4-31.

<sup>25</sup> Giuseppe Terragni, lettre «Agli Amici del Gruppo Milanese Espositori al Concorso Nazionale del Littorio: Carminati, Lingeri, Saliva, Terragni, Vietti, Nizzoli,

Sironi», 25 octobre 1934, in Enrico Mantero, *Giuseppe Terragni e la città del razionalismo*, *op. cit.*, (pp. 123-126), p. 125.

<sup>26</sup> «Relazione progetto A», cité par Francesco Tentori, «La Mostra della rivoluzione fascista e alcuni progetti romani di Giuseppe Terragni», in Giorgio Ciucci, *Giuseppe Terragni. Opera completa*, *op. cit.*, (pp. 241-255), p.253.

<sup>27</sup> «Relazione progetto A», *Rassegna (Giuseppe Terragni 1904/1943)*, *op. cit.*, (pp. 62-63), p. 63.

<sup>28</sup> Enrico Volterra, «La fotoelasticità e le sue applicazioni allo studio delle tensioni interne dei corpi elastici», *L'Ingegnere*, vol. IV, n° 8, 1930, (pp. 516-531), pp. 524-526.

<sup>29</sup> Voir: Roberto Gargiani, Alberto Bologna, *The Rhetoric of Pier Luigi Nervi. Concrete and Ferroconcrete Forms*, EPFL Press, Treatise on Concrete, Lausanne, 2016, pp. 48-54.

<sup>30</sup> Voir: Emilio Gentile, *Il culto del littorio. La sacralizzazione della politica nell'Italia fascista*, Laterza, Bari, 1993, p.198.



# **Observations à propos de la phénoménologie de l'espace : les transformations du moulage en béton, de Nauman à Whiteread**

Anna Rosellini

«Il est toujours possible de refaire la tour de Saint-Etienne en ciment et de la replacer ailleurs – mais cela n'en fera jamais une œuvre d'art.»<sup>1</sup> Adolf Loos

Durant les premières décennies du XX<sup>e</sup> siècle, les moulages en béton étaient surtout réalisés pour conserver une copie d'une œuvre ou d'une sculpture en pierre destinée à être vendue. Il a fallu attendre la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle pour que la question du moulage en béton, en tant que recherche d'une forme plastique particulière, commence à se développer et que le béton, qui a généré des espaces de vie pour l'humanité grâce à ses ossatures et à ses murs, devienne dans les mains des artistes un conglomérat capable de révéler des «présences» inattendues.

Bruce Nauman (1941 - ) et Rachel Whiteread (1963 - ) figurent parmi les principaux acteurs qui contribuent aux diverses recherches menées sur les capacités d'expression plastique des moulages et des empreintes en béton, dans le but de produire des événements spatiaux à la fois physiques et introspectifs.

## **Prologue : Judd et ses specific objects**

Avant de nous plonger dans l'analyse des moulages, un prologue est nécessaire afin de comprendre à quel point le béton est, pour les artistes qui le manipulent, une sorte de substance permettant de déchiffrer l'espace, une matière au pouvoir ambigu qui, du fait de son impénétrabilité, de sa grande densité et de sa couleur terne, ne peut que produire des expressions plastiques exceptionnelles pour la *Gestalt-théorie* et pour la phénoménologie de l'espace. Ce prologue s'intéresse à un dispositif capable d'effectuer un relevé de l'espace à partir de matériaux dont les qualités physiques sont littéralement opposées à celles du béton. Néanmoins, ce dispositif finira même par mener les artistes les plus passionnés par le béton vers la recherche d'un substitut doté des mêmes qualités.

Bruce Nauman, *A cast of the space under my chair*, 1968.

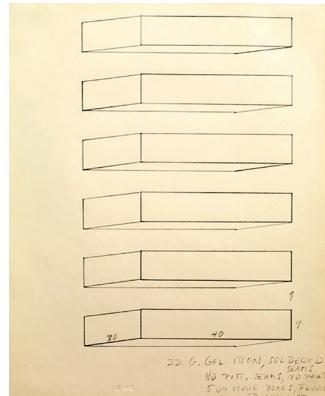
En 1965, Donald Judd invente son premier *specific object*, à propos duquel il écrit cette même année : un dispositif pour la compréhension de l'espace, sophistiqué parce qu'il se révèle capable de mettre en évidence deux faces d'une même entité. D'abord nommée *Untitled*, puis *Stacks* dans ses nombreuses répliques, cette œuvre est formée par une série de boîtes toutes identiques, alignées verticalement contre le mur et équidistantes les unes des autres, de manière à montrer quelque chose qui, sans elles, demeurerait invisible. La structure de chaque boîte est composée de quatre bandes de métal galvanisé qui ont été soudées pour former une délimitation quadrangulaire. Les deux surfaces horizontales sont constituées de panneaux de plexiglas qui, justement grâce à leur transparence et à leur couleur, agissent comme des révélateurs et laissent entrevoir la matière contenue : l'espace. A ces fragments d'espace enfermés dans les boîtes – encore picturaux, d'une certaine façon, puisque révélés par la couleur – correspond l'espace depuis lequel ces fragments ont été sectionnés. Cet espace semble lui aussi en partie emprisonné dans la séquence de boîtes, non pas à l'intérieur, mais plutôt dans les intervalles qui les séparent. Ce n'est donc pas un hasard si Judd emploie les termes de l'«espace dans et autour», lorsqu'il écrit en 1965 son texte intitulé *Specific Objects*<sup>2</sup>. A propos de la découverte de la valeur artistique de l'invisible qui se trouve entre les choses, on ne peut que constater l'importance capitale qu'a exercée Marcel Duchamp avec ses moulages de membres humains ou d'objets, et son concept d'*inframince*<sup>3</sup>.

Le fait que le nombre de boîtes utilisées pour réaliser *Untitled* ait été déterminé pour former une colonne développée du «sol au plafond» – comme l'a noté Judd sur le dessin du projet de cette sculpture – renseigne sur la fonction attribuée à ce *specific object* conçu comme une séquence d'*inframince*, à savoir celle de mesurer l'espace. Dans son texte de 1965, qui semble être le manifeste de l'œuvre *Untitled*, Judd indique comment le *specific object* s'inscrit dans une relation indicible, et pourtant scientifique, avec le «*mur, le sol, le plafond, l'espace ou l'extérieur ou rien du tout*»<sup>4</sup>. C'est cette relation que Robert Morris<sup>5</sup> commente grâce à la perception et à la *Gestalt*, et que Nauman évalue, comme Morris, dans cette même optique de perception. Quelques différences par rapport au dispositif de Judd ont cependant été introduites par Nauman.

## L'invisible de la chaise de Nauman

C'est à partir du point critique identifié par Judd avec les *specific objects* et commenté par Morris que l'on peut affirmer que Nauman se met à inventer deux modes différents pour révéler l'espace. D'un côté, il élabore un processus de moulage pour révéler un espace à partir d'un objet directement lié au corps humain : la chaise. De l'autre, il crée un dispositif sophistiqué, tel un *specific object* – mais toujours dépendant du concept de moulage –, qui possède la caractéristique de pouvoir investir le corps tout entier, et non plus les seuls organes liés à la vue auxquels s'adressent encore les *specific objects* de Judd<sup>6</sup>.

Dès son apparition dans l'œuvre de Nauman, vers la moitié des années 1960, le moulage devient une technique permettant de représenter et de révéler l'espace non visible. Cette dimension du travail de Nauman se retrouve également dans ses vidéos où sont



Donald Judd, Untitled, 1965, Dessin.

filmés les gestes de l'artiste en train de s'approprier et se rapporter à l'espace vital de son propre atelier. Dans la vidéo *Dance or Exercise on a Perimeter of a Square (Square Dance)* datant de 1967-1968, on voit par exemple Nauman en train de marcher le long d'une ligne traçant un carré au sol<sup>7</sup>.

Pour pouvoir recourir au moulage, Nauman installe, à la place des lignes et toujours sur le sol de son atelier, deux boîtes prismatiques disposées de manière à former un angle aigu d'environ 30 degrés – leurs arêtes se touchant presque. Le vide laissé entre les deux boîtes se trouve donc cerné par deux surfaces rectilignes fermées, générant ainsi un périmètre irrégulier de six côtés. C'est seulement après avoir effectué cette délimitation que Nauman peut révéler la figure multifacette de la portion d'espace définie par les deux boîtes et les deux surfaces. Pour ce faire, il réalise un moulage en fibre de verre et en résine polyester qu'il décide de limiter en hauteur en créant une «plateforme», comme il la définit. *Platform Made up of the Space between Two Rectilinear Boxes on the Floor*: tel est le titre de l'œuvre qui, écrit à la manière d'un mode d'emploi pour un quelconque produit industriel et contrairement à l'*Untitled* de Judd, est décisif pour déchiffrer l'œuvre.

Cette «plateforme» doit être considérée comme un phénomène faisant partie du processus permettant de révéler un fragment d'espace ayant été déterminé par deux boîtes, tout comme ceux qui se trouvaient pris *dans* et *entre* les boîtes de Judd. Mais la «plateforme» de Nauman se distingue du *specific object* de Judd dans la mesure où elle apparaît comme une substance impénétrable, qui n'est autre que le négatif de l'espace



Bruce Nauman, Space between Two Rectilinear Boxes on the Floor, 1966.

à partir duquel elle a été calquée. De plus, son apparente solidité semble faire écho à certaines conséquences plastiques de la *Gestalt* qui se sont manifestées au cours du XX<sup>e</sup> siècle avec des contributions comme celles d'Albert Erich Brinckmann, d'August Schmarsow, et même celles de Luigi Moretti – ses moulages d'espace en plâtre anticipent tous ceux des artistes, Nauman y compris<sup>8</sup>.

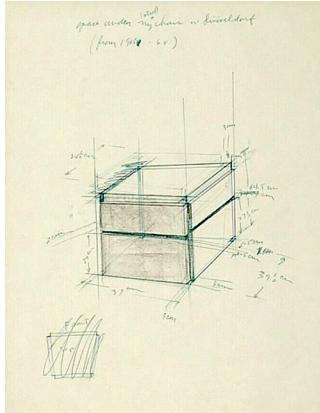
Nauman procède à la découverte d'autres figures de l'espace, créées à partir d'objets domestiques, qui ne paraissent pas visibles au regard distrait. Une étagère fixée au mur cesse par exemple d'être une simple tablette sur laquelle on pose d'ordinaire des livres, des pots ou des bouteilles dès qu'on la regarde et que l'on découvre qu'elle peut aussi être l'espace qu'elle génère elle-même. Cette dimension, Nauman la révèle grâce au moulage en plâtre qu'il exécute juste sous celle-ci. Comme dans le cas précédent, il ne s'agit pas d'un moulage de l'objet mais de celui de l'espace défini par l'objet. La raison qui oriente Nauman à choisir l'espace situé sous l'étagère semble évidente si l'on pense à l'ombre qui fait de cet endroit un lieu dense et spécifique de l'espace général. L'ombre naturelle et éthérée de l'étagère, ainsi que le solide moulage en plâtre que Nauman en fait, sont deux phénomènes perceptifs destinés à rendre sensible l'espace invisible.

*A cast of the space under my chair* demeure l'invention la plus aboutie du concept de moulage d'espace réalisée par Nauman. Cette œuvre aura d'ailleurs des répercussions sur la production d'autres artistes, ainsi que sur celle d'architectes. Dans cette œuvre, Nauman recourt au béton pour révéler solidement sous la chaise la présence de l'invisible, et ainsi fonder une vision de l'espace.

L'interruption, par un bloc de graisse animale, de la fonction pour laquelle la chaise a été créée constitue l'acte qui frappe Nauman lorsqu'il découvre en 1964, comme suspendue à un fil, la *Fat chair* de Joseph Beuys. C'est en effet à partir de cette découverte que la chaise dépassera sa simple fonction d'assise et qu'elle deviendra, pour Nauman,



Bruce Nauman, *Shelf Sinking into the Wall with Copper-Painted Plaster Casts of the Spaces Underneath*, 1966.



Bruce Nauman,  
The space under my (steel) chair  
in Düsseldorf, 1968 et A cast of  
the space under my chair, 1968.

un élément capable de révéler l'espace délimité par ses pieds et son assise avec la précision des coordonnées cartésiennes<sup>9</sup>. A ses yeux, même des œuvres futuristes comme *Sviluppo di una bottiglia nello spazio* d'Umberto Boccioni agissent comme des révélateurs de l'espace contenu dans les objets<sup>10</sup>. Cependant, l'impulsion décisive qui l'attire vers l'œuvre de Beuys, et qui aboutira à la création de *A cast of the space under my chair*, lui vient d'un passage de l'interview de Willem de Kooning que Nauman a lu et dans lequel il est affirmé qu'en dessinant une chaise, l'artiste représente le fait d'être dans l'espace des choses et que, par conséquent, le sujet du dessin devient donc l'espace invisible situé entre les barreaux de la chaise<sup>11</sup>.

Quand, en 1968, Nauman se trouve à Düsseldorf où il peut voir la chaise de Beuys, il trace, à la règle et à l'équerre, une axonométrie approximative de la chaise en acier qui se trouve dans son appartement au-dessus de la galerie Konrad Fischer. Le titre du dessin contient quelques indications sur le sujet représenté : *The space under my (steel) chair in Düsseldorf (from 1965-68)*. Dédicé au collectionneur Geertjan Visser, le dessin de Nauman est un relevé coté de ce qui se trouve sous la chaise – autrement dit de l'espace représenté dans la délimitation indiquée par les pieds et les traverses de la structure. Il doit donc être considéré comme une réponse littérale à l'observation de De Kooning à propos du dessin d'une chaise, désormais complètement disparue. Dans son dessin, Nauman esquisse aussi le croquis du plan trapézoïdal de l'espace sous l'assise. Le fait que la chaise soit «très carrée»<sup>12</sup>, comme le rappelle l'artiste, est décisif pour faire disparaître toute trace visible de l'objet. Le relevé axonométrique restitue la figure d'un volume cubique avec des sillons horizontaux et verticaux qui correspondent aux pieds et aux traverses, dessinés en négatif. L'œuvre se profile aussi comme une enquête que Nauman porte sur le sens des mots, leurs symboles et le concept de représentation que la lecture des essais de Ludwig Wittgenstein aurait pu lui suggérer.

L'absence de toute indication pouvant clairement mener à identifier la figure de la chaise démontre à quel point le dessin axonométrique de l'espace a été conçu comme un moulage graphique, de la même manière que le moulage en béton *A cast of the space under my chair* que Nauman exécute également en 1968, à Düsseldorf et pour Visser, à partir de la même chaise. Pour couler le béton, Nauman ferme les quatre côtés définis par les pieds – tout comme il l'avait fait avec les deux côtés ouverts du profil défini par les deux boîtes de *Platform* –, et renverse donc la chaise de façon à ce que l'assise devienne le fond de son moule ouvert sur le haut. La mention de l'année 1965, indiquée sur l'axonométrie, indique l'origine de l'idée que Nauman concrétise à Düsseldorf avec le moulage en béton, dans le moulage en plâtre de l'espace se trouvant sous une chaise de son propre atelier qu'il exécute en 1966 (la version en plâtre a été détruite)<sup>13</sup>.

Le fait que Nauman ait choisi d'exécuter le moulage de l'espace sous la chaise en béton est une autre réponse à la déclaration de De Kooning. Le béton remplace la transparence colorée du plexiglas de Judd et, en même temps, malgré la volonté de révéler ce qui se trouve sous la chaise, anéantit la substance de l'espace à cause de son impénétrabilité – cela a d'ailleurs déjà été le cas avec les autres matériaux utilisés par Nauman dans ses précédents moulages d'espace.

Avec le moulage de la chaise, Nauman produit une opération semblable à celle de Robert Rauschenberg quand, en 1953, ce dernier avait effacé à la gomme un dessin au crayon qu'il s'était spécialement fait donner par De Kooning – *Erased de Kooning Drawing*. Le moulage de Nauman, fait pour effacer la présence de la chaise et «voir correctement le monde» (Wittgenstein), produit un cube sillonné par les empreintes laissées par les pieds, les barreaux et l'assise. L'œuvre matérialise ce que De Kooning avait indiqué dans son interview. Ce que le dessin d'une chaise n'aurait pas rendu visible – pas même avec des dessins réalisés par De Kooning – prend ici une forme réelle grâce au moulage, mais devient aussi absolument surprenant, y compris pour Nauman qui ne voit plus une chaise absente, mais y reconnaît plutôt un «petit château en ciment»<sup>14</sup>.

Force est de constater qu'en renonçant à créer un *specific object* comme dispositif de mesure de l'espace – comme Judd – et en prenant un *ready-made* pour obtenir le même résultat, on perd définitivement la possibilité de reconnaître l'espace. En effet, le moule et le moulage réalisés à partir d'un objet transfigurent la nature de la substance se trouvant sous cet objet, que ce soit la chaise ou l'étagère. Ce n'est donc qu'en montrant le moule que Nauman aurait éventuellement pu mettre en évidence la portion d'espace située sous la chaise – mais dans ce cas, l'œuvre serait devenue une sorte de *box* à la Judd.

Si le moulage est l'opération nécessaire pour effacer la mémoire de l'objet, qui est de toute façon indispensable pour définir un espace qui ne serait sinon pas visible, la nature formelle de l'objet à effacer est tout aussi décisive pour créer une œuvre qu'on pourrait appeler la «*Erased de Kooning chair*», pour permettre à l'objet de ne pas laisser d'empreintes reconnaissables sur le moulage. En effet, la chaise de Nauman ne possède pas les pieds tournés des chaises traditionnelles, ou de celle sur laquelle De Kooning se fait photographier dans son propre atelier, parce que les moulures auraient reproduit des cavités plastiques significatives dans le moulage. Pour éviter cela, chaque élément de la chaise de Nauman possède une configuration géométrique absolument régulière. Ainsi, seuls des sillons correspondant à des pièces non identifiables sont reproduits. Certaines chaises de Martin Visser, le célèbre designer et frère de Geertjan, auraient également pu produire de tels moulages. Pour Nauman, choisir un type de chaise «très carrée»<sup>15</sup> souligne sa volonté d'ignorer le fait que le béton est capable de reproduire des objets et leur matérialité avec la fidélité d'une retranscription littérale de chaque empreinte. Au contraire, le moulage doit justement posséder un degré d'abstraction significatif s'il veut être celui de l'espace invisible, et donc, en substance, wittgensteinien – ce qui signifie que les surfaces du béton ne devraient pas posséder de marques montrant la texture d'un matériau quelconque.

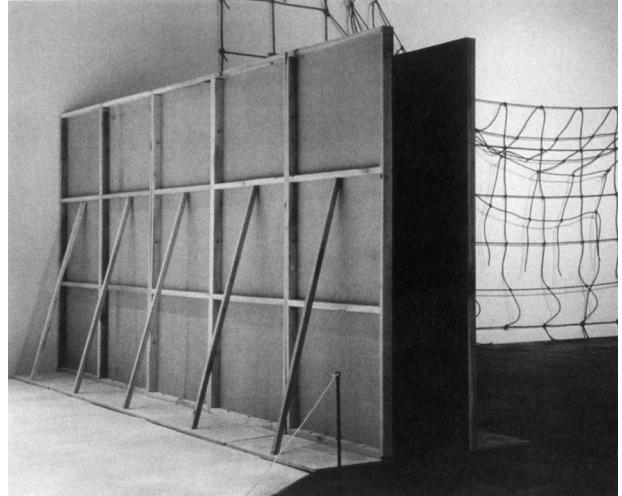
Sans le titre, *A cast of the space under my chair*, qui renseigne clairement sur la nature de l'objet utilisé, la chaise de Nauman serait difficile à identifier. Pour l'observateur, il pourrait en effet s'agir d'un objet tout autre, comme par exemple le socle d'une sculpture absente, une pierre milliaire, la maquette d'un château, ou encore un hommage à Georges Vantongerloo.

Au moment où naît cette œuvre, le climat culturel est entièrement marqué par des réflexions intellectuelles qui guident chaque acte technique et chaque choix créatif pour parvenir à une construction presque philosophique qui tisse en un réseau de relations complexes les différentes impulsions artistiques autour de l'intuition de De Kooning. Si l'on ne mesure pas l'importance de ce climat culturel, le moulage de Nauman risque alors de devenir une opération en soi, mécanique et académique, simplement anti-minimaliste, qui se prête aussi à rentrer dans le cadre des empreintes de genre mnémoniques – le sujet est à nouveau la chaise et non plus l'espace invisible. Toute interprétation de l'opération de Nauman allant dans ce sens s'éloigne de l'essence de son moulage. Mais si nous mettons cette œuvre dans la perspective historique de l'idée d'espace et de sa matérialisation conceptuelle – idée déjà théorisée par les Allemands et pratiquée par Moretti –, *A cast of the space under my chair* prend alors une force inattendue et peut même définir un second départ pour la réflexion sur l'espace menée par les sculpteurs et cristallisée de façon emblématique au début du XX<sup>e</sup> siècle dans des œuvres manifestes telles que *Sviluppo di una bottiglia nello spazio*.

Parallèlement à ses recherches relatives à la manière de révéler l'espace à travers un moulage en béton, Nauman invente un autre genre de moulage capable d'inclure une expérience spatiale de la perception corporelle, de façon à ce que cette entité ne doive pas seulement être contemplée comme une sculpture conventionnelle (le moulage sous la chaise) ou un *specific object*, mais puisse aussi être vécue en la traversant – un événement phénoménologique. Le premier dispositif est créé par Nauman dans son propre atelier, et est constitué de deux longues parois de panneaux rapprochés à une distance minimale nécessaire pour laisser passer une personne (environ soixante centimètres). La surface des parois est lisse du côté de l'espace étroit qu'elles définissent. Et de l'autre côté, on observe le treillis de bois construit pour les maintenir debout. Pour comprendre la nature de ce dispositif, il faut se rappeler que les moules confectionnés pour la technique sculpturale de la fonderie présentent aussi ces deux types de finition.

Ce *specific object* sert à tourner une vidéo intitulée *Walk with Contrapposto* dans laquelle, pendant presque une heure, Nauman est filmé en train de traverser cet espace exigu. L'artiste ne se limite pas à marcher lentement dans l'espace qu'il a lui-même défini, mais il se tient les bras autour du cou et bouge son torse, son bassin et ses jambes selon un rythme précis et une attitude du corps défini dans la sculpture comme *contrapposto* – attitude du corps humain qui a été illustrée par des œuvres comme les *Prigioni* de Michel-Ange. *Walk with Contrapposto* est donc une réflexion sur le destin de la sculpture classique qui s'anime dans l'espace. Et c'est aussi la réapparition d'un *Prigione* mis en mouvement le long d'une mesure précise. Dans l'exposition *Anti-Illusion. Procedures/Materials*, qui s'est tenue en 1969 au Whitney Museum of American Art de New York, l'œuvre porte le titre *Corridor*, et c'est le public qui entre dans le segment d'espace défini par l'artiste.

Malgré les déclarations tardives de Nauman, qui expliquent que l'œuvre est une sorte de transposition d'une sensation de claustrophobie ressentie en traversant un couloir et vécue dans un rêve récurrent<sup>16</sup>, *Walk with Contrapposto* représente une autre manifestation visible du concept de moulage d'espace, obtenue cette fois-ci sans l'entremise



du béton ou d'une autre matière solide, afin de rendre possible l'expérience corporelle de la traversée répétée. Ce n'est qu'avec la compression résultant du rapprochement des deux parois, qui ne sont rien d'autre qu'un moule, qu'il est possible d'atteindre une perception consciente et poussée jusqu'à la sensation de claustrophobie de l'espace exaspéré par son exiguité.

*A cast of the space under my chair* et *Walk with Contrapposto* contiennent donc toutes deux ce genre particulier d'espace semblable à celui qui est aussi visible dans les boîtes de Judd, mais qui résulte, dans ces deux cas, d'opérations dépendant d'un moule et produisant soit un moulage dans un matériau solide comme le béton, soit une mesure de type phénoménologique de la substance elle-même sans aucune altération de sa nature (sinon sa compression) grâce à la possibilité de pouvoir pénétrer directement dans le moule. Pour qualifier ce genre d'espace, Nauman recourt à la définition du «negative space [espace négatif]» qui serait ce qui, selon lui, se trouve dans «le dessous et l'arrière des choses»<sup>17</sup>, autrement dit littéralement sous la chaise et derrière chacune des parois (et, par conséquent, entre les parois elles-mêmes).

### Le moulage et la mémoire, selon Whiteread

S'il est permis de recourir à la définition des planches imaginées par Aby Warburg, en trahissant de toute façon la substance intellectuelle créative liée à l'association entre les différentes images montées dans un même cadre, on pourrait alors soutenir que certains artistes sont en train de procéder à la construction de véritables *Mnemosynes* en béton, qui agissent sur l'observateur selon divers parcours phénoménologiques et psychologiques pour déclencher une impression de réminiscence. Parmi les artistes les plus engagés dans le questionnement des potentialités du béton pour la construction de sculptures conçues comme de vrais moulages mnémoniques, Rachel Whiteread sort du lot.

Bruce Nauman, *Walk with Contrapposto*, 1968 et *Performance Corridor*, 1969.

Les moulages de Whiteread deviennent un instrument capable de représenter des fragments d'espace et des objets qui témoignent de la vie passée. Mais dans le cas précis de cette artiste, il ne s'agit plus seulement de représenter l'intervalle invisible qui se situe entre les choses. De plus, contrairement à la démarche de Nauman, plus les objets choisis par Whiteread disposent de traits et d'ornements distinctifs qui permettent de les identifier, plus le moulage devient le révélateur de ces entités perdues : la nostalgie, le fil du temps, la mémoire, la ruine, etc. Pour cela, l'échelle du moulage de Whiteread n'est plus celle du laboratoire philosophique d'une vision – comme l'étaient *l'inframince* de Duchamp et le *negative space* de Nauman – et elle ne peut non plus se réduire à celle de la maquette de Moretti, trop liée aux projets d'architecture. Il s'agit plutôt du moulage de l'objet lui-même, grandeur nature, ou de l'épaisseur temporelle stratifiée dans l'espace.

Ce n'est que dans certains hommages dédiés à *A cast of the space under my chair* que les moulages de Whiteread deviennent réellement ceux d'espaces, selon la ligne de réflexion de Nauman, mais avec des transformations de la matière qui modifient en substance la perception et les valeurs des sculptures. Quand le moulage est exécuté avec du plâtre ou du béton, le matériau ne possède plus, pour Whiteread, le degré d'abstraction qu'il avait pour Nauman. Elle utilise en effet un matériau pour ses capacités à enregistrer chaque trait des surfaces avec lesquelles il entre en contact et desquelles il s'imprègne de textures et d'ornements, au point que le moulage n'est plus, comme il l'était pour Nauman, celui d'un espace, mais devient une sorte de photographie de lieux, de leurs objets et de leurs parois, comme celles des archives de Bernd et Hilla Becher. C'est précisément cette différence qui doit être évaluée avec attention. Il est également important de bien saisir la nostalgie associée aux objets choisis par Whiteread pour être archivés, nostalgie qui se retrouve parfois dans certaines architectures contemporaines directement inspirées par ses moulages – qu'il s'agisse par exemple de la représentation de murs en brique à travers l'empreinte dans le béton pratiquée par Diener & Diener pour compléter un musée, ou encore de murs en béton qui font revivre la présence d'une baraque dans le cas d'AFF Architekten, d'une fabrique dans celui de Brandlhuber+Emde, Schneider ou d'un édifice haussmannien dans le cas d'Edouard François.

Pour Whiteread, la révélation du pouvoir du moulage de transfigurer un objet se produit dans des conditions semblables à celles de Le Corbusier ou Costantino Nivola. Alors qu'elle est encore étudiante à Brighton, elle coule du plomb sur l'empreinte concave d'une cuillère sur la plage<sup>18</sup>. La série de moulages de meubles anonymes, depuis la vieille table basse jusqu'au matelas usagé, confirme le rôle de ces objets en tant que *ready-made* critiques, non seulement par rapport aux dispositifs abstraits des *specific objects*, mais également par rapport aux moulages d'espaces méconnaissables de Nauman.

Quelques années après la découverte de *A cast of the space under my chair*, lors de l'exposition qui s'est tenue à la Whitechapel Gallery de Londres en 1988, Whiteread entreprend la construction de moulages en exécutant une série de sculptures résultant de la

solidification en plâtre de souvenirs domestiques générée à partir de meubles – comme dans la sculpture de Nauman –, dont la substance n'est plus seulement l'espace invisible tracé par l'objet, mais également l'image de l'objet lui-même – bien qu'elle soit transfigurée comme celle de la cuillère. La dimension conceptuelle de Nauman est désavouée par Whiteread, ce qui est confirmé par le fait que l'image des meubles est rendue tangible par la présence de fragments des originaux et des empreintes des traces du temps visibles sur leurs surfaces, y compris la poussière. Il va de soi que les meubles sont tous des objets non contemporains qui proviennent du temps de l'enfance de l'artiste – une poétique autobiographique et intimiste que Whiteread apprend des œuvres de Louise Bourgeois<sup>19</sup>, et qui sera partagée par Doris Salcedo.

Avec le plâtre, Whiteread n'a pas l'intention de se limiter à révéler l'espace caché. Ses moulages sont avant tout des «mémoriaux» reflétant le passage du temps qui prend corps dans les meubles contemplés par Whiteread comme des témoins de la vie domestique (*Mantle*, 1988, en plâtre et verre). Du reste, le fait de recouvrir le moulage d'une armoire de feutre noir lui sert à évoquer la sensation éprouvée quand, avec ses sœurs, elle mettait la tête dans l'armoire sombre de sa grand-mère (*Closet*, 1988, en plâtre, bois et feutre).

L'aura nostalgique de la culture postmoderne influence les moulages de Whiteread. En 1990, l'artiste passe des moulages de meubles à celui du salon d'un appartement victorien situé au 486 Archway Road (East London) qu'elle exécute avant sa transformation – *Ghost*, le titre de l'œuvre, fait justement allusion à l'imminente disparition des traces enregistrées par le moulage. Le choix de l'appartement reste toujours autobiographique : Whiteread est à la recherche d'une chambre qui lui rappelle la maison victorienne où elle est née, à Ilford, dans l'East London. La technique du moulage évolue par rapport à celle des meubles. Désormais, Whiteread découpe le moulage de la chambre en différents panneaux de plâtre armé, lesquels doivent ensuite être remontés sur une structure métallique avec des joints visibles afin de restituer l'espace comme un plein dans lequel toutes les empreintes des parois soient reconnaissables en négatif, y compris celles des cadres des fenêtres. Ricardo Bofill avait également réalisé, dans des complexes résidentiels comme celui de la place de Catalogne à Paris, en 1983-1986, des moulages stylisés de colonnes en béton en exhibant aussi les négatifs de ces dernières. Dans le dessin des joints situés entre les panneaux, Whiteread révèle un culte pour la composition symétrique des éléments, toujours en accord avec la culture postmoderne, même si cela peut aussi se justifier par son admiration pour l'harmonie des lignes qui émane des tableaux de Piero della Francesca<sup>20</sup>.

Une fois les panneaux remontés dans l'atelier de l'artiste, *Ghost* s'impose comme une sculpture surprenante qui ne semble plus être le moulage d'un séjour victorien – impression similaire à celle perçue avec l'œuvre de Nauman *A cast of the space under my chair*. Les traces ancrées dans le plâtre semblent créer les parois aveugles d'un impénétrable tombeau domestique, qui est désormais exposé à Londres, comme le sont les reliques égyptiennes ou grecques exposées au British Museum. L'espace du séjour a été anéanti par le moulage de ses parois, doté également d'une couverture (celle-ci réalisée



Rachel Whiteread,  
*Mantle et Closet*, 1988.

sans le procédé de moulage). Quand Whiteread soutient vouloir « *momifier l'air dans la chambre* »<sup>21</sup>, elle utilise sciemment un terme différent de celui de Nauman. Ce qui lui importe, c'est justement de prendre l'empreinte de l'« air » d'une chambre en tant qu'expérience sensorielle et corporelle, dans le sens expliqué par Heinrich Wölfflin ou August Schmarsow. Cet « air » doit aussi être entendu comme une « atmosphère » dense de mémoires, dans le sens rendu célèbre par Peter Zumthor.

S'agissant du moulage d'une chambre, *Ghost* fait écho à d'autres représentations du même genre qui ont été créées, non pas dans un appartement victorien, mais à partir de dispositifs habitables inventés à la fin des années 1950 pour quelques *happenings*, tels que ceux d'Allan Kaprow. Dans la série de *Cells*, inaugurée par Bourgeois en 1989, il s'agit aussi de chambres. Mais dans ces structures, la *Cell* est construite de façon à voir les objets mis à l'intérieur, en apparaissant comme une vraie cage dans laquelle sont prisonnières des vies (de femmes surtout). Au-delà du caractère mnémonique et de la nature de l'espace de la chambre, qui sont communs aux œuvres de Whiteread et de Bourgeois, le moulage de *Ghost* et le dispositif de *Cell* poursuivent des processus artistiques opposés qui comportent le plein et le vide, le volume impénétrable ou l'espace vital, l'automatisme ou la création sélective, les traces enregistrées à travers les empreintes ou la disposition sophistiquée de *ready-made* dans une boîte. Dans la confrontation des deux procédés artistiques, la réduction de la complexité de l'acte créatif au seul enregistrement admis par le moulage et la composition des joints des panneaux devient dramatique.

Meubles et chambres en plâtre constituent les prémisses du moulage en gunite (béton projeté et armé) d'un segment voué à la démolition d'une maison mitoyenne victorienne en brique datant de la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle à Londres. Le moulage de ce segment de maison intitulé *Untitled (House)*, que Whiteread construit entre août



Rachel Whiteread, *Ghost*, 1990.



et octobre 1993, est exécuté grâce à la technique du canon à ciment, avec la collaboration de l'ingénieur Neil Thomas de l'Atelier One, de l'entreprise de construction R. R. Stiffel & Son Limited et de la Tarmac Structural Repairs, spécialisée en béton projeté. Le passage du moulage en panneaux légers de plâtre démontables (mis au point à partir de *Ghost*) à celui de la coque en gunite de *Untitled (House)* est uniquement possible grâce à la démolition de la structure des murs d'origine et à la renonciation au déplacement physique du moulage. Le résultat prend donc l'apparence d'une réelle construction, qui s'apparente inévitablement à une nouvelle et étrange maison en béton, plutôt qu'au moulage de l'«air» des chambres d'une maison victorienne.

Après la réalisation des fondations nécessaires pour soutenir le poids du moulage, la fermeture des fenêtres avec des panneaux en contreplaqué, le polissage des murs de la maison et l'application d'un produit pour faciliter le décoffrage, les armatures métalliques ont été posées dans les chambres du périmètre du segment de la maison défini par Whiteread, puis le béton projeté a été appliqué par couches. Une fois ces opérations réalisées, les murs de la maison ayant servi de coffrage à la gunite ont été démolis. La technique de la projection au canon à ciment permet d'enregistrer les différents détails des parois, ce qui donne la possibilité de laisser visibles certains fragments de la maison d'origine, notamment les planchers et les murs, même si leur présence est ici due au processus de construction, et non à la volonté de l'artiste.

La démolition de l'enveloppe ayant servi de moule – la maison elle-même dans le cas de *Untitled (House)* – est un acte habituel dans la technique sculpturale de la fonderie. Mais dans le cas de Whiteread, c'est précisément cet acte de démolition qui permet que l'œuvre puisse être comprise dans la généalogie de celle de l'Anarchitecture de Gordon Matta-Clark, également obtenue grâce à l'ablation de segments de bâtiments voués à la démolition.

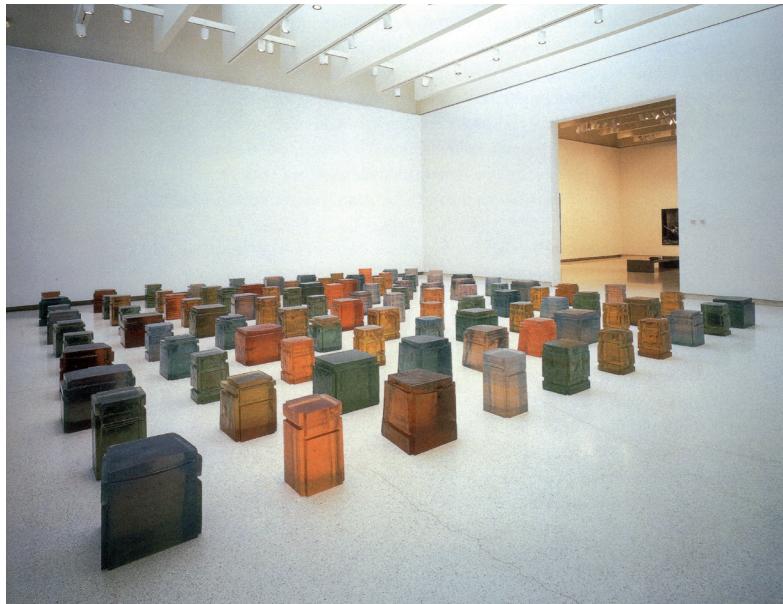
Le résultat technique du moulage de *Untitled (House)* est imparfait si on le compare à des moulages en plâtre tels que celui de *Ghost*, et il contribue à donner l'impression qu'il s'agit plus d'une maison en ruine que du moulage d'un espace domestique. Les graffitis, supports de commentaires et de protestations, qui entachent ses surfaces confirment que *Untitled (House)* semble être, pour de nombreuses personnes, une maison abandonnée avec des murs de béton gris et des fenêtres murées<sup>22</sup>.



La technique du moulage démontre ce qu'avaient préfiguré *A cast of the space under my chair* ou *Ghost* : la destruction du concept d'espace par un plein absolu et impénétrable. L'inaccessibilité de *Untitled (House)*, et donc la négation de l'espace résiduel, qui reste encore enfermé dans la coque des sculptures comme la Statue de la Liberté, est telle que pour pouvoir faire sortir les ouvriers durant les dernières phases d'application de la gunite, un orifice a été conservé dans la toiture – lequel a ensuite été refermé.

Après les moulages de meubles, de chambres et de maisons, Whiteread paye un tribut à *A cast of the space under my chair*. En 1994 naissent en effet des œuvres comme *Table and chair* dans leurs versions *Clear and green*, *Untitled (6 spaces)* ou *Untitled (25 spaces)*, dans lesquelles le même espace révélé par Nauman sous la chaise prend ici la consistance d'un volume lumineux, coloré et doté d'un important degré de transparence. C'est précisément sur le choix du matériau servant au moulage que

*Rachel Whiteread, Untitled (House), 1993. Les différentes phases de la réalisation de l'œuvre.*



se fixe la recherche de Whiteread avec ces nouvelles œuvres. L'artiste a désormais l'intention de renier l'impénétrable solidité du béton gris de Nauman pour révéler la substance de l'espace. La lumière pénètre ainsi la matière dense des solides en résine de *Untitled (6 spaces)* en révélant leur substance modelée selon les lignes des moulages des différentes chaises, et l'observateur a l'illusion de contempler un espace figé. La transparence des boîtes de Judd pénètre maintenant la logique du moulage d'un espace.

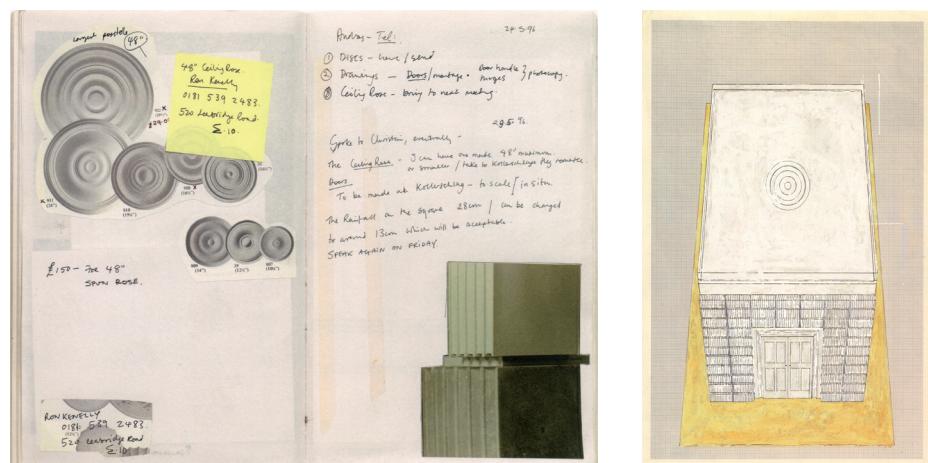
La série de sculptures générée par *A cast of the space under my chair* se conclut en 1995 par l'installation de *Untitled (One Hundred Spaces)*, réalisée à partir des moulages de neuf types de chaise, trois types de résine et trois types de catalyseur qui, mélangés diversement avec les résines, permettent d'obtenir des couleurs différentes. Les cent moulages colorés, d'aspect transparent, disposés en rang selon une grille invisible de dix par dix éléments, n'arrivent cependant pas à exorciser l'archétype à partir duquel tout a commencé, même si les moulages de Whiteread sont la cristallisation de phénomènes perceptifs et tactiles contre ceux de Nauman qui, à la lumière de ceux de Whiteread, se révèlent toujours plus comme la sédimentation wittgensteiniennne d'une pensée.

Après l'expérimentation du moulage en gunite et les différents moulages en plâtre d'étagères à livres, Whiteread conçoit, pour le concours lancé par Simon Wiesenthal en 1996<sup>23</sup>, l'*Holocaust Memorial* inauguré en 2000 sur la Judenplatz, à Vienne. L'œuvre est un prisme en béton armé dont les murs sont modelés à partir du moulage des vides se trouvant dans les étagères à livres. Le choix du moulage de l'étagère prend son origine dans les œuvres de Nauman, alors que celui plus spécifique

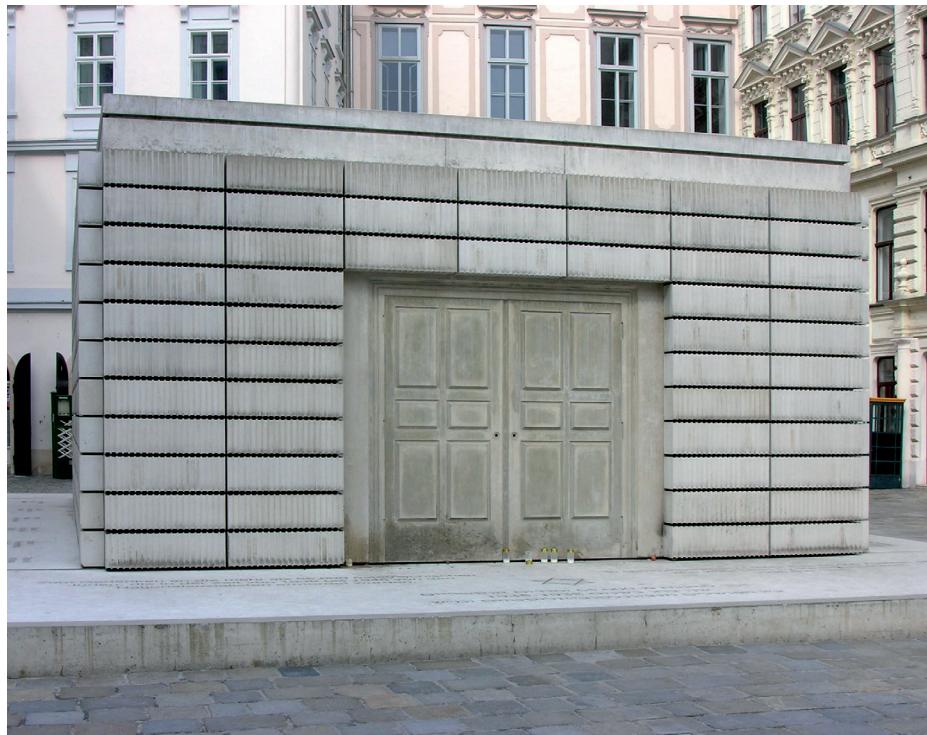
*Rachel Whiteread, Untitled (One Hundred Spaces), 1995.*

de l'étagère à livres est expérimenté par Whiteread, dans ses effets formels, dans des mouliges en plâtre tels que *Untitled (Five Shelves)*, datant de 1995-1996. Mais l'œuvre exécutée pour Vienne perd les caractéristiques des autres mouliges de Whiteread pour devenir le fondement d'une œuvre d'architecture originale, dans le sens où elle est composée de parties conçues, fabriquées et composées selon des règles techniques et créatives très différentes de celles des sculptures réalisées par le mouillage d'une chambre, comme pour *Ghost*, ou d'un segment de maison, comme pour *Untitled (House)*. Dans ce cas, le mouillage sert à produire des pièces en série comme les blocs d'un ancien appareillage de murs. Ces pièces sont montées avec des joints qui dessinent des trames régulières le long des murs, au point que la composition harmonique admirée par Whiteread dans les œuvres de Piero della Francesca s'impose à chaque mouillage de vies ou de mémoires. La symétrie des pièces et des joints, la présence d'une corniche abstraite, le disque au milieu de la toiture et la fausse porte située au centre de la façade confèrent au monument de Whiteread l'aura d'une architecture allemande des années 1930 avec des traits égyptiens et classicistes, comme celle de Paul Ludwig Troost, également chère à Anselm Kiefer. Du reste, l'œuvre est conçue au cours des dix-huit mois que Whiteread passe à Berlin.

Le mouillage des livres qui constitue les murs de cet *Holocaust Memorial* prend, aux yeux des critiques, la signification d'un stockage de données, et les empreintes deviennent des allusions aux registres de la mémoire, pour finir par être interprétées d'après l'autodafé nazi de livres de la nuit du 10 mai 1933, qui précéda celui des corps des Juifs. Mais si l'*Holocaust Memorial* est recadré dans les recherches de Whiteread, à la signification liée au drame des Juifs s'ajoutent celles liées à la mémoire et au caractère intimiste de l'artiste. Cette œuvre se montre aussi comme un monument à la mémoire en soi. Rien que par le fait de contenir, sédimentée dans le béton, la dimension temporelle, la sculpture de Whiteread se prête à devenir le réceptacle d'autres valeurs – comme celles, justement, de l'holocauste.



Rachel Whiteread,  
Holocaust Memorial, 1994-2000,  
dessin, notes et collage d'images.



*Rachel Whiteread, Holocaust Memorial, 1994-2000. Vue générale et détail du moulage des livres.*

Une déclaration de Whiteread peut aider à saisir la raison du choix des livres réduits à un moulage pour ce monument: «*Je suis une sculptrice: non pas une personne de mots, mais une personne d'images et de formes*»<sup>24</sup>. La représentation des livres dans les murs de l'*Holocaust Memorial* n'advient pas seulement sur le fond de l'autodafé nazi, d'une liste de noms de Juifs, d'une liste de Schindler, d'une archive spécifique de l'holocauste, mais elle sert aussi à créer une forme «simple et monumentale», comme l'affirme l'artiste, disposée à accueillir d'autres significations à inclure sur les pages blanches de ces murs de béton<sup>25</sup>.

Le moule, le moulage et l'inversion, qui créent des murs familiers et en même temps aliénants, ont produit un monument pour activer la mémoire. Mais le moulage manipulé de Whiteread, malgré toutes les inversions aliénantes, pourrait aussi activer d'autres interrogations du fait de son implantation dans le cœur de Vienne. A côté du moulage inversé des livres se trouve aussi celui de la porte à deux battants, à l'origine en bois, et maintenant en béton, dont les traits sont encore plus reconnaissables. Ainsi, l'architecture de l'*Holocaust Memorial*, comme celles produites avec les critères de Whiteread, pose à nouveau, et sans même le vouloir, la question de la contrefaçon au sein de la ville où Adolf Loos avait célébré la vérité des matériaux et n'avait justement pas interdit par hasard le recours au béton pour tout type de copie – un matériau (le béton), dont Loos avait capté les pièges créatifs dans les procédés de sa fabrication à travers le moulage<sup>26</sup>.

## Notes

Le texte a été traduit de l'italien au français par Angelica Bersano.

<sup>1</sup> «Den Stephansturm kann man wohl in zement gießen und irgendwo aufstellen – er ist aber dann kein kunstwerk.» Adolf Loos, «Das Prinzip der Bekleidung», *Neue Freie Presse*, 4 septembre 1898.

<sup>2</sup> Donald Judd, «Specific Objects», *Arts Yearbook*, n°8, 1965, pp. 74-77.

<sup>3</sup> Voir les notes manuscrites de Duchamp publiées dans: Paul Matisse (éd.), *Marcel Duchamp, Notes*, Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou, Paris, 1980.

<sup>4</sup> Donald Judd, «Specific Objects», *op. cit.*

<sup>5</sup> Robert Morris, «Notes on Sculpture», Part I, *Artforum* 4, n°6, 1966, pp. 42-44 et idem, «Notes on Sculpture», Part. II, *Artforum* 5, n°2, 1966, pp. 20-23.

<sup>6</sup> A propos de l'œuvre de Nauman, voir entre autres: Joan Simon (éd.), *Bruce Nauman* (catalogue d'exposition et catalogue, Walker Art Center, Minneapolis, 10 avril – 19 juin 1994), Walker Art Center, Minneapolis Wiese Verlag, Minneapolis, New York, 1994; Carlos Basualdo et Michael R. Taylor, *Bruce Nauman. Topological Gardens*, (catalogue d'exposition, Biennale de Venise, 2009), Philadelphia Museum of Art, Yale University Press, New Haven, Londres, 2009; Peter Plagens, *Bruce Nauman. The True Artist*, Phaidon, Londres, New York, 2014.

<sup>7</sup> Voir aussi: Bruce Nauman, *Wall-Floor Position*, 1968, videotape. A propos du rôle de l'espace dans l'œuvre de Nauman, voir: Marco De Michelis, «Spaces», in Carlos Basualdo et Michael R. Taylor, *Bruce Nauman. Topological Gardens*, *op. cit.*, pp. 65-83. Voir aussi: Peter Plagens, «Negative space», in idem, *Bruce Nauman. The True Artist*, *op. cit.*, pp. 65-88.

<sup>8</sup> De Michelis a mis en évidence que Nauman connaît le livre de Frederick S. Perls, Ralph F. Hefferline et Paul Goodman, *Gestalt Therapy*, 1951 (voir: De Michelis, cité dans: Basualdo et Taylor, *Bruce Nauman. Topological Gardens*, *op. cit.*, p. 67).

<sup>9</sup> Voir les affirmations de Nauman à propos de la chaise de Beuys dans: Joan Simon, «Breaking the Silence», *Art in America*, n°9, 1988.

<sup>10</sup> Nauman parle de façon générale d'œuvres futuristes dans l'interview avec Michele De Angelus, en 1980 (Janet Kraynak (éd.), *Please Pay Attention Please: Bruce Nauman's Words*, The MIT Press, Cambridge (MA), Londres, 2003, pp. 234 et 254). Par ailleurs, Nauman réalise en 1965 une sculpture – la *Cup Merging with Its Saucer* – qui se démontre comme dérivée de celle de Boccioni. A propos de la notion d'espace des futuristes et des objets futuristes, voir: Rosalind Krauss, «Lo spazio analitico: futurismo e costruttivismo», in idem, *Passaggi: storia della scultura da Rodin alla Land Art*, Bruno Mondadori, Milan, pp. 51-78.

<sup>11</sup> Voir: Joan Simon, «Rompere il silenzio: un'intervista con Bruce Nauman», *Art in America*, n°9, 1988, cité dans: *Bruce Nauman, Inventa e muori; Interviste 1967-2001*, a+mbookstore, Milan, 2005, p. 197. Voir également l'œuvre de De Kooning, *Untitled - Chair*, environ 1957.

<sup>12</sup> Bruce Nauman, interview avec Michele De Angelus, 27-28 mai 1980.

<sup>13</sup> Voir: Joan Simon (éd.), *Bruce Nauman, Inventa e muori; Interviste 1967-2001*, *op. cit.*, p. 220.

<sup>14</sup> Michele De Angelus, interview avec Bruce Nauman, 27-28 mai 1980.

<sup>15</sup> *Ibidem*.

<sup>16</sup> Bruce Nauman, in De Michelis, cité dans: Basualdo et Taylor, *Bruce Nauman. Topological Gardens*, *op. cit.*, pp. 207-208.

<sup>17</sup> Joan Simon, «Breaking the silence: an interview with Bruce Nauman», cité dans: Janet Kraynak (éd.), *Please Pay Attention Please: Bruce Nauman's Words*, *op. cit.*, p. 324.

<sup>18</sup> Voir: Charlotte Mullins, *RW. Rachel Whiteread* (2004), Tate, Londres, 2008, pp. 7-8.

<sup>19</sup> A propos des rapports entre l'œuvre de Whiteread et celle des autres artistes, voir: Lisa Dennison, «A House Is Not a Home: The Sculpture of Rachel Whiteread», in AA.W, *Rachel Whiteread. Transient Space*, (catalogue d'exposition, Deutsche Guggenheim, Berlin, 27 octobre 2001 – 13 janvier 2002), The Solomon R. Guggenheim, New York, 2001, pp. 31-38.

<sup>20</sup> Mullins discute de l'admiration de Whiteread pour Piero della Francesca dans: Charlotte Mullins, *RW. Rachel Whiteread*, *op. cit.*, p. 23.

<sup>21</sup> Craig Houser, «If Walls Could Talk: An Interview with Rachel Whiteread», in AA.W, *Rachel Whiteread. Transient Space*, *op. cit.*, p. 52.

<sup>22</sup> Suite aux dures protestations des habitants du quartier, le moulage de Whiteread, qui avait été pensé comme provisoire, sera à son tour démolie en janvier 1994, avant la date prévue.

<sup>23</sup> Les premiers dessins pour un monument à la mémoire de l'holocauste remontent à 1994 (voir à ce propos: Allegra Pesenti (éd.), *Rachel Whiteread Drawings*, (catalogue d'exposition, Hammer Museum, Los Angeles 31 janvier – 25 avril 2010), Hammer Museum, DelMonico Books, Los Angeles, 2010, pp. 116-123).

<sup>24</sup> James E. Young, «Rachel Whiteread's Judenplatz Memorial in Vienna. Memory and Absence», in Chris Townsend (éd.), *The Art of Rachel Whiteread*, Thames & Hudson, Londres, 2004, p. 167.

<sup>25</sup> *Ibidem*.

<sup>26</sup> Voir supra, note 1.



**Représentation(s)**



## Expériences gulliveriennes

Luca Ortelli

Lemuel Gulliver, le protagoniste du célèbre roman de Jonathan Swift, a l'occasion de connaître, au cours de ses voyages, toutes les variations d'échelle possibles : il est géant à Lilliput, et minuscule à Brobdingnag. Face aux exemples actuels de gigantisme architectural, notre expérience en termes d'effets d'échelle semble décidément « brobdingnagien ». En effet, si l'on fait abstraction de quelques bizarreries, comme l'appartement des nains dans le palais ducal de Mantoue<sup>1</sup>, la seule possibilité qui s'offre à nous d'expérimenter le saut d'échelle vécu par Gulliver est l'observation de maquettes – tant les maquettes d'architecture que celles issues du modélisme ferroviaire. Dans le sens contraire – c'est-à-dire lorsque nous sommes « à échelle réduite » par rapport à un objet ou tout autre élément appartenant à l'environnement –, les occasions sont bien moins nombreuses. Il ne s'agit pas ici d'effets produits par le gigantisme architectural, dans la mesure où les bâtiments colossaux sont appréhendables en tant que tels, c'est-à-dire en tant qu'exagérations dimensionnelles.

Pour vivre de véritables expériences gulliveriennes, il est conseillé d'assister aux spectacles de la compagnie française de théâtre Royal de Luxe<sup>2</sup> et de découvrir le travail de l'artiste britannique Slinkachu<sup>3</sup>. Dans le premier cas, le spectateur se retrouve, pour ainsi dire, parachuté à Lilliput. Dans la saga des Géants, Royal de Luxe met en scène des spectacles dont les protagonistes sont des marionnettes aux dimensions gigantesques, manœuvrées par des grues, dont les mouvements sont garantis par une infinité de fielles qui renvoient directement au premier voyage de Gulliver. Les personnages les plus célèbres de cette saga sont le Géant, pouvant assumer l'apparence d'un scaphandrier émergé des eaux, et sa nièce, la Petite Géante. Les spectacles de la saga des Géants ont également mis en scène des animaux (girafes, chiens, rhinocéros) dans plusieurs villes et pays. Il est indiscutable que la fascination de ces spectacles dérive premièrement de la condition inhabituelle qui met le spectateur dans un rapport d'échelle jamais vécu avec les protagonistes. Chaque spectacle se base sur une histoire, immédiate et captivante, et les différents lieux font le reste en proposant des rapports d'échelle variés avec les spectateurs et les édifices, selon la ville qui accueille la mise en scène et selon le parcours du cortège<sup>4</sup>. Mais parfois, il ne s'agit pas de spectacles à proprement parler, mais plutôt d'installations, comme celle réalisée en 2006 qui voit le Grand Géant en visite au pont du Gard, assis sur une chaise longue, immobile, les yeux fixés sur l'aqueduc romain. Le résultat est de toute manière surprenant et l'échelle du monument semble réduite face à celle du spectateur géant.

*Lemuel Gulliver, image tirée de l'ouvrage de Jonathan Swift, Voyages de Gulliver dans des contrées lointaines.*

A l'opposé des spectacles de Royal de Luxe qui attirent des milliers de spectateurs, un artiste solitaire célèbre de manière «privée» et presque invisible une forme de «guliverisme» à l'inverse. L'observation du travail de Slinkachu nous projette en effet à Brobdingnag. L'artiste nous révèle des mises en scène pratiquement invisibles. Ses «*little people*» sont des personnages de quelques millimètres de hauteur, placés dans des endroits que nous pratiquons au quotidien. Seules les photos qu'il réalise dévoilent les scènes qui accueillent ces petits personnages comme protagonistes. Leurs comportements sont identiques aux nôtres : leur vie connaît des moments de joie ou des épisodes tragiques, et tout semble avoir lieu dans le silence de notre indifférence. Une famille s'extasie devant le Parlement à Londres ; une jeune fille fait voler un cerf-volant ; un homme retire de l'argent dans un bancomat ; un autre, armé d'un fusil, abat un animal monstrueux (en réalité une abeille) en protégeant sa fille ; un autre encore essaye désespérément d'arrêter un taxi, etc. Slinkachu élabore et peint les personnages miniatures des modèles ferroviaires en leur attribuant les poses qui conviennent aux mises en scène. Le résultat n'est appréciable que dans les livres<sup>5</sup> qu'il publie ou dans les images visibles sur son site internet. Il s'agit toujours de deux photos : l'une montre l'endroit dans lequel les «*little people*» sont installés ; l'autre est un zoom sur les personnages. Evidemment, dans la première photo, les personnages sont quasiment imperceptibles, et seul le second cliché nous permet de les repérer dans la vue d'ensemble.

Ces deux exemples artistiques possèdent indéniablement un caractère presque surréaliste dans leur capacité à bouleverser les rapports d'échelle habituels. L'élément essentiel est leur enracinement dans les espaces réels de nos villes et l'irréversible solitude des personnages (de Slinkachu notamment), abandonnés dans un Brobdingnag dont nous sommes, à notre insu, les habitants distraits.

## Notes

<sup>1</sup> *L'appartement des Nains* fut réalisé par Antonio Maria Viani (env.1550-1635) sur ordre du Duc Ferdinand de Gonzague. En dépit de toutes interprétations ésotériques ou mystérieuses, il s'agit d'une reproduction «à l'échelle» du complexe de la Scala Santa de Rome, près de la Basilique de Saint-Jean-de-Latran.

<sup>2</sup> Royal de Luxe est une compagnie de théâtre de rue fondée en 1979 à Aix-en-Provence par Jean-Luc Courcoult, Véronique Loève et Didier Gallot-Lavallée.

<sup>3</sup> Slinkachu est le pseudonyme d'un artiste qui se présente ainsi : «*London-based artist, leaving miniature people on the streets since 2006*». Pour plus d'information sur son travail, voir : [www.slinkachu.com](http://www.slinkachu.com).

<sup>4</sup> Voir entre autres à ce propos : *La géante du Titanic et le scaphandrier* (Nantes, 2009) ; *Le rendez-vous de Berlin* (2009) ; *Le scaphandrier, sa main et la petite géante* (Anvers, 2010) ; *L'incroyable et phénoménal voyage des géants dans les rues de Perth* (2015). La documentation photographique

ainsi que toutes les informations relatives à la saga des Géants sont disponibles sur le site internet : [www.royal-de-luxe.com](http://www.royal-de-luxe.com).

<sup>5</sup> *Little people in the city. The street art of Slinkachu*, Boxtree, Londres, 2008 et *Big Bad City*, Lebowsky, Amsterdam, 2010 (version hollandaise du précédent dans laquelle les photos présentant les lieux sont imprimées sur un plus grand format), *Global Model Village. The international street art of Slinkachu*, Boxtree, Londres, 2012.



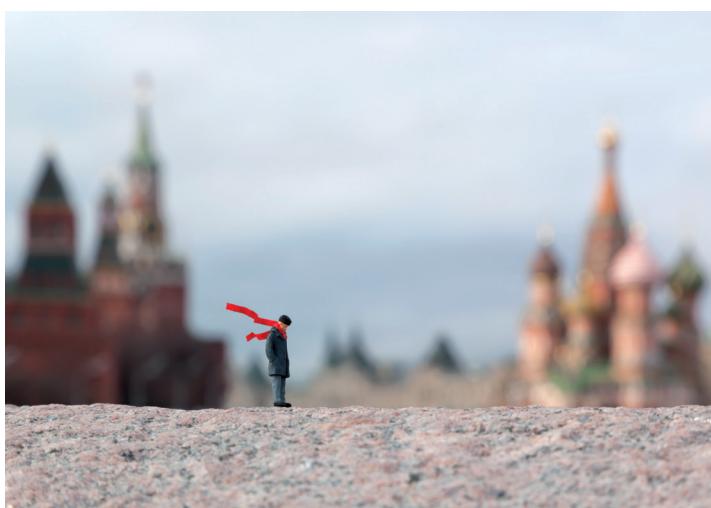
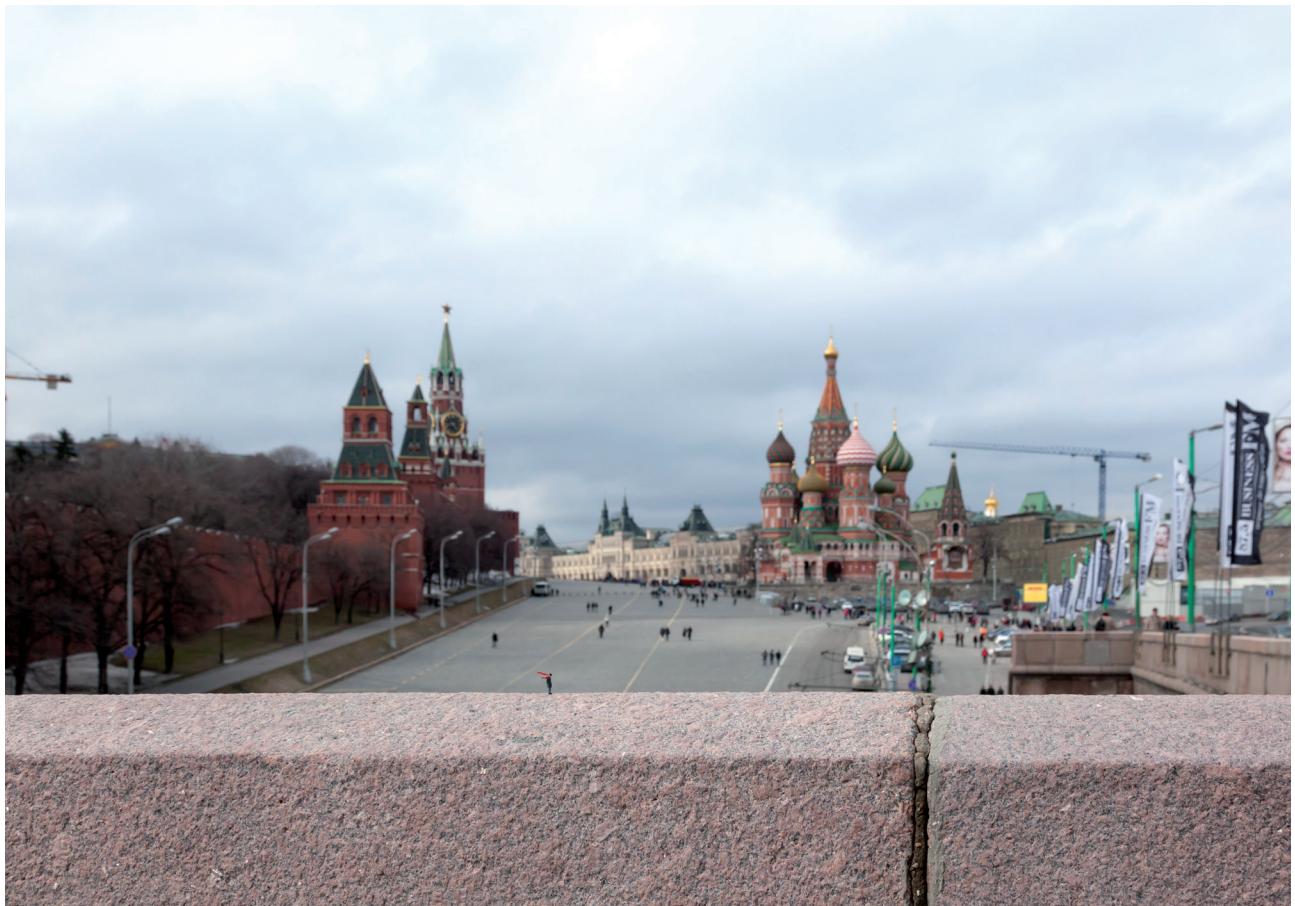
Compagnie Royal de Luxe,  
Le grand géant: visite du Pont  
du Gard, 2006.

Le scaphandrier, sa main et  
la petite géante, Anvers, 2010.

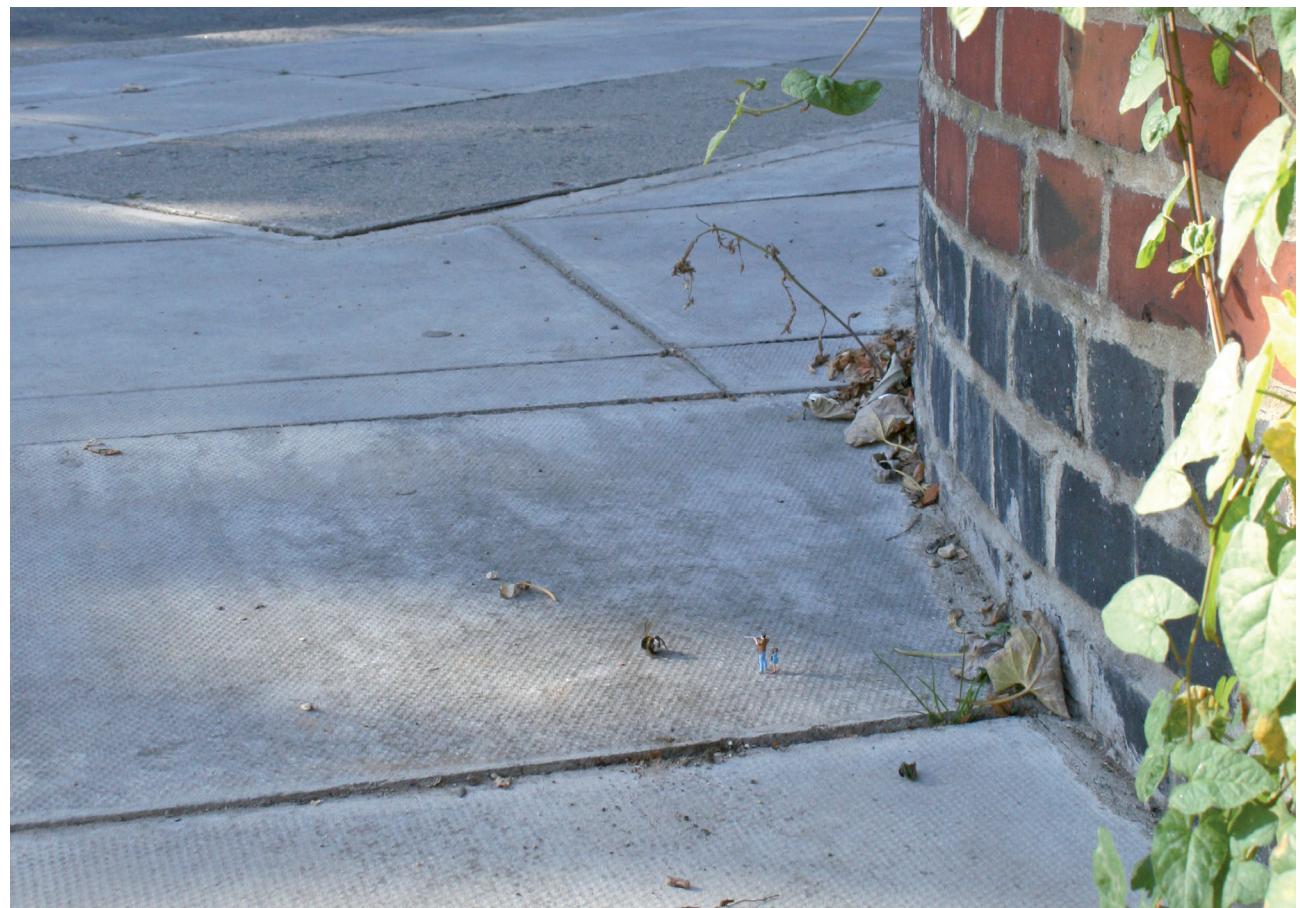




Slinkachu, Tourists  
Westminster Bridge, Londres, 2007.



*Slinkachu, In To The Wind*  
Bolshoy Moskvoretsky Bridge  
(Red Square/Kremlin),  
Moscou, 2012.



*Slinkachu, They're Not Pets Susan Primrose Hill, Londres, 2007.*



*Slinkachu, Spare Some Change?  
Hammersmith, Londres, 2006.*



**Archives**



## Le Palais des Congrès de Bienne par Max Schlup, 1955-1957

De la trame uniforme à la structure monumentale

Salvatore Aprea

L'ambition de transformer Bienne en une ville moderne remonte aux années 1920, au moment de la construction de la nouvelle gare et de l'aménagement d'un nouveau quartier au nord-est de celle-ci. Dès 1930, ce développement est entravé par des évènements qui touchent intégralement la Suisse : la crise économique d'une part et la remise en question de l'architecture du Mouvement moderne international d'autre part, associée à l'intérêt pour la construction helvétique traditionnelle et sa dimension domestique. Mais dans l'après-guerre, la réflexion sur la modernisation de Bienne redévient d'actualité, encouragée par la haute conjoncture économique. En résultent de manière évidente les discussions sur la construction de maisons-tours qui sont menées au sein du conseil communal durant les années 1950 et aboutissent, en 1960, à la conception d'un projet visionnaire, lequel prévoyait la transformation des zones adjacentes aux berges de la rivière Suze en un quartier linéaire fait de tours diversement aménagées, à l'instar des métropoles américaines<sup>1</sup>.

La réflexion sur l'architecture, quant à elle, apparaît à cette époque prise dans une sorte de conflit entre les défenseurs du fonctionnalisme accru de l'entre-deux-guerres et les partisans de nouvelles orientations, en Europe comme en Amérique. En Suisse, cette tension s'apaise avec l'éclosion d'une production architecturale inspirée du langage rigoureux de Mies van der Rohe et d'autres réalisations qui font de l'architecture d'après-guerre de Le Corbusier la référence privilégiée et bénéficiant de certains raisonnements sur la forme en architecture, en art et dans les arts appliqués, ainsi que sur le rapport entre la forme et la qualité de l'espace architectural<sup>2</sup>. C'est dans ce contexte culturel que se développe l'histoire de la conception et de la construction du Palais des Congrès de Bienne, dont l'architecte biennois Max Schlup est l'auteur.

Max Schlup, *Palais des Congrès, Bienne, 1956-1966.*

Dès 1947, Schlup réalise plusieurs maisons de style régional traditionnel. Il faudra attendre la moitié des années 1950 pour qu'il s'approche du vocabulaire de l'architecture moderne. Et c'est donc tout naturellement à partir de ce moment-là qu'il définit certaines caractéristiques architecturales fondamentales du Palais, notamment durant la conception des avant-projets, entre 1955 et 1957. L'évolution de ces derniers témoigne d'un moment d'expérimentation dans la carrière de Schlup, qui se confronte aux différentes orientations de l'architecture de l'époque et à la recherche d'un langage qui lui permettra de s'affirmer comme un architecte de la modernité.

### Des origines du concours au premier avant-projet

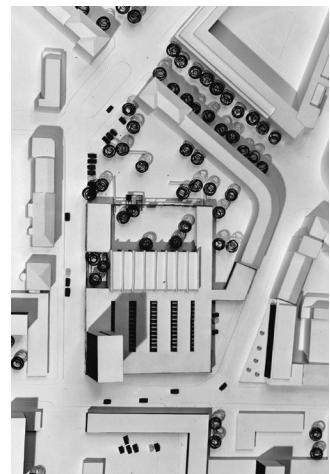
Un long processus mêlant accords politiques, études et projets a été à l'origine de la construction du Palais des Congrès. Ce processus a débuté dès 1940 et s'est poursuivi pendant un quart de siècle environ. Initialement, l'objectif de la Ville était de construire une piscine publique couverte. Cependant, des sollicitations provenant de la sphère politique et de la société civile ont progressivement étoffé le programme et ont mené à la réalisation d'un bâtiment moderne plurifonctionnel.

En 1942, la Direction des Travaux Publics de la Ville est chargée de développer le projet de la piscine couverte. Deux ans plus tard, à l'occasion de l'accord pour la construction de l'Ecole fédérale de sport de Macolin, la Ville s'engage formellement à bâtir la piscine et établit une commission spéciale chargée d'en étudier le projet. La Direction des Travaux Publics soumet les premiers croquis à la Ville en 1949<sup>3</sup>. En plus de la piscine, un bâtiment administratif, destiné à abriter les bureaux de la police et un département de la compagnie électrique, est esquissé.

Le lot choisi se trouve à l'extrême nord-est du quartier de la gare et est adjacent au site de l'usine à gaz et au quartier ouvrier nommé Cité Marie. La Ville prévoit de transformer ces zones en un quartier moderne, et la construction de la piscine avec le bâtiment administratif est censée être le premier pas de cette opération<sup>4</sup>. Ainsi, en 1950, une commission est chargée de rédiger le programme détaillé de cette construction. Il faudra attendre presque quatre années de travail et treize réunions pour que ce programme soit établi et qu'un concours soit enfin lancé, en 1955.

Le choix du site adjacent à l'usine à gaz et à la Cité Marie est confirmé. Le lot, de forme polygonale et irrégulière, est cerné par trois rues (la rue Centrale, la rue des Marchandises et la rue de l'Argent) et une rangée coudée d'immeubles longeant les rues de Morat et des Marchandises. La rue Centrale est considérée comme le principal axe routier et piéton vers lequel le projet devra être orienté.

Le programme est divisé en trois sections : la piscine et ses annexes avec, entre autres, un petit bassin pour l'école de natation, une salle de gymnastique et différents locaux tels qu'un sauna, un bain turc et des cabinets pour les soins sportifs; l'immeuble administratif et un restaurant; des espaces optionnels pour accueillir des magasins,

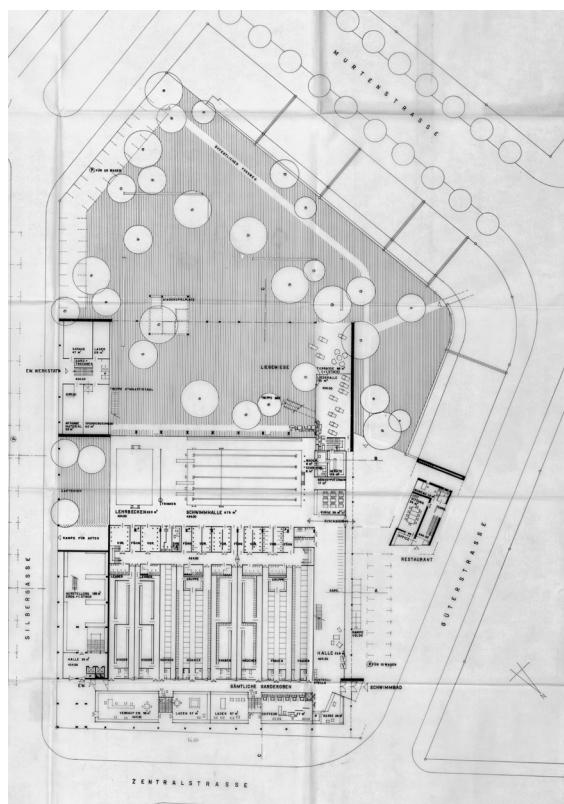


Projet de concours, mai 1956.  
Maquette.

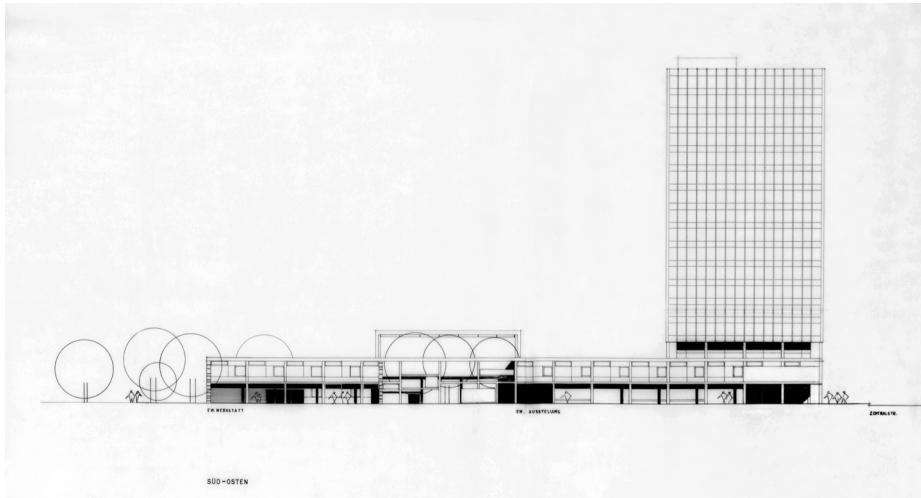
des appartements, un garage et éventuellement des bureaux. Il est demandé que la piscine soit bien ensoleillée, pourvue d'une tribune pour les spectateurs et connectée à une terrasse extérieure. De plus, sa structure doit être indépendante de celles des autres constructions prévues.

La participation au concours est uniquement ouverte aux architectes biennois. Six autres bureaux d'architecture figurant parmi les mieux réputés de l'époque en Suisse quant à la production d'architecture moderne sont également invités à concourir<sup>5</sup>. Le jury compte, parmi ses membres, les architectes William Dunkel, Rudolf Christ et Paul Waltenspühl, qui ont contribué aux succès de l'architecture moderne en Suisse pendant l'entre-deux-guerres, et d'autres architectes liés à l'entourage de l'administration publique, de l'industrie et de l'éducation sportive biennoise.

Le délai pour la remise des projets, initialement fixé au 15 février 1956, a finalement été prolongé jusqu'au 15 mai. Dix-neuf projets sont remis dans les temps et le jury s'est réuni à plusieurs reprises entre le 18 et le 23 juin pour les évaluer. En tête du classement se place le projet de Max Schlup, puis celui d'Albert Cingria, François Maurice et Jean Duret, et enfin celui de Peppe Brivio<sup>6</sup>.



Projet de concours, mai 1956.  
Plan du rez-de-chaussée.



Dans son projet, Schlup privilégie l'organisation rationnelle du programme, ce qui produit un bâtiment de deux niveaux suivant un plan rectangulaire, sur lequel se greffent une tour de bureaux et la piscine. Ce bâtiment est creusé par deux espaces aménagés en jardin et par un portique peu profond disposé sur trois côtés. L'articulation volumétrique est soumise à une ossature structurelle qui est traitée comme une trame cartésienne régulatrice. Schlup rend cette trame perceptible sur les élévations du bâtiment de deux étages à travers une séquence de cadres formés par les piliers et les dalles. Cette séquence se poursuit aussi en liaison avec les espaces aménagés en jardin au moyen de cadres vides.

Cependant, la volonté de caractériser aussi individuellement les différents corps bâtis oblige Schlup à apporter des modifications à la trame dont l'élément le plus fort, soit la salle de la piscine, est conçue comme une structure miesienne constituée de cadres porteurs et d'une enveloppe. Mais le fait d'être la partie d'un complexe plus vaste et essentiellement unitaire la rend hybride ; elle est à la fois une structure miesienne et une trame régulière.

La tour s'impose par son volume enveloppé de façades rideaux. Sa structure est seulement mise en évidence dans la partie basse, et le passage entre la trame des piliers et la façade rideau est confié au portique périptère introduit au troisième étage, qui produit une ombre fortement marquée. Le système de distribution à chaque étage nécessite le doublement de la file de piliers centrale, ce qui induit une variation importante de la trame du corps bâti de deux niveaux.

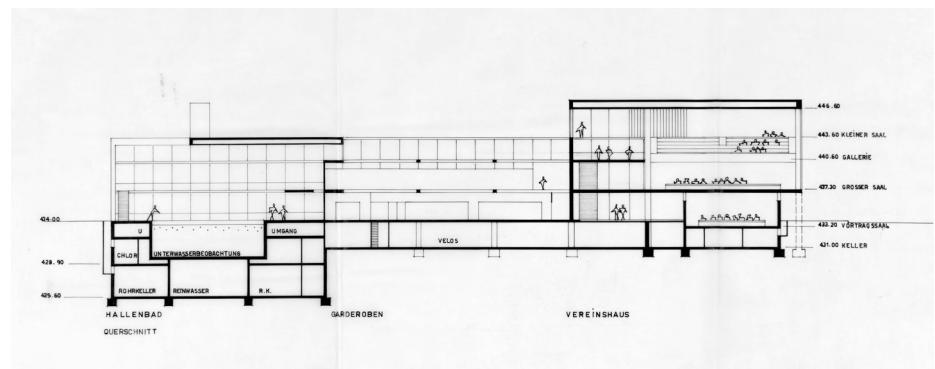
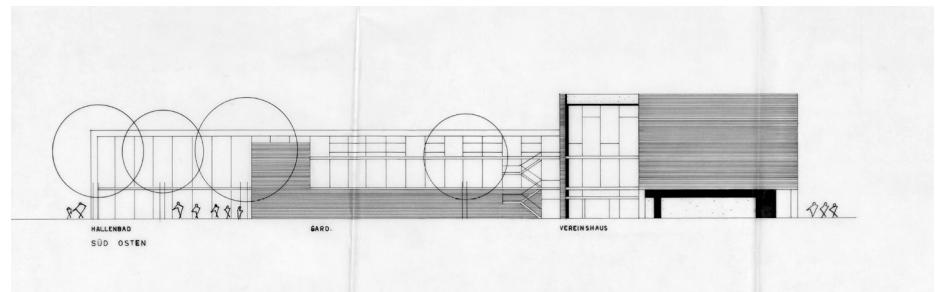
Un volume coudé, partiellement aligné à la rue des Marchandises et étranger à l'ensemble de la composition, sert à raccorder le bâtiment, géométriquement défini par un système de volumes et par la trame orthogonale, avec les édifices préexistants.

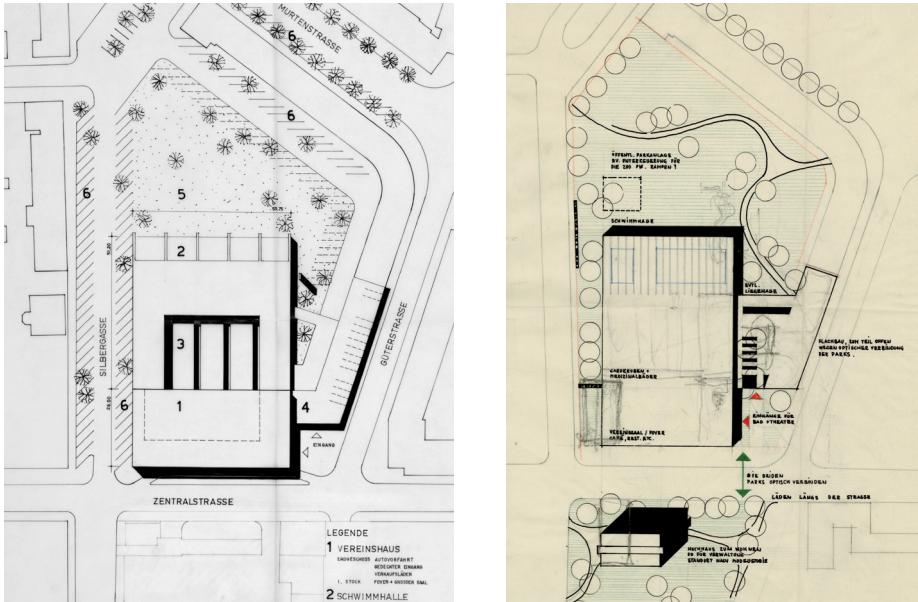
*Projet de concours, mai 1956.  
Elévation sud-est le long de la rue de l'Argent.*

Dans l'ensemble, le projet manifeste la recherche d'une architecture capable de contenir dans le dessin rigoureux de sa structure le caractère des différents volumes bâtis et des espaces ouverts sur la ville. Le jury saisit cette ambition, l'évalue positivement et la décrit comme un rapport dialectique entre l'aspect unitaire du plan et la distinction entre les différents éléments de la composition perceptible sur l'élévation.

Cependant, dans son rapport final, le jury affirme qu'aucun des projets en tête du classement ne pourra être réalisé en tant que tel<sup>7</sup>. Les architectes lauréats sont donc mandatés en vue d'apporter des modifications à leur projet selon les directives d'un programme particulier qui engendre de véritables bouleversements dans la mesure où il est demandé d'ajouter un centre associatif avec une salle des fêtes et des salles de conférences aux fonctions initialement prévues. Ce changement émane de sollicitations provenant de la société civile, notamment des deux motions et d'une initiative populaire qu'un comité a successivement soumises à la Ville en février et en avril 1956, durant le déroulement du concours<sup>8</sup>.

Suite à ce nouveau mandat, Schlup conçoit un premier avant-projet. L'objectif le plus urgent est pour lui l'introduction du centre associatif dans la trame géométrique et structurelle qui dessine, dans ce cas, trois rectangles adjacents, chacun consacré à un programme (le centre associatif, les vestiaires et la piscine). Le centre associatif est placé le long de la rue Centrale, et les plans de ses différents niveaux sont répartis de manière asymétrique : d'un côté, les surfaces de petite taille accueillent les espaces de distribution ;





Plan de situation du premier avant-projet, octobre 1956 et variante du premier avant-projet, 1956-1957. Sur ce plan de situation, la tour de bureaux est dessinée sur le site de l'usine à gaz, mais une figure rectangulaire esquissée au crayon démontre que des raisonnements sur le repositionnement de la tour à l'angle des rues Centrale et de l'Argent sont en cours.

et de l'autre côté, les salles de spectacles et de conférences sont aménagées sur les surfaces de taille plus généreuse. La section formée par le volume contenant les salles et par les espaces de circulation répartis sur plusieurs niveaux rappelle de nouveau certaines œuvres de Mies van der Rohe. Mais la difficulté de concilier le programme et la géométrie structurelle de la trame demeure. Le projet de la tour administrative est mis en attente, probablement en vue de la placer sur le site de l'usine à gaz.

### Le second avant-projet, ou la structure monumentale

Le 25 octobre 1956, la Ville obtient que l'initiative populaire du mois d'avril soit retirée contre le lancement des démarches pour la création d'un théâtre et l'octroi du mandat à Schlup pour le complément de son projet avant le 30 juin 1957, terme qui sera ensuite prolongé jusqu'au 31 août<sup>9</sup>.

Durant les mois qui suivent la remise du mandat, Schlup travaille sur l'intégration des deux niveaux du parking sous l'aire du jardin, tandis que l'ingénieur biennois Robert Schmid élabore les premières analyses pour les fondations et que l'entreprise Sulzer conçoit les plans pour les installations<sup>10</sup>. Ces études techniques sont élaborées sur la base du premier avant-projet de septembre, qui semble rester d'actualité au moins jusqu'à l'été 1957, puisque l'entreprise Sulzer ne remet ses plans que le 8 août.

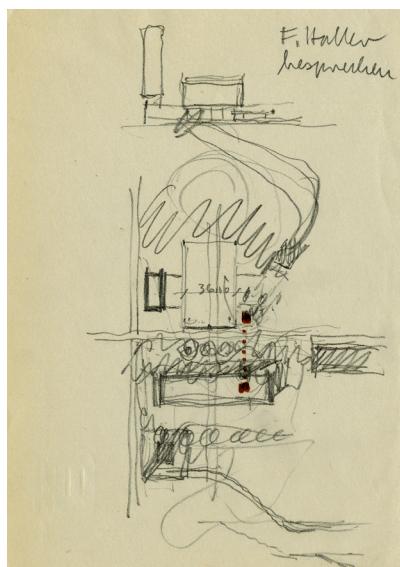
La question de l'implantation de la tour redevient d'actualité, vraisemblablement suite aux incertitudes sur le devenir de l'usine à gaz<sup>11</sup>. De ce fait, une variante du plan de situation datant du mois d'octobre prévoit de construire la tour administrative

uniquement sur le site de l'usine à gaz, et de la relier visuellement au centre associatif et à la piscine grâce à l'aménagement d'un parc. Une esquisse au crayon, tracée sur le plan de cette variante, montre que le positionnement de la tour à l'endroit d'origine est en train d'être évalué. Et c'est probablement au moment de ces réflexions qu'a été esquissé sur une enveloppe un croquis portant la mention «à discuter avec F. Haller»<sup>12</sup>.

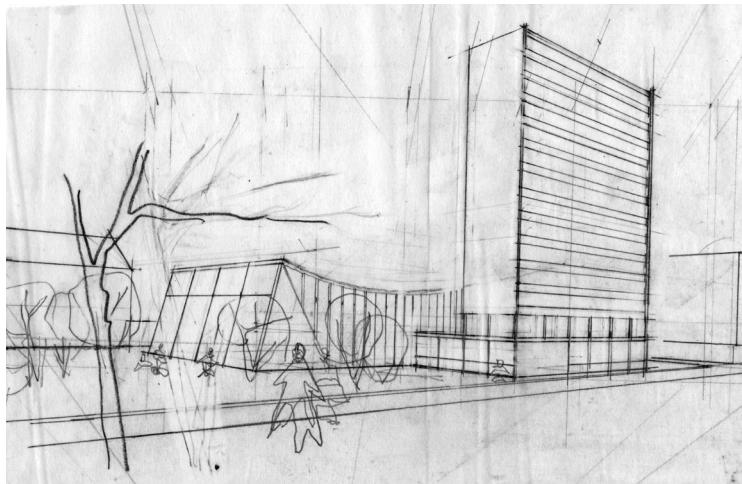
Sur ce croquis, la trame qui aurait dû cadrer la structure et le programme semble s'éclater, et chaque élément du projet acquiert un caractère distinct. Une texture légère remplace la trame rigide, et les différents volumes peuvent être repensés en tant qu'entités individuelles. Schlup leur confère une qualité plastique et les fait réagir dans un ensemble qui fait écho aux nouvelles compositions spatiales telles que celle du Palais des Nations de New York.

Ainsi, la piscine et le centre associatif sont désormais enveloppés dans une structure singulière composée d'une voile reposant sur des entretoises<sup>13</sup>. Le fait d'aménager deux fonctions si différentes dans une structure unique démontre que Schlup a privilégié la composition plastique et la qualité spatiale unitaire à la division fonctionnelle du programme. Et, de cette manière, même le portique des projets précédents est transformé en espaces pourvus d'identités et de qualités propres : un atrium ouvert sur la rue, suivi par un foyer.

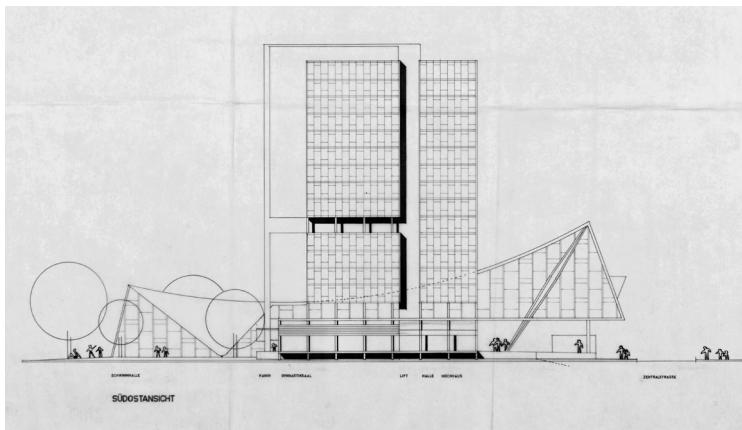
Les traits formels et caractéristiques du projet du concours – l'aménagement des différents corps bâtis, des parcours et des espaces ouverts – assument désormais un caractère nouveau et unitaire, grâce aux puissantes lignes structurelles qui traversent et lient ensemble les différentes parties, en créant une unité plastique complexe dans laquelle chaque élément a trouvé sa propre identité.



*Etude préliminaire du deuxième  
avant-projet, 1956-1957.  
La feuille porte la mention  
«F. Haller besprechen»  
(à discuter avec F. Haller).*



*Etude préliminaire du deuxième avant-projet, 1956-1957.  
La tour est encore caractérisée par des façades rideaux.*



*Deuxième avant-projet, septembre 1957. Sur cette élévation sud-est le long de la rue de l'Argent, on peut voir la structure composée d'une voile reposant sur des entretoises en arrière-plan, et la tour avec sa silhouette caractérisée par sa structure en béton en forme d'H au premier plan.*

C'est pour obtenir cette unité entre le dessin de la tour et celui de la structure de la voile reposant sur des entretoises que Schlup modifie aussi radicalement les façades rideaux originelles en laissant apparaître des murs en béton armé. Ainsi, un système colossal en forme de H s'impose à la trame initiale de piliers qui ponctuent encore, avec régularité, les différents étages. Ce système se compose des murs verticaux en béton qui cernent les escaliers et de l'extraordinaire poutre qui traverse le volume vitré pour ressortir en saillie et joindre une structure en béton armé insolite qui se lève dans le vide. Conçue de cette manière, ce système forme un contreventement qui encadre le ciel dans des vides et devient un signe monumental, sans précédent pour la ville.

Schlup est donc parvenu à s'extraire définitivement des contraintes de la trame et à identifier des figures structurelles monumentales – celle de la voile reposant sur des entretoises et celle en forme de H de la tour – grâce auxquelles son édifice devient finalement un palais.

## Notes

<sup>1</sup> Il s'agit du projet était intitulé «Bienne 2000». Voir: Julien Steiner, *Intervalle. Bienne. Histoire d'un développement urbain par et pour l'industrie (1850-2015)*, n°102, 2015, p. 61.

<sup>2</sup> Voir: Jul Bachmann, Stanislaus von Moos, *New Directions in Swiss Architecture*, George Braziler, New York, 1969, spécialement pp.18-21; Jürgen Joedicke, *Moderne Architektur. Strömungen und Tendenzen*, Karl Krämer, Stuttgart, Berne, spécialement pp.104-107 et 131-133; Henry Van de Velde, «Formes. De la forme pure utilitaire», *Werk*, n°8, 1949, pp.243-249; Alfred Roth, «Die gute Form», *ibidem*, pp.251-258; Max Bill, «Schönheit aus Funktion und als Funktion», *ibidem*, pp.273-274; Otto Heinrich Senn, «Raum als Form», *Werk*, n°12, 1955, pp.386-393. L'exposition a 56. *Elf Architekten stellen aus*, qui eut lieu à Berne pendant le printemps 1956, et dont le but était de rapprocher l'architecture à l'art, est un indice significatif de ce genre de recherches, voir: Eberhard Walter Kornfeld, *a 56 elf Architekten stelle aus*, Klipstein & Co., Berne, 1956, s.p.

<sup>3</sup> Pour solliciter le développement du projet, une interpellation avait été soumise au conseil municipal en 1948 (voir: Paul Schaffroth, «Hallenbad - Vereinhaus - Bue-rohochhaus. Bericht und Antrag an den Gemeinderat», 1958, p.1, Archives de la construction moderne EPFL, fonds Max Schlup).

<sup>4</sup> Voir: Julien Steiner, *Intervalle. Bienne. Histoire d'un développement urbain par et pour l'industrie (1850-2015)*, op. cit.

<sup>5</sup> Les bureaux invités sont ceux d'Ernst Giesel à Zurich, Johannes Gass et Wilfried Boos à Bâle, Hans Brechbühl à Berne, Peppe Brivio et René Pedrazzini à Locarno, Albert Cingria, François Maurice et Jean Duret à Genève,

Max Ernst Haefeli, Rudolf Steiger et Werner Max Moser à Zurich («Programm für einen allgemeinen Projektwettbewerb zur Entwurfen für ein Hallenbad und ein Verwaltungsgebäude in Biel», 1955, fourni par Stéphane de Montmollin).

<sup>6</sup> Pour un aperçu des projets en tête du classement du jury voir: s.a., «Wettbewerb Hallenbas Biel», *Schweizerische Bauzeitung*, n° 31, 1956, pp.466-472 et n°32, pp.478-481.

<sup>7</sup> Rapport du jury, 23 juin 1956 (fourni par Stéphane de Montmollin). Voir aussi: s.a., «Wettbewerb Hallenbas Biel», op. cit.

<sup>8</sup> Voir: Paul Schaffroth, «Hallenbad - Vereinhaus - Buerohochhaus. Bericht und Antrag an den Gemeinderat», op. cit., pp.5-8; s.a., *Geschäftsbericht Gemeinde-rechnungen Statische Chronik der Stadt Biel*, 1956, Charles Rohr & Cie., Bienne, 1957, p.15.

<sup>9</sup> Résolution du conseil municipal du 26 octobre 1956 (voir: s.a., *Geschäftsbericht Gemeinderech-nungen Statische Chronik der Stadt Biel*, op. cit., p. 9).

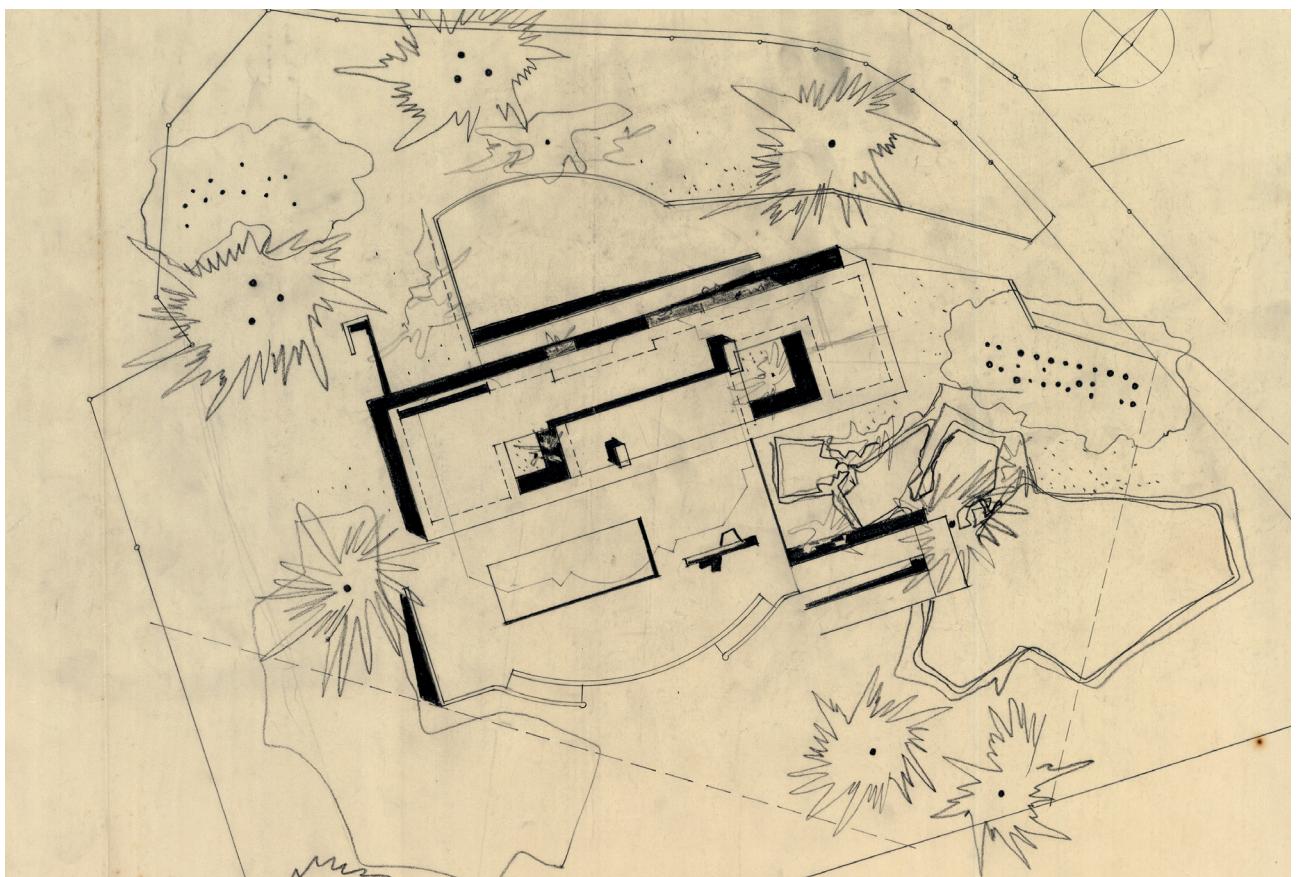
<sup>10</sup> Les dessins de différentes propositions pour le garage sont conservés aux Archives de la construction moderne, fonds Max Schlup. La construction du garage ne sera pas jugée rentable par l'architecte en chef de la Ville de Bienne en octobre 1957 (voir lettre de Alfred Doebeli à la Direction des travaux publics, 4 octobre 1957, Archives de la construction moderne, fonds Max Schlup).

<sup>11</sup> Un projet alternatif à la destruction de l'usine à gaz prévoyait d'utiliser les sous-produits de cet établissement pour chauffer la piscine (conversation de l'auteur avec Edgar Studer, maître d'œuvre pendant la construction du Palais des Congrès, le 28 juillet 2016). Des employés de l'entreprise

Gebrüder Sulzer AG, de la société des eaux de Berne et de l'usine à gaz de Bienne font un voyage en Allemagne en 1957 pour étudier les équipements techniques de plusieurs piscines (Gaswerk und Wasserversorgung der Stadt Biel, «Bericht über die Hallenbäder-Besichtigungsfahrt vom 8. - 11. Mai 1957 nach Bochum, Recklinghau-sen und Ludwigshafen a.Rh.», Bienne, 29 mai 1957, Archives de la construction moderne, fonds Max Schlup).

<sup>12</sup> Fritz Haller et Schlup se rencontraient souvent au bureau de Schlup (conversation de l'auteur avec Edgar Studer, op. cit.).

<sup>13</sup> A ce stade, le centre associatif devient une salle polyvalente à laquelle la Ville attribuera plus tard la fonction ultérieure de théâtre (voir: A. Küenzi, «Rapport à la Direction de la Police», Bienne, 19 mars 1958, Archives de la construction moderne, fonds Max Schlup).



## Autopsie de la Righi, une villa non réalisée de Georges Brera, 1954-1955

Aurélie Buisson

« Il faut bien l'avouer, sans le savoir, ou de propos délibéré, de 1950 à 1960 nous avons tous été américains, interprétant – chacun à notre manière – les grands thèmes californiens du toit plat, des poutres débordantes, de la pierre mystiquement appareillée, de la noblesse domestique du bois et nous éclatant à l'ombre immense portée par Frank Lloyd Wright. Mais Le Corbusier veillait, et notre longue traque consistait à doser avec le plus de sensibilité possible l'influence contradictoire de ces deux créatures hors du temps, de ces deux géants inquiétants à force de puissance. »<sup>1</sup>

Cette double source d'influence, que dépeint dans ces propos Claude Parent, s'est illustrée à maintes reprises dans la production du second après-guerre de toute une génération d'architectes, en France notamment – où des expositions et des revues telles que *L'Architecture d'aujourd'hui* ont largement contribué à faire connaître les figures outre-Atlantique de Frank Lloyd Wright et de Richard Neutra (entre autres)<sup>2</sup> –, mais aussi sur le territoire helvète – pour des raisons sensiblement similaires. Le domaine dans lequel ces influences retentissent le plus fort n'est autre que celui de l'habitat individuel, et plus spécifiquement la villa suburbaine, qui devient, après la Seconde Guerre mondiale, le symbole de la modernité et des modes nouveaux d'habiter.

### A l'ombre de Wright

En Suisse romande, l'architecte genevois Georges Brera (1919-2000) n'a pas échappé aux tendances de sa génération. C'est en tout cas ce que laisse entendre la consultation de la revue suisse *Architecture formes + fonctions* (AFF) de l'année 1959. En effet, la page 10 de ce sixième numéro est occupée par une publicité pour la firme Eternit, dont l'égérie n'est autre que la maison Brouze, une réalisation signée Brera. Bâtie au

Projet Righi, plan masse de la première esquisse, 1954.

début des années 1950 à Thônex, en collaboration avec son acolyte Paul Waltenspühl<sup>3</sup>, cette maison est une digne représentante de la firme certes, mais aussi et surtout de la première décennie de la carrière de ses auteurs<sup>4</sup>. Il est possible de déceler dans l'expression et la matérialité de cette bâisse, dont l'ossature est en bois et les deux murs latéraux ainsi que la cheminée sont en moellons, l'influence de Le Corbusier, si l'on pense par exemple à la maison de week-end qu'il construit à la Celle-Saint-Cloud en 1934, ou plus encore à la villa «Le Sextant» réalisée aux Mathes en 1935 (mais compte tenu des années de réalisation et de la modeste notoriété de ces deux projets, le rapprochement n'est en rien garanti) ou encore les reflets de Wright, qui, eux, sont peut-être plus faciles à démontrer.

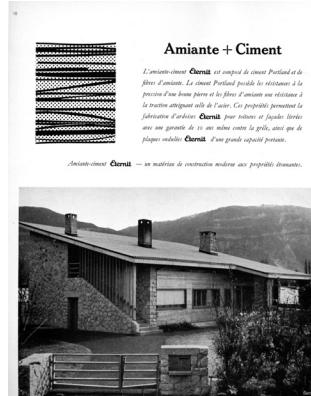
Sa première «rencontre» avec l'univers «wrightien», et plus généralement avec l'architecture américaine, Brera la doit principalement à Eugène Beaudouin<sup>5</sup>. En effet, en 1945, alors qu'il participait à l'atelier de ce dernier à l'Ecole d'architecture de Genève, fut lancée l'idée de concevoir une exposition intitulée *L'Amérique Bâtit*<sup>6</sup>, qui, comme son nom l'indique, portait sur le bâti outre-Atlantique. C'est ainsi que Brera, en compagnie de son camarade Pierre Jacquet, découvrit, en s'occupant de la conception architecturale de l'événement, les œuvres de Wright mais aussi celles de Neutra, de Mies, etc. Pour Brera, cette découverte des «héros américains» compte parmi les événements les plus marquants de sa formation d'architecte<sup>7</sup>.

Mais Le Corbusier avait entamé sa «veille» depuis quelques temps déjà... Et il restait, pour Brera et ses contemporains, l'éternel idole de la jeune architecture.

### Le Corbusier, toujours présent

La pensée corbuséenne n'a pas traîné à prendre racine dans les référents culturels du jeune étudiant. Très tôt, ce dernier est amené à côtoyer de près l'œuvre du maître franco-suisse. En effet, en parallèle de ses études aux Beaux-Arts de Genève, entre 1936 et 1940, Brera collabore pour le bureau Minner et Duc, dont les locaux étaient précisément installés au sein de l'immeuble Clarté. Cette architecture, qu'il avoue ne pas vraiment bien saisir sur le coup, l'impressionne néanmoins<sup>8</sup>. Son rapprochement corbuséen se poursuit à l'Exposition universelle de Paris, en 1937, où il découvre le pavillon des Temps nouveaux, et se concrétise en 1953 à Aix-en-Provence, lors du CIAM IX au cours duquel les deux hommes se rencontrent enfin – Brera étant entre-temps devenu le président du groupe genevois des CIAM. S'en suivent, à l'occasion de ce même événement, l'incontournable visite de l'Unité d'habitation de Marseille fraîchement sortie de terre, et la découverte des projets de Chandigarh<sup>9</sup>.

C'est donc naturellement dans ces eaux-là que les esquisses de l'architecte genevois commencent à prendre de nouvelles allures. Ici, les toits inclinés à pan unique – tel celui de la maison Brouze – ou à double pans décalés s'aplanissent, voire se substituent en toiture-terrasse aménagée ; et là, les matériaux «rustiques» chers à Wright, qu'il s'agisse de la brique, du bois ou de la pierre, cèdent progressivement leur place au béton.

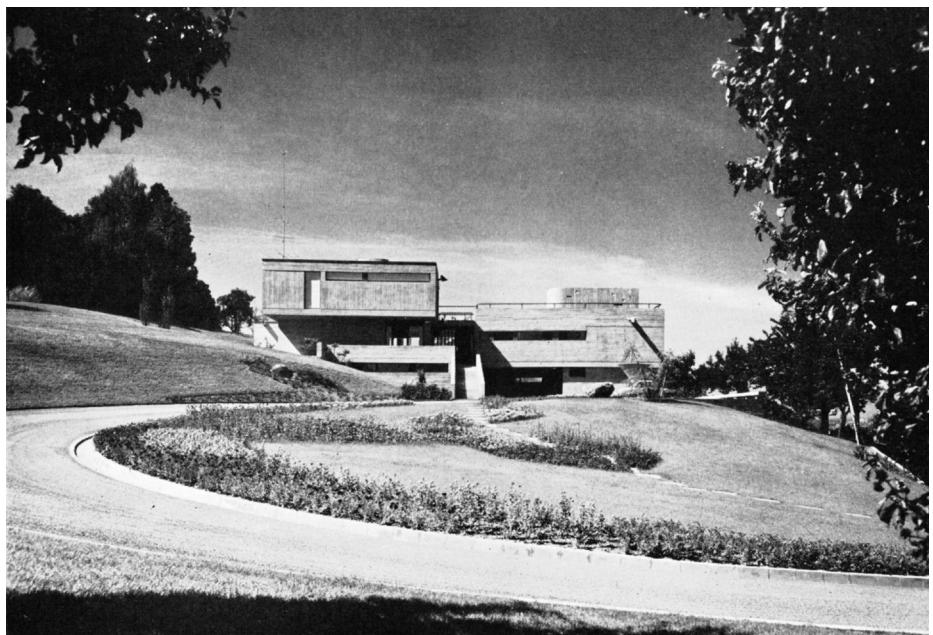


Georges Brera et Paul Waltenspühl,  
maison Brouze, Thônex, 1950.  
Publicité pour la firme Eternit.

La «veille» de Le Corbusier serait-elle parvenue à détrôner la présupposée «ombre portée» de Wright sur la production de Brera?

Pour s'en rendre compte, retournons à la revue *AFF* de 1959. Si, comme nous l'avons vu, la maison Brouze trônant page 10 atteste de l'influence «wrightienne», plusieurs autres pages de cette même revue sont bel et bien les preuves que Le Corbusier reste influent. Il suffit par exemple de consulter celles relatives aux Tours de Carouge (1958-1962), ou plus éclairantes encore celles sur la villa Maier pour saisir sans difficulté cette dévotion au maître, et plus précisément son adhésion à l'usage du béton brut, qui caractérisera la production de la seconde partie de la carrière de Brera, avec notamment la réalisation de l'usine Tarex à Lancy, en 1960, ou celles de la piscine de Lancy et des bâtiments de la station d'épuration de Genève en 1967-1968.

Architecture 100% béton, la villa Maier, construite en 1959 pour l'ambassadeur d'Autriche et nichée à quelques encablures de la cité de Calvin, demeure une œuvre remarquable – en attestent les diverses publications en Suisse et à l'étranger<sup>10</sup> –, mais elle est surtout une œuvre charnière dans la carrière de son auteur. Elle signe en effet le début de sa réelle émancipation et de son affirmation d'un nouveau langage, qui se distingue principalement de ses autres constructions de fracture plus traditionnelle par la dominance du béton brut, en tant que matériau de construction et de composition, et par la décomposition du volume en plusieurs éléments fonctionnels, structurels et constructifs distincts, qui témoigne de la recherche d'une forme architecturale expressive et plastique, en phase avec l'esthétique brutaliste de l'architecture moderne du second après-guerre.



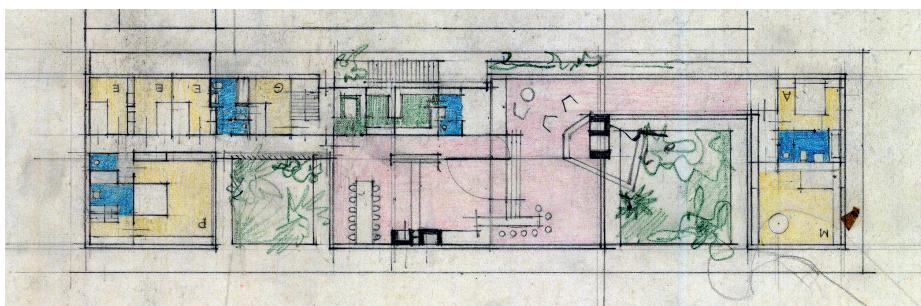
Georges Brera, villa Maier,  
Cologny, 1959. Vue sur le chemin  
conduisant vers l'entrée de la villa.

### Transition ou rupture ? Autopsie de la villa Righi (1954-1955)

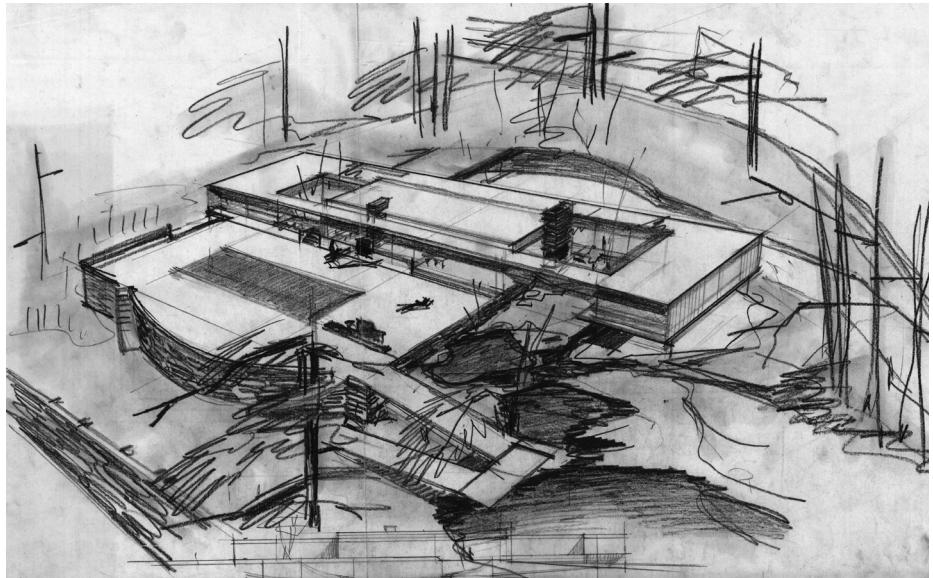
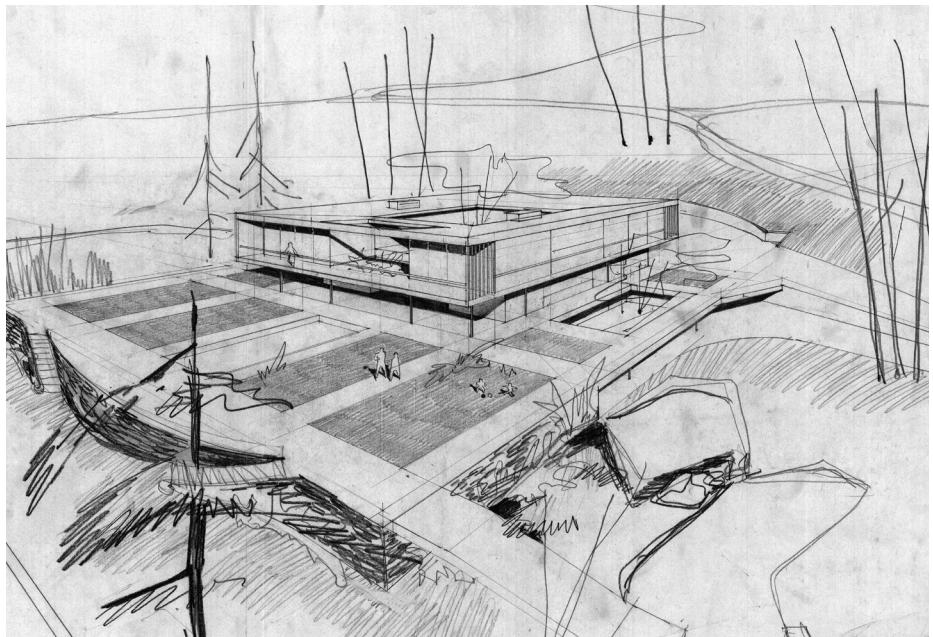
Face à ce nouveau vocabulaire résolument corbuséen qu'affiche la villa Maier, les affinités «wrightiennes», dont la maison Brouze se faisait pourtant la porte-parole, semblent appartenir à une époque révolue. Pour tenter de comprendre la nature de cette évolution (s'agit-il plutôt d'une transition douce ou d'une rupture ?) et pour mieux saisir la portée des influences de Wright et de Le Corbusier sur la carrière de Brera, il convient de se référer au fonds d'archives de ce dernier, qui occupe quelques rayonnages des Acm (Archives de la construction moderne) à l'Ecole polytechnique de Lausanne depuis les années 1990, et d'analyser les esquisses datées de 1954 à 1957 d'une série de villas n'ayant pas été réalisées, mais qui demeurent, à plus d'un titre, annonciatrices du changement de parti architectural de leur auteur à cette époque.

En tête de liste figure la villa Righi (1954-1955, en collaboration avec Waltenspühl), qui aurait dû prendre place à Cologny, à quelques pas de la Maier. Remontons aux sources du projet : les deux premières esquisses diffèrent l'une de l'autre par la géométrie de leur plan, bien que dans les deux cas, il s'agisse de volume simple à la forme pure : un rectangle très allongé pour l'une (cette recherche d'horizontalité peut être interprétée comme une influence «wrightienne») ; un carré parfaitement régulier et plus corbuséen pour l'autre. Mais au-delà de cette distinction formelle, toutes deux présentent des similitudes, qui elles traduisent justement une nouvelle autonomie conceptuelle propre aux volontés d'émancipation jusqu'alors inexprimées de l'architecte.

On peut d'abord être surpris par l'absence manifeste de toit, élément pourtant caractéristique des réalisations antérieures de Brera. Si les proéminents massifs de cheminée en pierre persistent, la toiture projetée pour la villa Righi est effectivement dans les deux versions plate, ou très légèrement inclinée. Une autre nouveauté se révèle au niveau de la composition spatiale, avec notamment l'intégration de patios intérieurs. Ce dispositif induit évidemment une dialectique nouvelle et plus organique entre les espaces bâties et l'extérieur – dialectique propre à l'habitat individuel des années 1950 – et permet également une autonomisation des différentes zones de l'habitation alors articulées autour de ces patios, ce qui préfigure par là même l'éclatement du plan, que Brera ne tardera pas à adopter dans les versions ultérieures.



Projet Righi,  
les deux premières esquisses et le plan  
de la variante rectangulaire, 1954.



### **Eté 1954: divisions du volume et langage «wrightien»**

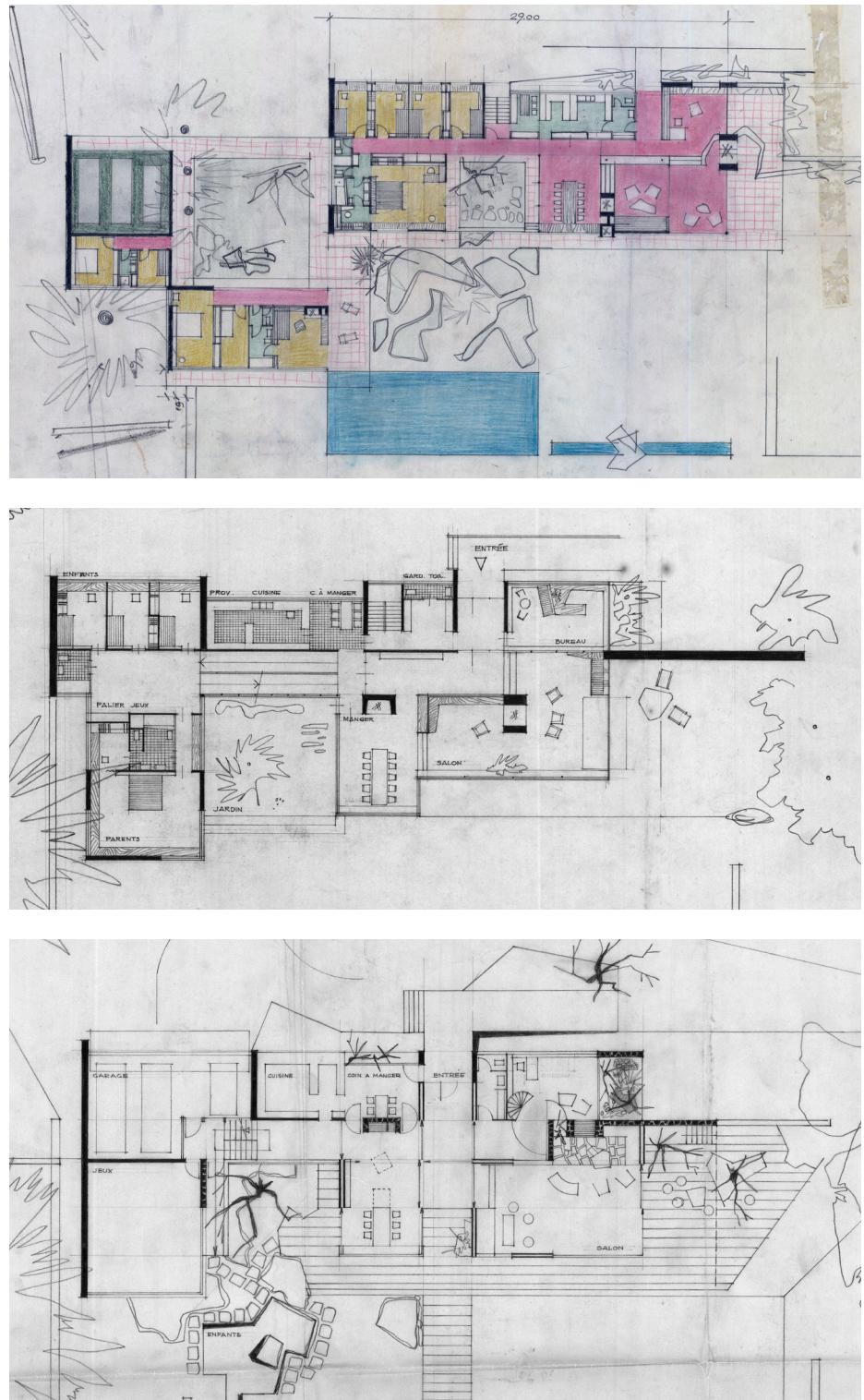
A l'aube de l'été 1954, le volume rectangulaire ayant été retenu se voit successivement divisé en deux, puis en trois éléments distincts, tous rectangulaires et parfaitement autonomes les uns des autres, puisque seuls des passages extérieurs abrités au moyen de portiques permettent de les relier entre eux. Dans la composition éclatée à trois éléments datant de juin 1954, l'organisation spatiale interne de plain-pied de l'entité principale de la Righi se subdivise en deux unités, respectivement diurne et nocturne, organisées autour d'un patio commun. Les deux entités secondaires abritent quant à elles les chambres d'amis et le studio de Madame ouvert sur le jardin et la piscine d'une part, et le garage ainsi que le pôle des domestiques d'autre part.

A plusieurs égards, l'adoption de ce principe de composition spatiale éclatée et l'intégration de patios, que Brera expérimente réellement ici pour la première fois dans un projet de villa<sup>11</sup>, confère à la Righi un esprit résolument américain, qui fait spécifiquement écho à certaines compositions de Neutra – telle la villa Nesbitt (Los Angeles, 1941-1942) – et au plan bi-nucléaire de Marcel Breuer – notamment les deux villas qu'il réalise en Suisse, soit la villa Staehelin (Feldmeilen, 1957-1958) et la villa Ustinov (Vevey, 1959) – dans lesquelles l'espace extérieur entre à l'intérieur. (Mais on pourrait également y déceler une analogie directe à l'implantation dite «pavillonnaire» des différents bâtiments du centre scolaire de Geisendorf – dont la conception datant de 1952 est tout juste antérieure.)

En revanche, si on se concentre sur la composition très horizontale des façades et le choix des matériaux, c'est essentiellement du côté de Wright que les traits américains de la Righi ont été convoqués. En effet, si le recours à des systèmes constructifs faits d'acier et de remplissages ont déjà été mis en œuvre dans les deux premiers bâtiments de l'école de Geisendorf, Brera ne semble pour le moment pas enclin à utiliser des matériaux industriels comme le fait Neutra. Il continue par conséquent à privilégier l'emploi de matériaux naturels ou traditionnels chers à Wright, inspiré notamment par les maisons usoniennes qu'il a sans doute découvertes lors de l'exposition *L'Amérique Bâtit* – où était entre autres présentée la maison Winkler-Goetsch (Okemos, Michigan, 1939) –, auxquelles il tente d'emprunter quelques expressions telles que les toits plats débordant généreusement de part et d'autre de la façade.

### **Eté à octobre 1954: le retour de la compacité et du toit pentu**

Néanmoins, à en croire les dessins datés du début de l'été 1954, la famille Righi ne semble pas déterminée à souscrire au nouvel élan de Brera. Très rapidement, les trois entités se rapprochent et se ressoudent jusqu'à ce que le plan finisse par reprendre une forme plus traditionnelle étagée sur deux niveaux reliés par une rampe d'inspiration corbuséenne qui, en longeant le patio, invite à une promenade entre les différentes zones de la villa. Les façades, plus timides côté entrée et plus ouvertes côté jardin, dans lesquelles des surfaces toujours composées de brique et de bois s'alternent avec



Projet Righi, évolution du rez-de-chaussée : décomposition du plan en trois entités, juin 1954 / recomposition du volume en une seule entité étagée sur deux niveaux connectés au moyen d'une rampe, août 1954 / intégration de l'escalier à double volée, février 1955.

d'autres, très horizontales, enduites et de couleur claire, conservent l'esprit « wrightien ». Et le tout est maintenant couronné d'un toit pentu.

L'espoir sans doute caressé par Brera à l'idée de pouvoir à son tour réaliser des toitures dérivées des maisons de la Prairie de Wright – à l'instar de celles de Taliesin (Spring Green, Wisconsin, 1911-1925) ou de la Robie House (Chicago, Illinois, 1908), toutes deux également présentées à l'exposition *L'Amérique Bâtit* – espoir qui transparaît à deux reprises dans ses esquisses datant de juillet et août 1954, est définitivement déchu à l'arrivée de l'automne. Et il en est de même quant à sa projection de promenade architecturale.

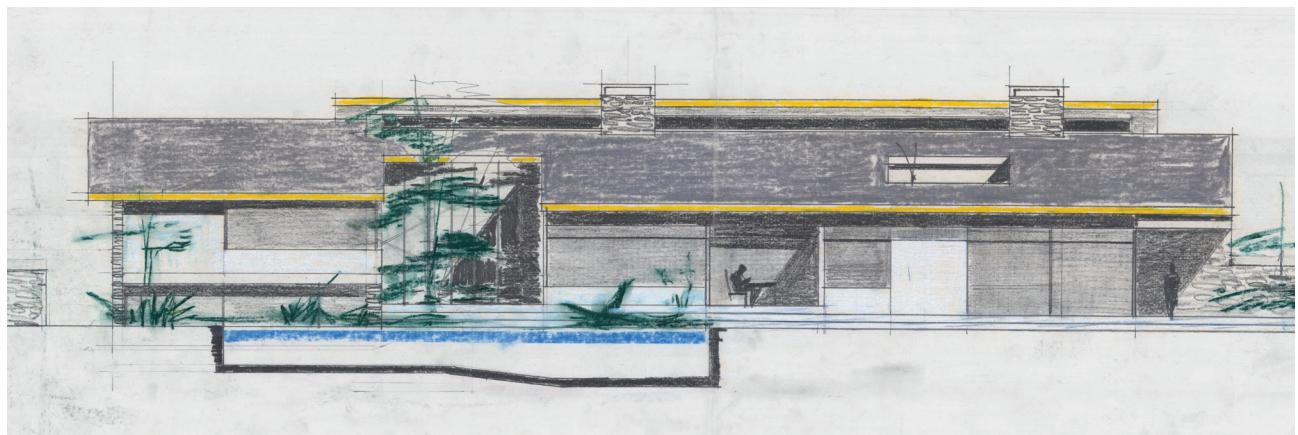
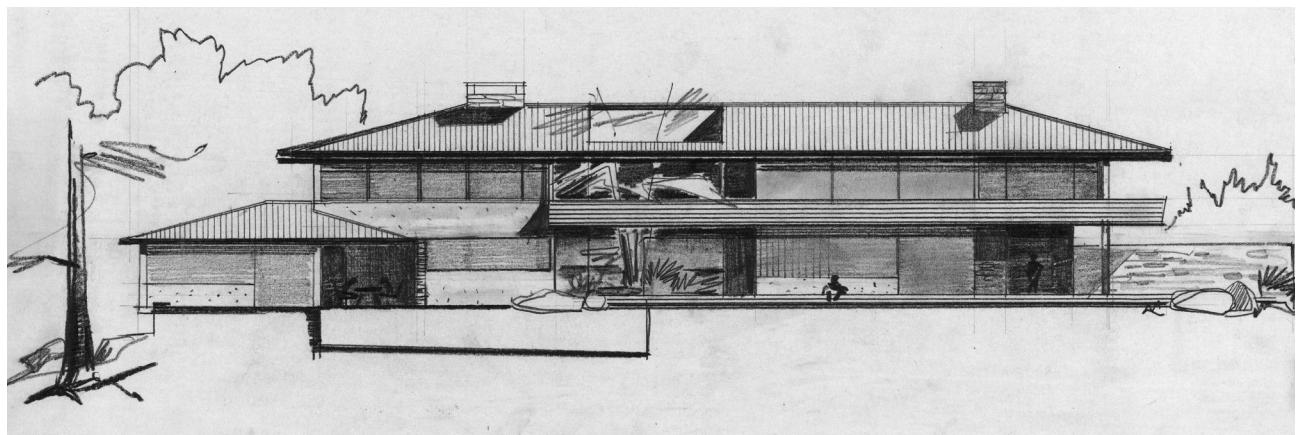
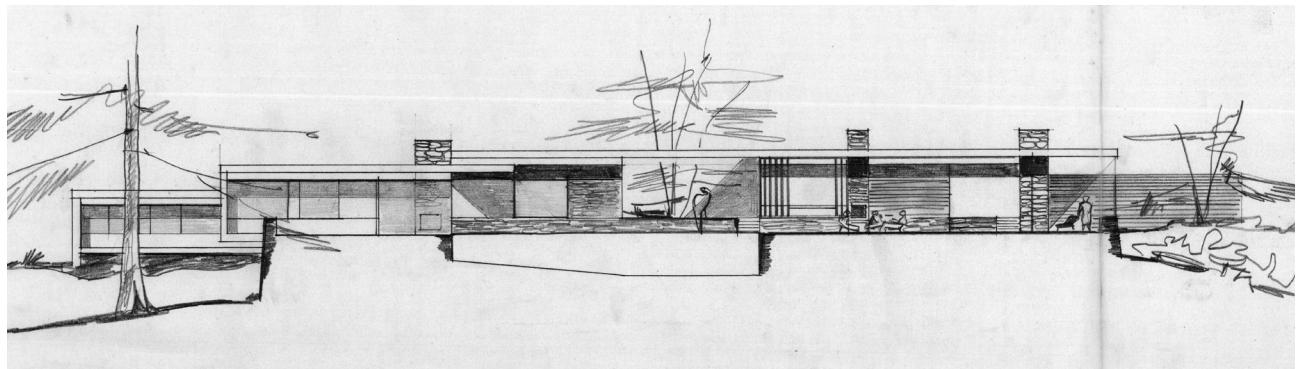
A partir d'octobre 1954, et dans le laps de temps qui précède l'arrêt du projet pourtant en phase pré-exécution, soit un an plus tard, la rampe se transforme en un simple escalier à double puis à simple volée, et les quatre pans cèdent finalement leur place aux deux pans inclinés décalés semblables à ceux qui chapeautent déjà les écoles enfantine et primaire de Geisendorf, mais aussi la villa Leuba (1953-1954) fraîchement réalisée au Grand-Lancy. C'est d'ailleurs dans cette dernière que Brera utilise pour la première fois, dans un programme de logement, ce jeu de décalage au niveau de la toiture<sup>12</sup> ; une expérience qui n'est en réalité ici que formelle puisque la Leuba n'est autre qu'une variation des maisons à toiture simple réalisées antérieurement (à l'image de la Brouze), mais à laquelle a juste été annexé un garage surmonté d'un pan de toit présentant une inclinaison inverse à celle du volume de la maison.

### En phase avec son temps

Encore une fois, les archives de la villa Righi ainsi que celles de l'ensemble d'habitation des Rosiers (Chêne-Bougeries, 1955-1957, projet non réalisé) et plus concrètement les silhouettes des villas Armand (en collaboration avec Waltenspühl, Grand-Saconnex, 1954) et Stuessi (Meinier, 1956) démontrent que Brera n'échappe pas aux tendances de son temps. Et bien que ses sources d'influence s'avèrent multiples, l'esprit américain sous-jacent au langage exprimé dans les premières moutures du projet Righi semble être prédominant puisqu'on le retrouve dans une série d'au moins trois autres projets de villa non réalisés datant de la même époque : la villa Wanner (non localisée, 1955) ; la villa Ghani (Corsier, 1956) et les deux villas jumelles Currat (Grand-Saconnex, 1955-1957).

Bien que les études relatives à ces projets n'aient pas été aussi abouties que celle de la Righi, il est intéressant de constater que toutes ces villas présentent un volume relativement pur en forme de L surmonté d'un toit plat. Et il semblerait même que dans le duo Currat et dans la Ghani, qui sont deux variations autour d'un plan similaire, ces toitures deviennent des terrasses, qu'il est possible d'envisager comme une possible amorce de l'architecture de la villa Maier. Il en est d'ailleurs de même au niveau de la composition spatiale. En effet, si les plans du trio Wanner, Ghani, Currat ne sont certes pas éclatés, mais suivent un développement plutôt linéaire, leurs volumes unitaires se déploient néanmoins – comme la somme des trois entités de la Maier qui elles aussi forment

Projet Righi, évolution de la façade côté jardin : toit plat, juin 1954 / toitures à quatre pans très horizontales, août 1954 / toit à double pans décalés, octobre 1954.



un L – autour d'un patio central sur lequel se focalisent toutes les vues. Si l'on ajoute encore l'application de rampe extérieure dans deux des trois exemples, cette autopsie des projets de villa non réalisés entre 1954 et 1957, ajoutée à celle de la Righi, semble confirmer que la villa Maier, qui signe l'adhésion de Georges Brera au mouvement brutaliste, est pourtant l'aboutissement d'un travail de longue haleine dans lequel se sont exprimées à maintes reprises l'influence de l'ombre portée américaine de Wright, de Neutra et de Breuer.

## Notes

<sup>1</sup> Claude Parent, *Salier, Courtois, Lajus, Sadirac, Fouquet. Atelier d'architecture 1950-1970*, Arc-en-Rêve, Bordeaux, 1995, p. 8.

<sup>2</sup> On peut par exemple citer l'*Exposition des techniques américaines de l'habitation et de l'urbanisme*, qui s'est tenue lors de l'été 1946 au Grand Palais à Paris, ou encore l'exposition itinérante sur Wright, qui eut lieu en avril 1952 aux Beaux-Arts de Paris. Concernant les revues, *L'Architecture d'aujourd'hui* consacre en 1946 un numéro à Richard Neutra, et en 1952, elle publie des articles relatifs à l'œuvre de Frank Lloyd Wright.

<sup>3</sup> Sur Paul Waltenspühl, qui a collaboré sur de multiples réalisations avec Brera, voir notamment: Christian Bischoff, Erwin Oberwiler, Isabelle Claden, *Paul Waltenspühl architecte*, Infolio, Gollion, 2007 ; Paul Waltenspühl, *Concevoir, dessiner, construire : une passion*, Editions Livre Total, Lausanne, 1990.

<sup>4</sup> La maison Brouze est significative du langage architectural adopté par Brera au début de sa carrière. On retrouve en effet cette même expression dans d'autres projets datant du début des années 1950, pour la plupart issus d'une collaboration avec Paul Waltenspühl. On retiendra notamment les maisons Vetterli (Villars-Chésières, 1950-1951), Beck (Collonge-Bellerive, 1950-1951), Lovera (Prégny, 1953),

Guignard (Croy, 1951-1952) et Piola (Collonge-Bellerive, 1952-1956), ou encore les vestiaires du stade Champel (Genève, 1946-1947 et 1950-1951) et les bâtiments des écoles enfantine et primaire de Geisendorf (Genève, 1952-1953 et 1955-1956).

<sup>5</sup> Sur Eugène Beaudouin, voir notamment: Colette Raffaele, *Eugène Beaudouin et l'enseignement de l'architecture à Genève*, Cahier de théorie n°7, PPUR, Lausanne, 2010 ; Colette Raffaele, *Une école d'architecture et son système d'enseignement (1942-1968)*, Eugène Beaudouin et Genève, thèse n°2943, Lausanne, EPFL, 2004.

<sup>6</sup> L'exposition itinérante *L'Amérique Bâtit*, qui s'est tenue à la Maison des congrès de Genève du 19 janvier au 14 février 1946, a été organisée par le Département de la presse de la légation des Etats-Unis et par la Haute école d'architecture de Genève. Les principaux architectes exposés sont notamment: Marcel Breuer, Walter Gropius, Philip Johnson, Albert Kahn, William Lescaze, Richard Neutra, Skidmore, Owings and Merrill, Ludwig Mies Van der Rohe, Eero Saarinen et surtout Frank Lloyd Wright. Voir le catalogue de l'exposition dont une copie figure dans: Carol Borboen-Maucci, *Georges Brera, architecte genevois*, tome 4, annexe 1, mémoire de licence, faculté des lettres de l'université de Genève, 1989.

<sup>7</sup> Carol Borboen-Maucci, *Georges Brera, architecte genevois*, vol. 1, *ibidem*, p. 9.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 7.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>10</sup> Liste des principales revues dans lesquelles figure la villa Maier, en Suisse: *Architecture formes + fonctions*, n°5, 1958, pp. 152-153 ; *Architecture formes + fonctions*, n°6, 1959, pp. 156-158 ; *Bauen + Wohnen*, n°12, 1959, pp. 424-428 ; *Werk*, n°12, 1959, pp. 429-434 ; et à l'étranger: *Architectural Design*, sept. 1962 et *The Architect & Building News*, janvier 1961 (GB) ; *Informes de la construcción*, 1960 (ES) ; *Maison française*, 1960 (FR).

<sup>11</sup> Ce principe de composition ne se réfère pas aux cas où seul le garage constitue un volume indépendant, comme dans la villa Lovera (Prégny, 1953), les villas Leuba (Grand-Lancy, 1954) ou la villa Armand (Grand-Saconnex, 1954), trois réalisations contemporaines au projet Righi.

<sup>12</sup> Cette forme particulière de toiture, probablement empruntée aux constructions rurales, devient symptomatique des années 1950 comme le confirme son apparition à plusieurs reprises, lors du dixième CIAM à Dubrovnik en 1956, dans différents projets d'habitation individuelle groupée en milieu rural, entre autres signés par les architectes britanniques James Stirling et les Smithson.

## **Annexes**

# Thèse

## Béton allemand, 1819-1877

### La science du ciment, du trass au Portland

Salvatore Aprea

Cette thèse de doctorat a été soutenue à la faculté ENAC de l'Ecole polytechnique fédérale de Lausanne en 2015.

Directeur de thèse: R. Gargiani

Rapporteur: S. Holzer

Rapporteur: A. Picon

Rapporteur: A. Muttoni

Président du jury: L. Ortelli

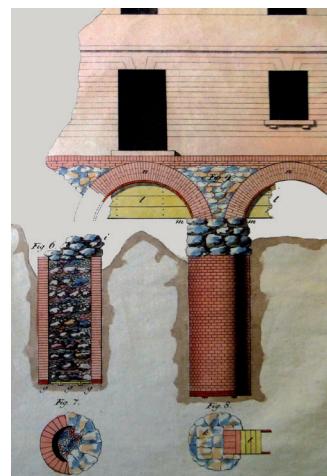
Le béton est un matériau d'une importance incontournable dans l'histoire de la construction ancienne et moderne. Cette importance est aujourd'hui davantage renforcée par l'intérêt croissant pour les matériaux et les techniques de construction du passé, notamment les ciments naturels d'origine calcaire ou volcanique, les mortiers et les bétons composés de matériaux d'origine locale et utilisés avec parcimonie pour des raisons économiques, environnementales, ou simplement culturelles.

Issue de recherches historiques fondées sur l'étude de sources originales et de documents d'archives, cette thèse reconstruit le développement de l'expertise allemande moderne dans la fabrication et dans l'utilisation du béton, au fil des trois premiers quarts du XIX<sup>e</sup> siècle, sur les territoires qui s'étendent du royaume de Hanovre à la Prusse, et, vers le sud-ouest, jusqu'à la Bavière et au Bade; en d'autres mots, les territoires qui feront partie de l'Etat-nation allemand de 1871. Le béton, mais aussi les matériaux, les techniques de construction, les applications, les recherches théoriques et les expériences proches du béton sont pris en considération, notamment l'évolution de la théorie et de la pratique de la fabrication du ciment, dont l'histoire ne peut pas être séparée de celle du béton. La thèse analyse l'intérêt des maîtres constructeurs allemands pour la culture classique de la construction d'origine vitruvienne, ainsi que leurs observations relatifs à des ouvrages plus avancés réalisés dans

des pays voisins. Elle met aussi en évidence la relation étroite entre le développement du béton et les démarches de modernisation et d'industrialisation qui sont entamées dès la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle par les états allemands les plus étendus, et engendrent une demande croissante de nouvelles constructions solides et durables, surtout dans le domaine de l'ingénierie hydraulique.

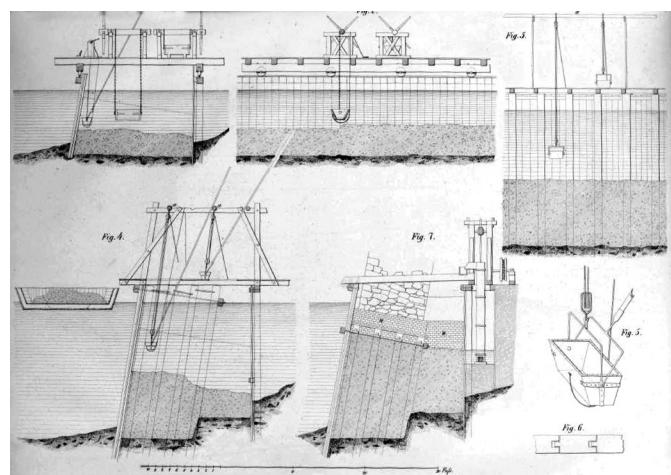
Des premiers usages de béton rudimentaire sont identifiés dans les mélanges de cailloux et mortier utilisés comme matériaux de remplissage dans des fondations bâties en terrain marécageux ou sous l'eau, entre la fin du XVIII<sup>e</sup> et le début du XIX<sup>e</sup> siècle. Les puits de fondation en profondeur, bâties à Berlin près de la rivière Spree, sont des exemples pertinents. Chacun est constitué d'un mur circulaire en maçonnerie de brique rempli d'un mélange de cailloux et mortier. L'ingénieur Carl Friedrich von Wiebeking utilise à plusieurs reprises également le même genre de mélange pour combler les espaces entre les têtes des pieux des fondations de nombreux ponts et d'un barrage qu'il bâtit en Bavière au cours des années 1810, ainsi que dans les fondations des jetées du port de Lindau sur le lac de Constance, datant de 1812. La construction de murs faits de parois extérieures en maçonnerie et d'un remplissage de cailloux et mortier est aussi bien connue, grâce à la littérature ancienne et à l'intérêt pour l'archéologie. Wiebeking construit les culées de plusieurs ponts bavarois en maçonnerie creuse et remplie de cailloux et mortier. Toutefois, mis à part quelques cas, ce type de construction est très peu pratiqué, car les murs remplis de cailloux et mortier sont considérés ne pas être très résistants.

Le mortier, utilisé pour fabriquer le béton rudimentaire de cette époque-là, est composé de chaux aérienne mélangée à

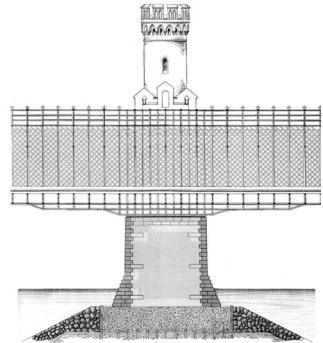


des matériaux qui lui confèrent la propriété de durcir sous l'eau, puis de devenir résistant à l'eau même. Les plus courants de ces matériaux sont la poudre de brique écrasée et le trass, un tuf volcanique moulu que l'on trouve dans la région volcanique de l'Eifel, le long du Rhin, et similaire à la pouzzolane italienne. La plupart des maîtres constructeurs allemands appellent le mortier composé de chaux et poudre de brique ou trass, ciment ou *Wassermörtel* (mortier hydraulique), et en limitent l'utilisation aux constructions à réaliser au contact direct de l'eau. Dans tous les autres cas, ils préfèrent se fier au mortier simple composé uniquement de chaux aérienne produite à base de pierres calcaires pures et blanches, qu'ils considèrent être le meilleur liant pour construire, selon les enseignements de Vitruve. La chaux hydraulique naturelle, qui est produite à partir de pierres calcaires contenant de l'argile et qui peut, à juste raison, être considérée comme le précurseur du ciment moderne d'origine calcaire, n'est pas utilisée par les maîtres constructeurs allemands au début du siècle. Pour eux, il s'agit d'un produit de mauvaise qualité, contrairement à la chaux aérienne.

C'est seulement à partir des années 1820 que la chaux et le mortier hydraulique gagnent en importance, suite à la diffusion des premières études scientifiques qui en démontrent l'efficacité générale dans la construction et formulent les premières théories sur les réactions chimiques qui interviennent entre les composants de l'argile et le calcaire. Deux de ces études sont élaborées par deux éminents chimistes allemands, Johann Friedrich John et Johann Nepomuk Fuchs. Les convictions sur l'efficacité de la chaux aérienne sont ainsi bouleversées, et l'utilisation du mortier hydraulique augmente et facilite la future diffusion du béton. En même temps, suite à l'amélioration des échanges commerciaux, le ciment naturel d'origine calcaire connu sous le nom de ciment romain, qui avait été breveté au Royaume-Uni à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, commence à être importé et suscite un intérêt considérable de la part de constructeurs mais aussi de celle des institutions et des entrepreneurs qui sont engagés dans la promotion du développement industriel et souhaitent lancer la production d'un ciment similaire en exploitant des matières premières allemandes.



F. Neuhaus, L. Schwan, quai le long du fleuve Oder, Stettin, 1842-1844.  
Processus de coulage du béton.  
Page de gauche : D. Gilly, puits de fondation. Dessins de construction.

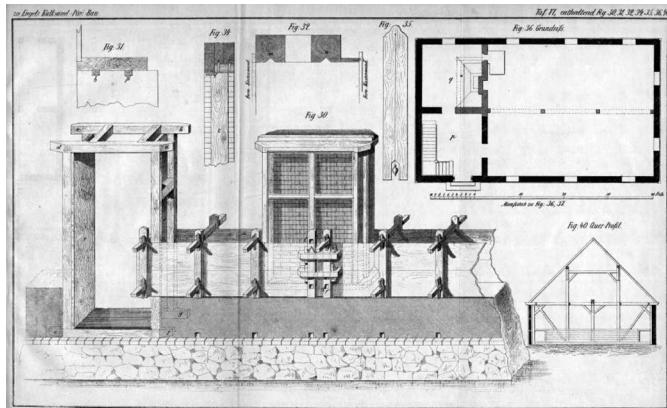


Ainsi, à partir de la fin des années 1820, dans les régions centrales et nord-occidentales, où l'influence de la culture anglaise est plus marquée, plusieurs usines lancent la production de ciment naturel imitant celui d'origine anglaise. Dans le sud, cependant, c'est la production de chaux hydraulique qui est lancée sur la base des théories établies par les études scientifiques.

Parallèlement au développement de la production de la chaux hydraulique et du ciment de la fin des années 1820, les premiers exemples marquant de constructions en béton apparaissent dans l'architecture hydraulique. Il s'agit des fondations de plusieurs écluses, jetées et piles de pont. Dans ces fondations, le béton n'est plus seulement utilisé comme un matériau de remplissage des structures en maçonnerie, mais il commence à avoir un rôle structurel autonome. L'écluse, construite par le maître constructeur Zimmermann sur une aire de béton en 1828, sur la rivière Lippe en Rhénanie, est une des premières constructions bénéficiant d'une meilleure maîtrise dans l'emploi du béton. Elle est suivie par la construction de nombreuses autres fondations pour des écluses sur le fleuve Ruhr, toujours en Rhénanie, et sur le canal Ludwig en Bavière, ainsi que de la construc-

tion des fondations des piles du pont de Sonnborn, réalisé entre 1838 et 1841, du pont de Mannheim réalisé entre 1842 et 1845, et de celles pour le remarquable quai de 1'309 pieds, bâti entre 1842 et 1845 à Stettin, le long du fleuve Oder.

La composition du béton utilisé dans ces différents ouvrages est déterminée par la disponibilité locale du trass ou de la chaux hydraulique. Dans les régions près du Rhin, le béton est fabriqué avec de la chaux et du trass, tandis qu'en Bavière et à Stettin, il est fabriqué avec de la chaux hydraulique naturelle produite à partir de rocher local de nature argileuse-calcaire. C'est exactement suite à l'augmentation de l'utilisation du béton et à la nécessité de le produire avec des matières premières d'origine locale pour des raisons d'économie que la fabrication à grande échelle de ciment artificiel, c'est-à-dire produit à partir de mélanges artificiels de calcaire et argile, est lancée en Poméranie. L'ingénieur Johann Carl Wilhelm Lentze en est l'auteur. Il s'est très probablement inspiré d'exemples anglais dont il a pu apprendre les principes à l'occasion de deux voyages au Royaume-Uni entrepris pour étudier la construction des ponts les plus récents et audacieux.



Si l'emploi du béton dans les fondations bâties sous l'eau et en terrain marécageux assume des proportions importantes déjà durant les années 1830 et 1840, la construction de bâtiments en béton apparaît plus tard, bien que certains exemples de bâtiments soient déjà observés en France. La tendance persistante à l'utilisation de la chaux hydraulique et du ciment exclusivement dans l'eau explique ce retard. Toutefois, c'est grâce à quelques exemples français et suédois que le fermier Johann Gottlieb Prochnow, inspiré par la construction en pisé et animé par le souci de bâtir de manière économique, conçoit la construction de murs bâties en coulant et pilonnant, dans des coffrages rudimentaires et provisoires en bois, un conglomerat très maigre, fait de sable, de gravier et de très peu de chaux aérienne. Entre 1845 et 1850, le conglomerat développé par Prochnow connaît un certain succès dans plusieurs régions allemandes. Il est appelé *Kalksand*, et plusieurs articles et livres lui sont consacrés. Certains auteurs arrivent même à affirmer qu'il représente une alternative allemande et économique au béton français. Toutefois, avec le temps, la nécessité de disposer de mélanges capables d'assurer une meilleure résistance que celle du *Kalksand* de Prochnow pousse à augmenter la quantité de chaux et à utiliser, parfois, de la poudre de

brique, du trass ou de la chaux hydraulique, ce qui transforme le *Kalksand* en un véritable béton. Enfin, dès la moitié des années 1860, le *Kalksand* est définitivement remplacé par le béton et, au cours des années 1870, de nombreuses maisons sont entièrement bâties en béton coulé, des fondations au toit.

Parallèlement, les fondations hydrauliques en béton deviennent plus audacieuses grâce à l'introduction et à la diffusion du ciment Portland qui, dès les années 1850, est produit industriellement, d'abord en Prusse, puis dans d'autres états. C'est exactement dans ce contexte que les études scientifiques sur la nature chimique et sur les propriétés du ciment se renforcent davantage et que de nouvelles et plus complètes explications, scientifiquement fiables pour l'époque, sont développées dans les années 1860. Sur la base de ces études et suite à la diffusion croissante du ciment Portland, le *Deutsche Verein für Fabrikation von Ziegeln, Thonwaaren, Kalk und Cement* [Société pour la fabrication de brique, de terre cuite, de la chaux et du ciment] promeut, en 1877, la rédaction des premiers standards pour la fabrication et la livraison du ciment Portland, standards qui seront adoptés, en tant que normes officielles, par l'état allemand qui vient de se former.

J. D. F. Engel, dessins de constructions en Kalksand.  
Page de gauche: J. C. W. Lentze, pont sur le fleuve Vistule, Dirschau, 1846-1855. Vue en perspective et coupe transversale d'une pile.

# Les jours et les œuvres

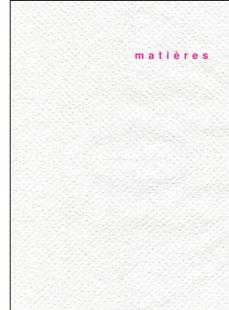
**Laboratoire de théorie et d'histoire (LTH)**  
**Parutions 2015 - 2016**

## **matières 12. Retour à la normalité ?**

Sous la direction de Bruno Marchand

PPUR, Lausanne, 2015, 208 pages, 21x27 cm, ISBN : 978-2-88915-124-0

Une certaine normalité, caractérisée par l'économie des moyens, la simplicité des formes et l'exaltation du quotidien, est-elle en train de prendre le pas sur la période extrême qui vient de s'écouler, où nouveauté et inédit ont été convoqués et mis en exergue de manière récurrente ? Telle est la question soulevée par l'ensemble des contributions de ce douzième numéro de *matières*. Dans les différentes investigations, la «normalité» n'est pas uniquement appréhendée sous l'angle restrictif et normatif, auquel elle est généralement associée. Elle suscite ici des réflexions plus larges menant ainsi le lecteur dans un voyage hétéroclite autour de cette notion ambiguë sujette à de multiples interprétations.



## **Cahier de théorie 12. Logements en devenir. Concours en Suisse 2005-2015**

Sous la direction de Bruno Marchand et Alexandre Aviolat

PPUR, Lausanne, 2015, 200 pages, 21x27 cm, ISBN : 978-2-88915-123-3

Abondamment illustré, cet ouvrage présente l'analyse de près d'une quarantaine de projets de concours de logements collectifs en Suisse de 2005 à 2015, faisant notamment ressortir un véritable *revival* des immeubles à cour et des formes non dictées par les règles de la composition, d'inspiration souvent organique. Les projets ici analysés témoignent aussi du fait qu'il persiste une réflexion sur les modes de vie et la qualité des espaces domestiques – menée souvent de concert avec les coopératives de logement qui demeurent les maîtres d'ouvrage majoritaires – avec l'émergence de certains dispositifs inédits comme le «lieu à manger», qui devient de nos jours une véritable centralité dans le logement.

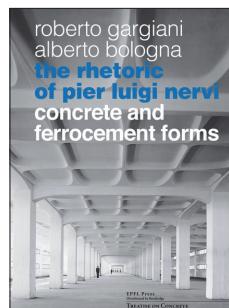


## **The Rhetoric of Pier Luigi Nervi. Concrete and Ferrocement Forms**

Roberto Gargiani et Alberto Bologna

EPFL Press, Lausanne, 2016, 432 pages, 17x24 cm, ISBN : 978-2-94022-295-7

Au cours de sa longue carrière, Pier Luigi Nervi a étudié les potentialités du béton, comme le béton coulé en place et la préfabrication d'éléments en béton armé ou en «ferrociment», un matériau qu'il a inventé et breveté pendant la guerre. Ses réalisations les plus célèbres, comme le Stade de Florence, les hangars construits à Orivieto, à Orbetello et à Torre del Lago Puccini, les salles du Palais des expositions à Turin, le Siège de l'Unesco à Paris, le Petit palais des sports à Rome et la salle des audiences pontificales du Vatican, forment un chapitre important dans l'histoire de la structure, de la construction et de l'architecture au XX<sup>e</sup> siècle. La passion de Nervi pour le béton et pour la fabrication de systèmes de coffrage est analysée en détail dans cet ouvrage. Les auteurs ont également exploré et illustré la démarche créative de Nervi avec des plans inédits, des dessins, des spécifications, des images de sites de construction et des extraits de sa correspondance avec des collègues et collaborateurs.

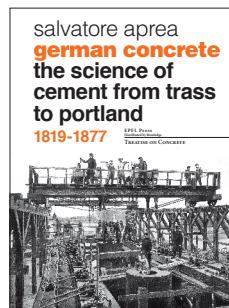


## **Concrete Constructions in Germany 1798-1877**

Salvatore Aprea

EPFL Press, Lausanne, 2016, 256 pages, 17x24 cm, ISBN : 978-2-94022-296-4

Issu de recherches historiques fondées sur l'étude de sources originales et de documents d'archives, ce livre reconstruit le développement de l'expertise allemande moderne dans la fabrication et dans l'utilisation du béton, au fil des trois premiers quarts du XIX<sup>e</sup> siècle, sur les territoires qui s'étendent du royaume de Hanovre à la Prusse, et, vers le sud-ouest, jusqu'à la Bavière et au Bade ; en d'autres mots, les territoires qui feront partie de l'Etat-nation allemand de 1871. Le béton mais aussi les matériaux, les techniques de construction, les applications, les recherches théoriques et les expériences proches du béton sont pris en considération, notamment l'évolution de la théorie et de la pratique de la fabrication du ciment, dont l'histoire ne peut pas être séparée de celle du béton.



## Remerciements

Nous remercions chaleureusement les auteurs ayant contribué à ce treizième numéro de *matières* pour leur investissement et leur disponibilité. Toute notre reconnaissance va aussi à Derya Sancar, assistant-étudiant de notre Laboratoire, pour son aide précieuse. Nous exprimons tout particulièrement notre gratitude à l’Institut d’architecture de l’EPFL, et notamment à son directeur Luca Ortelli. Enfin, un grand merci à la maison d’édition Presses polytechniques et universitaires romandes, en particulier à son directeur, Olivier Babel, et à ses collaborateurs, Christophe Borlat, Sylvain Collette, Leo Ramseyer et Kim Jacquemetzaz, pour leur accompagnement et leur intérêt pour cette publication.

# Sources des illustrations

## Considérations sur la notion d'échelle en architecture

pp. 8, 12 et 13 : © Sir John Soane's Museum, London.  
p. 14 : © commons.wikimedia.org.  
p. 15 : Carte postale.

## Un sentiment de sublime. A propos du nouveau Kunstmuseum de Bâle

pp. 18, 21-25, 27-28 et 30 (gauche) : © Martin Steinmann.  
p. 20 : © Christ & Gantenbein architectes.  
p. 26 : Collection Martin Steinmann.  
p. 29 : Caspar Wolf und die ästhetische Eroberung der Natur, Kunstmuseum basel et Hatje Cantz Verlag, Ostfildern, 2014, p. 161.  
p. 30 (droite) : Constantin Brancusi, *La Colonne sans fin*, 1918 © 2016, ProLitteris, Zurich.

## La cohabitation des langages. S,M,L,XL et Roland Barthes

p. 34 : Piero Bianconi (éd.), *Les classiques de l'art. Tout l'œuvre peint de Vermeer*, Flammarion, Paris, 1968.  
p. 37 : Collection Christophe Van Gerrewey.  
pp. 38, 40-45 : © OMA/Rem Koolhaas.

## Le cluster, reconcidéré

p. 48 : Alison and Peter Smithson Archive (APSA), Folder E008.  
Courtesy of the Frances Loeb Library. Harvard University Graduate School of Design.  
p. 49 : «An Urban Project», *Architects' Year Book*, n°5, 1953, p. 48.  
p. 50 : Alison and Peter Smithson, *Ordinariness and Light*, Faber & Faber, Londres, 1970, p. 41.  
p. 51 : Ludwig Hilberseimer, *The New Regional Pattern*, Theobald, Chicago, 1949, p. 91.  
p. 53 : Alison and Peter Smithson, Chuihua Judy Chung (éd.), *The Charged Void: Urbanism*, Monacelli Press, New York, 2005, p. 49.  
pp. 54 et 55 (gauche) : Alison and Peter Smithson, *The Charged Void: Architecture*, Monacelli Press, New York, 2001, pp. 135, 193 et 409.  
p. 55 (droite) : Alison and Peter Smithson Archive (APSA), Folder A124.  
Courtesy of the Frances Loeb Library. Harvard University Graduate School of Design.  
p. 56 : Alison and Peter Smithson Archive (APSA), Folder A156 et B466.  
Courtesy of the Frances Loeb Library. Harvard University Graduate School of Design.  
p. 57 (haut) : Yukio Futagawa (éd.), Kazuyo Sejima Ryue Nishizawa 2006-2011, A. D. A Edita, Tokyo, 2011, p. 80.  
p. 57 (bas) : Luis Fernández-Galiano (éd.), *Herzog & de Meuron 1978-2007*, Arquitectura Viva, Madrid, 2007, p. 323.

## A l'échelle de la vitesse et du mouvement. Symboliques et plasticités

pp. 60, 67, 68 (droite) : © Roger Frei.  
p. 62 : © 2016, ProLitteris, Zurich / Claude Parent, *L'œuvre construite / l'œuvre graphique*, Editions HYX, Orléans, 2010, p. 215.  
pp. 63 et 65 : Stanislaus von Moos, Venturi, Rauch & Scott Brown, *Buildings and Projects*, Editions Rizzoli, New York, 1987, pp. 221 et 232-233.  
p. 64 (gauche) : Hilar Stadler et Martino Stierli (éd.), *Las Vegas Studio. Images from the Archives of Robert Venturi and Denise Scott Brown*, Scheidegger & Spiess, Zurich, 2009, p. 133.  
p. 64 (droite) : Robert Venturi, Denise Scott Brown et Steven Izenour, *Learning from Las Vegas*, MIT Press, Cambridge, 1972, p. 10.  
p. 66 : © EM2N, Zürich.  
p. 68 (gauche) : © Lorraine Beaudoin.  
p. 69 (gauche) : © FLC / 2016, ProLitteris, Zurich.  
p. 69 (droite) : Michel Frizot, *Etienne-Jules Marey: Chronophotographe*, Nathan, Paris, 2004, p. 74.  
p. 70 : © Hannes Henz, Zürich.

## Question d'échelle

pp. 72 et 75 : © Bernard Zurbuchen.  
pp. 76, 77 et 79 (photos) : © Atelier Fontana, Basel.  
pp. 76, 77 et 78 (dessins et maquette) : © sabarchitekten AG.  
pp. 80, 82 et 85 : © Hannes Henz, Zürich.  
pp. 81 et 83 : © Bonnard Woerffray architectes.

## La porte, une échelle de l'habitat

Tous les plans ont été fournis par Edelaar Mosayebi Inderbitzin Architekten AG.  
p. 86 : Extrait du film *Le procès*, 40' min.  
pp. 90 et 94-96 : © Roland Bernath, Zürich.  
p. 91 : © Edelaar Mosayebi Inderbitzin Architekten AG.

## Maniérisme et expériences. Précisions poursuivies sur un état présent de l'architecture

p. 100 : James Stirling, Michael Wilford and Associates, *Building & Projects 1975-1982*, Thames and Hudson, Londres, 1994, p. 27.  
p. 101 : © commons.wikimedia.org.  
pp. 102-103 : Álvaro Siza et Kenneth Frampton, *Álvaro Siza, Professione poetica/Poetic profession*, Electa, Milan et The Architectural Press Ltd, Londres, 1986, pp. 62-63 et 66.

- pp.105 : James Stirling, *Architectural Design*, Academy Editions, Londres, 1982, pp.5, 37 et 49 / (projet Düsseldorf) Amanda Reeser Lawrence, *James Stirling. Revisionary Modernist*, Yale University Press, New Haven, 2012, p.180.
- p.106 (gauche) : James Stirling, *Architectural Design*, Academy Editions, Londres, 1982, p.69.
- p.106 (droite) : Anthony Vidler, *James Frazer Stirling: Notes from the Archive*, Yale University Press, New Haven et Londres, 2010, p.254.
- p.107 : Carolina Vaccaro, Frederic Schwartz, Venturi, Scott Brown und Partner, Verlag für Architektur, Artemis Verlags-AG, Zürich, 1992, p.27.
- p.108 : Serge Salat, *Fumihiko Maki, une poétique de la fragmentation*, Electa France, Paris, 1987, p.95.
- p.110 : © Charlie Koolhaas.

### **Essais de rhétorique fasciste, 1932-1934: coques, ossatures et murs armés de Terragni**

- p.114 : Archives de la construction moderne (Acm-EPFL), fonds A. Sartoris.
- p.116 (haut): Dino Alfieri, Luigi Freddi, *Mostra della Rivoluzione Fascista*, Partito Nazionale Fascista, Rome, 1933.
- p.116 (milieu), p.119 (gauche), p.122 (milieu) : G. Ciucci (éd.), *Giuseppe Terragni. Opera completa*, Electa, Milan, 1996.
- p.116 (bas) : Collection Roberto Gargiani.
- p.118 (gauche) et p.120 : Giuseppe Terragni, «La costruzione della Casa del Fascio di Como», *Quadrante*, n°35-36, 1936 / Archives de la construction moderne (Acm-EPFL), fonds A. Sartoris.
- p.118 (droite) T. Schumacher, *Giuseppe Terragni, 1904-1943*, Electa, Milan, 1992.
- p.119 (droite) et p.122 (gauche) : «Giuseppe Terragni, 1904-1943», *Rassegna*, IV, n° 11, septembre 1982.
- p.121 (gauche) : Ada Francesca Marziano, *Giuseppe Terragni, opera completa 1925-1943*, Officina, Rome, 1987.
- p.121 (droite) : © Roberto Gargiani.
- p.122 (droite) : Couverture de la revue *Costruire*, PNF, année XIII-XIV-XV.
- p.124 : Chiara Baglione, Elisabetta Susani (éd.), *Pietro Lingeri*, Electa, Milan, 2004.
- p.125 : *L'Ingegnere*, vol. IV, n°8, août 1930.
- pp.126-129 : «Concorso per il Palazzo del Littorio», *Architettura*, XIII, 1934, numéro spécial.

### **Observation à propos de la phénoménologie de l'espace : les transformations du moulage en béton, de Nauman à Whiteread**

- pp.130 et 135 : Bruce Nauman, *A cast of the space under my chair*, 1968 © 2016, ProLitteris, Zurich.
- p.132 : Donald Judd, *Untitled*, 1965 © Judd Foundation / 2016, ProLitteris, Zurich.
- p.133 : Bruce Nauman, *Space between Two Rectilinear Boxes on the Floor*, 1966 © 2016, ProLitteris, Zurich.
- p.134 : Bruce Nauman, *Shelf Sinking into the Wall with Copper-Painted Plaster Casts of the Spaces Underneath*, 1966 © 2016, ProLitteris, Zurich.
- p.135 : Bruce Nauman, *The space under my (steel) chair in Düsseldorf*, 1968 © 2016, ProLitteris, Zurich.
- p.138 (gauche) : Bruce Nauman, *Walk with Contrapposto*, 1968 © 2016, ProLitteris, Zurich.
- p.138 (droite) : Bruce Nauman, *Performance Corridor*, 1969 © 2016, ProLitteris, Zurich.
- p.140-143 : Courtesy Anthony d'Offay Gallery, London. Chris Townsend (éd.), *The Art of Rachel Whiteread*, Thames & Hudson, Londres, 2004, pp. 8, 57, 86, 108, 112 et 123.
- p.144 : Courtesy Anthony d'Offay Gallery, London. Charlotte Mullins, *RW. Rachel Whiteread*, Tate, Londres, 2008, p.71.
- p.145 : Allegra Pesenti (éd.), *Rachel Whiteread Drawings*, Hammer Museum, DelMonico Books, Los Angeles, 2010, pp. 119-120.
- p.146 : © Anna Rosellini.

### **Expériences gulliveriennes**

- p.150 : Jonathan Swift, *Voyages de Gulliver dans des contrées lointaines*, Illustrations J.J. Grandville, Garnier Frères, 1856 B3, p.11.
- p.153 (haut) : © Stéphane Barbier / Royal de luxe.
- p.153 (bas) : © Pascal Victor / ArtcomArt / Royal de Luxe.
- pp.154-157 : © Slinkachu, 2016.

### **Le Palais des Congrès de Bienne par Max Schlup, 1955-1957**

Toutes les illustrations proviennent du fonds Max Schlup, Archives de la construction moderne (Acm-EPFL).

### **Autopsie de la Righi, une villa non réalisée de Georges Brera, 1954-1955**

Toutes les illustrations proviennent du fonds Georges Brera, Archives de la construction moderne (Acm-EPFL).

### **Béton allemand, 1819-1877. La science du ciment, du trass au Portland**

- p.182 : D. Gilly, *Ueber die Gründung der Gebäude auf ausgemauerte Brunnen*, Realschulbuchhandlung, Berlin, 1804.
- p.183 : L. Schwan, «Beschreibung des Baus einer Kaimauer zu Stettin an der Oder vorlänge des dortigen Eisenbahnhofes, insbesondere des dabei in Anwendung gebrachten Gründungsverfahrens mittelst Beton aus Wolliner Mergelkalk», in *Zeitschrift für Praktische Baukunst*, VIII, 1848.
- p.184 : J. C. W. Lentze, «Die im Bau begriffenen Brücken über die Weichsel bei Dirschau und über die Nogat bei Marienburg», in *Zeitschrift für Bauwesen*, V, 1855.
- p.185 : J. D. F. Engel, *Der Kalk-Sand-Pisébau und die Kalksand-Ziegelfabrikation*, C. H. Seemann, Leipzig, 1865.

# Biographie des auteurs

## Salvatore Aprea

Né en 1973, Salvatore Aprea obtient son diplôme d'architecte à l'Université de Naples en 2002, un Master of Advanced Studies en histoire de l'architecture à l'Université de Roma Tre en 2004 et le Doctorat ès sciences à l'EPFL en 2015. Il a publié plusieurs articles sur l'histoire de la construction en béton, un livre et a donné des conférences et des cours dans différents pays. Il est actuellement collaborateur scientifique et conservateur délégué des Archives de la construction moderne à l'EPFL.

## Aurélie Buisson

Aurélie Buisson est diplômée de l'Ecole nationale supérieure d'architecture de Paris-Malaquais depuis 2009. Elle exerce une activité d'architecte pendant trois ans, à Paris puis à Lausanne, avant de se tourner dans les domaines de la communication et de l'édition. Elle a collaboré à l'espace d'exposition Archizoom EPFL (2013-2014) et a été rédactrice pour la revue *TRACÉS* (2013-2015). Elle devient collaboratrice scientifique pour le Laboratoire de théorie et d'histoire de l'architecture (LTH2-EPFL) du professeur Bruno Marchand en 2014.

## Roberto Gargiani

Né en 1956, Roberto Gargiani est diplômé en architecture de la Faculté de Florence en 1983. En 1992, il obtient son doctorat en histoire de l'architecture et de l'urbanisme. Il a enseigné l'histoire de l'architecture à Florence, Rouen, Paris, Venise et Rome. Depuis 2005, il est professeur d'histoire de l'architecture à la faculté ENAC, EPFL, et directeur du Laboratoire de théorie et d'histoire de l'architecture (LTH3).

## Christian Inderbitzin

Christian Inderbitzin a étudié l'architecture à l'ETH de Zurich et a réalisé son projet de diplôme sous la direction de Jacques Herzog et Pierre de Meuron. Après ses études, il a brièvement travaillé pour les architectes Marcel Meili et Markus Peter à Zurich, puis a fondé en 2005 l'agence Edelaar Mosayebi Inderbitzin avec Elli Mosayebi et Ron Edelaar. Outre sa pratique d'architecte, il a occupé un poste d'enseignement et de recherche à l'ETH Studio de Bâle, un institut spécialisé dans les questions liées à la ville contemporaine. En 2011, il a animé un atelier au TU de Graz, et en 2015-2016, l'EPF de Lausanne l'a invité à donner un atelier sur l'habitat collectif.

## Jacques Lucan

Né en 1947, Jacques Lucan est diplômé en architecture à Paris en 1972. Il est professeur honoraire de théorie de l'architecture à la faculté ENAC, EPFL, et à l'Ecole d'architecture de la ville et des territoires à Marne-la-Vallée (EAVT). Il est l'auteur, entre autres livres, de *Composition, non-composition. Architecture et théories, XIX<sup>e</sup> - XX<sup>e</sup> siècles*, PPUR, Lausanne, 2009, et de *Précisions sur un état présent de l'architecture*, PPUR, Lausanne, 2015. Jacques Lucan exerce également, en association avec Odile Seyler, une activité d'architecte indépendant à Paris.

## Bruno Marchand

Né en 1955, Bruno Marchand obtient le diplôme d'architecte EPFL en 1980 et le titre de docteur ès sciences en 1992. Professeur de théorie de l'architecture à la faculté ENAC, EPFL, et directeur du Laboratoire de théorie et d'histoire de l'architecture (LTH2), il fut également membre associé du bureau d'urbanisme DeLaMa avec Patrick Devanthéry et Inès Lamunière, à Genève, jusqu'en 2014.

## Elli Mosayebi

Elli Mosayebi a obtenu son diplôme d'architecture à l'ETH de Zurich en 2004. Après avoir travaillé pendant une brève période à l'agence de Peter Märkli, elle a fondé en 2005, avec Ron Edelaar et Christian Inderbitzin, l'agence Edelaar Mosayebi Inderbitzin Architekten à Zurich. Que ce soit dans sa pratique et ses recherches, elle cherche à développer et à mettre en œuvre des projets d'innovations dans l'architecture et l'habitat. Son mémoire porte sur l'architecture milanaise d'après-guerre, et plus particulièrement sur Luigi Caccia Dominioni. Depuis 2012, elle enseigne l'architecture résidentielle et le design au TU de Darmstadt.

**Luca Ortelli**

Né en 1956, Luca Ortelli est professeur à l'Ecole polytechnique fédérale de Lausanne. Ses études sur l'architecture suédoise du début XX<sup>e</sup> siècle ont été publiées, entre autres, dans *Lotus International*, *Casabella*, *Werk*, *Bauen und Wohnen* et *Faces*. Chez Electa, il a publié une monographie consacrée à l'Hôtel de ville de Stockholm.

**Anna Rosellini**

Anna Rosellini obtient le diplôme d'architecte à l'Université IUAV de Venise en 2003 et un master européen en histoire de l'architecture à l'Université de Roma Tre en 2004. En 2008, elle a terminé son doctorat en théorie et histoire de l'art à la SSVL de Venise. De 2009 à 2015, elle a mené des recherches à l'EPFL. Depuis 2015, elle est chercheuse à l'Université de Bologne (Section Co.Me., Département des Arts) et professeure invitée à l'ENSAVT de Marne-la-Vallée. Elle est l'auteure de *Le Corbusier, Béton brut and Ineffable Space, 1940-1965: Surface Materials and Psychophysiology of Vision*, avec R. Gargiani (2011); *Le Corbusier e la superficie, dal rivestimento d'intonaco al béton brut* (2013); et *Louis I. Kahn, Towards the Zero Degree of Concrete, 1960-1974* (2015).

**Martin Steinmann**

Né en 1942, Martin Steinmann obtient le diplôme d'architecture de l'Ecole polytechnique fédérale de Zurich (ETHZ) en 1967 et le titre de docteur ès sciences en 1978. Professeur de projet et de théorie de l'architecture à la faculté ENAC, Ecole polytechnique fédérale de Lausanne (EPFL), de 1987-2007, il exerce actuellement une activité d'architecte indépendant à Aarau.

**Cornelia Tapparelli**

Cornelia Tapparelli enseigne actuellement à l'Institut d'Architecture de la FHNW Bâle et elle est membre de la commission du patrimoine culturel et monuments historiques de Bâle-campagne. Elle a mené des recherches post-doctorales auprès des Ecoles d'architecture de l'université Harvard et de l'EPFL, et elle a été nommée chargée de cours auprès de la dernière institution. Titulaire d'un Master en histoire et théorie de l'architecture de l'ETH de Zurich, diplômée d'architecture de l'EPFL et de l'Accademia di Architettura de Mendrisio, elle a obtenu un doctorat à l'EPFL (2013). Son sujet de thèse portait sur la résurgence de l'ornement dans l'architecture contemporaine internationale, abordée à travers une étude historique des théories et des pratiques de l'ornementation depuis le XIX<sup>e</sup> siècle. Son travail post-doctoral vise à mieux faire comprendre la période de l'après-guerre dans le discours architectural, et s'intéresse tout particulièrement à l'œuvre écrite des architectes britanniques Alison et Peter Smithson.

**Christophe Van Gerrewey**

Né en 1982 en Belgique, Christophe Van Gerrewey a étudié l'architecture à l'Université de Gand et la théorie de la littérature à l'Université de Louvain. Il a fait son doctorat sur les écrits critiques de Geert Bekaert. Comme éditeur de la revue *OASE*, il a publié des numéros sur la qualité en architecture (2013), la première décennie d'OMA/Rem Koolhaas (2015) et action et réaction dans l'architecture (2016). A l'EPFL, il est professeur assistant de théorie de l'architecture et directeur du Laboratoire pour l'Architecture : Critique, Histoire et Théorie (Acht).

**Bernard Zurbuchen**

Né en 1952, Bernard Zurbuchen obtient le diplôme d'architecte EPFL en 1984. Il dirige son propre bureau avec Maria Zurbuchen-Henz dès 1987. Assistant du professeur Martin Steinmann de 1990 à 2001, il a rédigé des articles dans différentes revues d'architecture. Avec Maria Zurbuchen-Henz, il a aussi obtenu la bourse fédérale des Beaux-Arts en 1992 ainsi que la Distinction vaudoise d'architecture. Ils sont professeurs invités à l'EPF de Lausanne pour l'enseignement du projet de 2006 à 2009. En 2010 et 2015, ils sont professeurs invités en classe de master à l'université Catholique de Louvain-la-Neuve pour l'enseignement du projet.

