

Entre deux

Entre ancien et nouveau. Quelques aspects de l'architecture de Giorgio Grassi

Prolégomènes à une réflexion sur le local et le global

Aménagements d'espaces publics : ancrages locaux, effets universels

Modernité/vernaculaire : le National Arts Center de Leandro Locsin

À la fois individuel et collectif. Retour sur une oeuvre (un peu oubliée) de l'Atelier 5 : les blocs à Brunnadern (1968-1970), Berne

Tours à tours

Il était une fois... La statue de la Liberté et les gratte-ciel de New York.

Nouvelles freudiennes de Madelon Vriesendorp

Portées étendues: brève histoire des expositions OMA/Rem Koolhaas

Oasis pour réfugiés désenchantés et visionnaires éclectiques.

Le *Border Garden* et la *Cité de Refuge* d'Office Kersten Geers David Van Severen

Aucun gris. Nulle part. À propos de la palette de Luis Barragán

Projets modernes et principes d'autonomie de l'architecture dans l'œuvre de John-Théodore Cornaz

René Bonnard entre régionalisme pittoresque et modernisme



9 782889 152964 >

Presses polytechniques et universitaires romandes

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 2 (LTH2)

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 et graphisme

Aurélie Buisson
Pauline Schroeter

Couverture

Pauline Schroeter

Édition 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>

2019, ISBN 2-88915-296-4

© Presses polytechniques
et universitaires romandes, 2019.
ISSN 1422-3449 (série)

Tous droits réservés.

Reproduction, même partielle,
sous quelque forme ou sur quelque
support que ce soit, interdite sans
l'accord écrit de l'éditeur.

Imprimé en Italie



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

Numéro 15 2019

m a t i è r e s

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

Dossier	Éditorial	4
Entre deux	Entre ancien et nouveau. Quelques aspects de l'architecture de Giorgio Grassi <i>Luca Ortelli</i>	8
	Prologomènes à une réflexion sur le local et le global <i>Jacques Lucan</i>	22
	Aménagements d'espaces publics : ancrages locaux, effets universels <i>Sonia Curnier</i>	36
	Modernité/vernaculaire : le National Arts Center de Leandro Locsin <i>Jean-Claude Girard</i>	46
	À la fois individuel et collectif. Retour sur une œuvre (un peu oubliée) de l'Atelier 5 : les blocs à Brunnadern (1968-1970), Berne <i>Bruno Marchand</i>	60
	Tours à tours <i>Martin Steinmann, Bernard Zurbuchen</i>	72
Varia	Il était une fois... La statue de la Liberté et les gratte-ciel de New York. Nouvelles freudiennes de Madelon Vriesendorp <i>Anna Rosellini</i>	90
	Portées étendues : brève histoire des expositions OMA/Rem Koolhaas <i>Christophe Van Gerrewey</i>	110
	Oasis pour réfugiés désenchantés et visionnaires électiques. Le <i>Border Garden</i> et la <i>Cité de Refuge</i> d'Office Kersten Geers David Van Severen <i>Roberto Gargiani</i>	122
Représentation(s)	Aucun gris. Nulle part. À propos de la palette de Luis Barragán <i>Maria Zurbuchen-Henz</i>	142
Archives	Projets modernes et principes d'autonomie de l'architecture dans l'œuvre de John-Théodore Cornaz <i>Salvatore Aprea</i>	160
	René Bonnard entre régionalisme pittoresque et modernisme <i>Joëlle Neuenschwander Feihl</i>	170
Annexes	Les jours et les œuvres	182
	Sources des illustrations	184
	Remerciements	185
	Biographie des auteurs	186

Éditorial

Bruno Marchand

Entre deux

«Entre deux» : matières aborde ce thème en partant du constat que l'architecture et l'urbain sont souvent confrontés à des valeurs contraires qui ont des influences diverses sur les ressorts projectuels. Reconnaître un tel point de vue implique donc d'attribuer au processus créatif (du projet à la réalisation) une dimension à la fois relative et relationnelle, qui se rapporte le plus souvent au dualisme, en oscillation, de polarités opposées : entre ancien et moderne, entre global et local, entre individuel et collectif, entre autres.

L'ancien, ou même le très ancien, peut nous sembler plus proche que le présent : cette idée paradoxale nous est inspirée par le texte de Luca Ortelli sur Giorgio Grassi. Pour ce dernier, le rapport entre l'ancien et le nouveau est un élément fondamental d'un discours théorique qui se cristallise dans l'entre-deux, spatial et temporel, de deux entités perçues souvent selon un point de vue renversé : considérer «*l'ancien comme achèvement du nouveau, et non l'inverse*».

Faut-il encore se poser la question des rapports entre le global et le local, alors que «*l'universalisme aux mille aspects*» semble de nos jours omniprésent ? Jacques Lucan note, au contraire, que le mouvement de balancier oscille actuellement plutôt vers des valeurs locales. Il nous invite ainsi à suivre un récit jalonné de personnalités de tous bords disciplinaires qui, tour à tour, expriment des attitudes de résistance, dénoncent l'effacement de la culture populaire, déclament un monde global d'icônes, proclament enfin les vertus des lieux : la cohabitation est-elle encore pensable ?

Sonia Curnier amorce aussi une discussion sur le global et le local dans le cadre des espaces publics contemporains, dont l'aménagement tend à la fois à se particulariser et à s'universaliser. En effet, l'élargissement de la notion de contexte, à la fois ancrée dans la réalité et dans l'imaginaire, aboutit à des propositions qui se ressemblent tout en étant situées dans des lieux et des contextes très différents. Jean-Claude Girard se confronte à une autre forme de la dialectique de l'entre-deux : celle des valeurs de la modernité et du vernaculaire présentes, notamment, dans le National Arts Center de l'architecte philippin Leandro Locsin, dont l'œuvre mérite certainement d'être revisitée, en particulier à travers l'analyse des plans d'archives.

Le phénomène du «à la fois» en architecture : on peut curieusement transposer cette notion très venturienne à l'architecture des blocs de Brunnadern (1968-1970) réalisés par l'Atelier 5 à Berne. En effet, j'y ai détecté la volonté de renouer avec la synthèse des contraires, de l'individuel et du collectif – en faisant un modèle «brutaliste» de «l'habitat intermédiaire» –, du minéral et du végétal, de la privacité et de la communauté, entre autres.

Restée dans l'ombre de fameuses *Siedlungen* comme Halen, cette réalisation, un peu oubliée, est pourtant d'une grande actualité, notamment par les différents niveaux de signification qu'elle recèle.

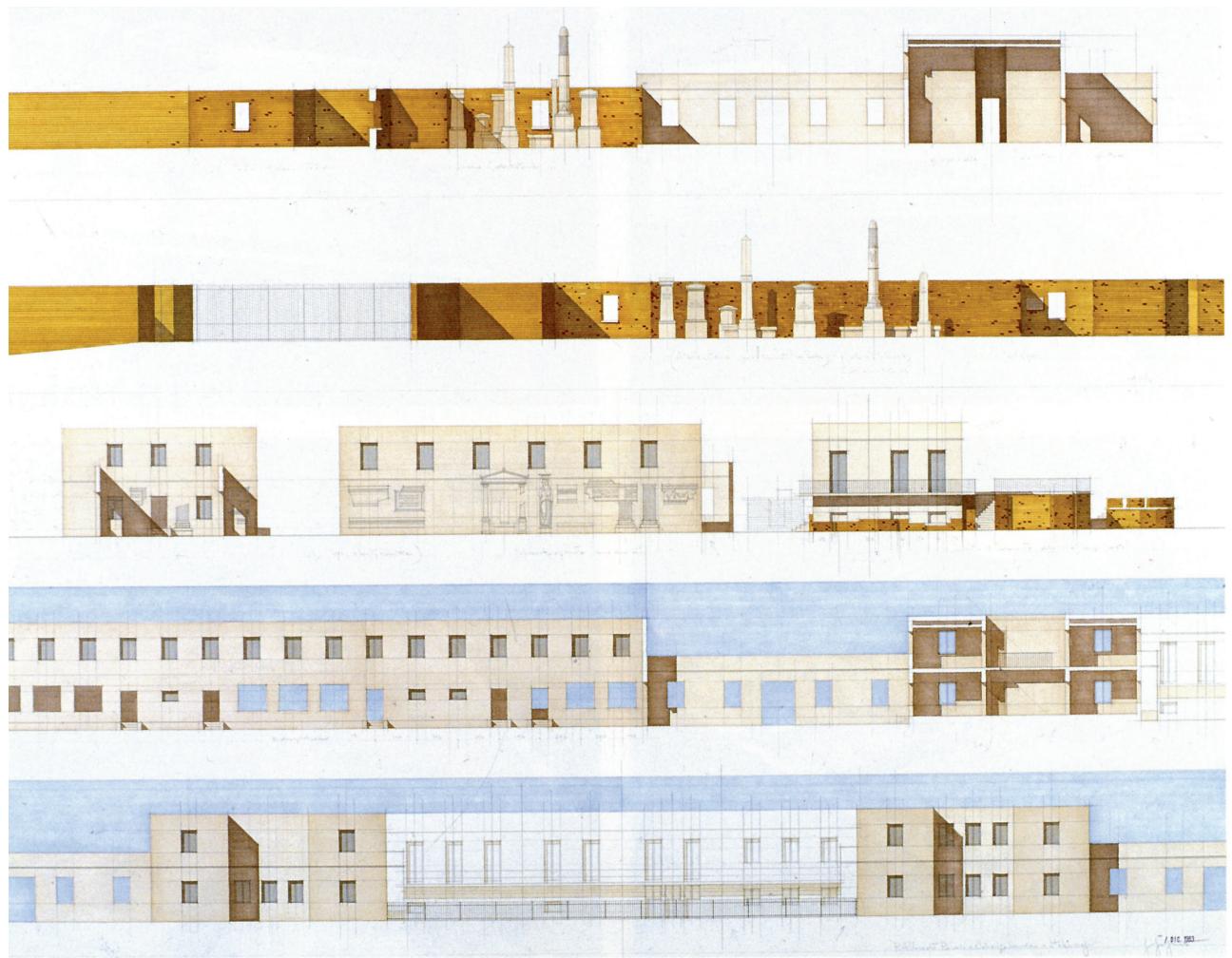
Martin Steinmann et Bernard Zurbuchen se posent la question du rapport architecte/ingénieur en se focalisant sur la longue collaboration menée par Eduardo Souto de Moura avec Rui Furtado, ceci à travers l'analyse de la réalité matérielle de leurs œuvres communes, mais aussi de l'identification de leurs rôles respectifs dans le processus de projet et d'exécution. Condamné à l'anonymat et à la normalité des calculs structurels, Furtado exprime pourtant son souhait de «*faire briller l'œuvre*», par une communion d'idées avec l'architecte : les limites disciplinaires, certes toujours présentes, sont ici ancrées dans une relation dialectique et duelle.

L'entre-deux est encore une fois présent dans la contribution de Roberto Gargiani sur le bureau bruxellois Office Kersten Geers David Van Severen, dont certains des projets visionnaires sont emblématiques d'une situation de limite, à la frontière de mondes très différents. Ce texte engagé dans la contemporanéité architecturale fait partie de la rubrique *Varia* où OMA est aussi mis à l'honneur : tout d'abord par Anna Rosellini qui nous trace un portrait saisissant et pointu des compositions narratives fantastiques de Madelon Vriesendorp, dont les images publiées dans *New York Déivre* nous avaient déjà fait rêver au moment de la parution de cet ouvrage, en 1978 ; ensuite par Christophe Van Gerrewey qui nous narre une histoire brève des expositions OMA/Rem Koolhaas, présentées comme autant de marques saillantes de la «lutte» de ce dernier avec l'architecture.

Embrassant le point de vue des *Représentation(s)*, Maria Zurbuchen poursuit sa quête de l'appropriation des couleurs par l'architecture, en se concentrant cette fois-ci sur l'œuvre de Luis Barragán. Celui-ci utilise une palette de couleurs vives, spécifiques à un contexte mexicain marqué par des conditions de lumière très particulières, et qui représentent pour l'artiste l'accomplissement de l'architecture, tout en conférant aux lieux «*une touche de magie indispensable*».

Enfin, dans *Archives*, Salvatore Aprea analyse la production moderne de Jack Cornaz en lien avec sa formation parisienne et sa fascination pour l'architecture néoclassique, ou révolutionnaire, de la fin du XVIII^e siècle. Une telle approche lui permet de retrouver l'image d'un architecte qui opère, de manière cohérente, la syntaxe de deux langages, le néoclassicisme et le moderne des années 1920. Joëlle Neuenschwander Feihl s'attarde, pour sa part, sur la production de René Bonnard des années 1920 et 1930 et nous dévoile la décision de l'architecte de poursuivre une voie oscillant entre le régionalisme et le modernisme, testée à travers la stratégie de production de variantes. «*Entre-deux*», «à la fois», encore et encore...

Dossier
Entre deux



Entre ancien et nouveau

Quelques aspects de l'architecture de Giorgio Grassi

Luca Ortelli

«*Les constructions quasi en ruine
Possèdent encore l'aspect de projets
Inachevés, fabuleux : leurs belles dimensions
Se peuvent déjà deviner ; elles ont cependant besoin
De notre compréhension. De l'autre côté,
Elles ont déjà servi, elles sont même dépassées. Tout ceci
Me rend heureux.*»¹ Bertolt Brecht

Giorgio Grassi a précisé, au fil du temps, son champ d'action privilégié. Le rapport entre «ancien et nouveau» est ainsi devenu un élément incontournable de son architecture. Peu d'architectes ont montré une telle cohérence dans le développement d'un discours théorique régulièrement vérifié et confirmé dans et par les projets. Dans ce sens, le travail de Grassi est traversé par une véritable obsession : la nécessité, pour l'architecture, de se confronter avec elle-même. Sur un plan théorique, une telle prise de position apparaît dans le livre *La costruzione logica dell'architettura*² publié en 1967, tandis qu'au niveau pratique le projet pour le château viscontin d'Abbiategrosso, élaboré en 1970, fixe pour la première fois ce qui deviendra par la suite l'impératif majeur de son travail.

Dans un dialogue serré avec les restes de l'édifice, le projet proposait une véritable recomposition typologique où ancien et nouveau cohabitent, chacun témoin de son temps. Un aspect qui mérite d'être souligné est en effet le traitement réservé à l'édifice existant. Le château, avec les traces des nombreuses modifications subies dans le temps, y compris les interventions lourdes opérées au XIX^e siècle, est intégré *tel quel* dans le projet, en renonçant ainsi à toute opération de restauration ou restitution d'un supposé état d'origine – il est intégré, l'on pourrait dire, *as found*. Dans cette logique, l'*ancien* et l'*nouveau* sont disposés sur un plan de parfaite égalité, avec l'objectif d'offrir à la ville un lieu public fortement identitaire, concrétisé en premier lieu dans la cour centrale.

*Giorgio Grassi avec A. Renna,
N. Di Battista, F. Collotti et
G. Zanella, projet de concours pour
le Prinz Albrecht Palais, Berlin, 1984.
Coupes et élévations.*

L'intérêt de l'architecte milanais pour le rapport entre «ancien et nouveau» ne doit pas être interprété en tant que spécialisation. Comme l'a souligné Ignaci de Solà Morales, pour Grassi *«il n'existe pas, en architecture, un problème spécifique des interventions dans des bâtiments et lieux historiques, mais uniquement des problèmes d'architecture tout court»*³.

L'ancien comme achèvement du nouveau

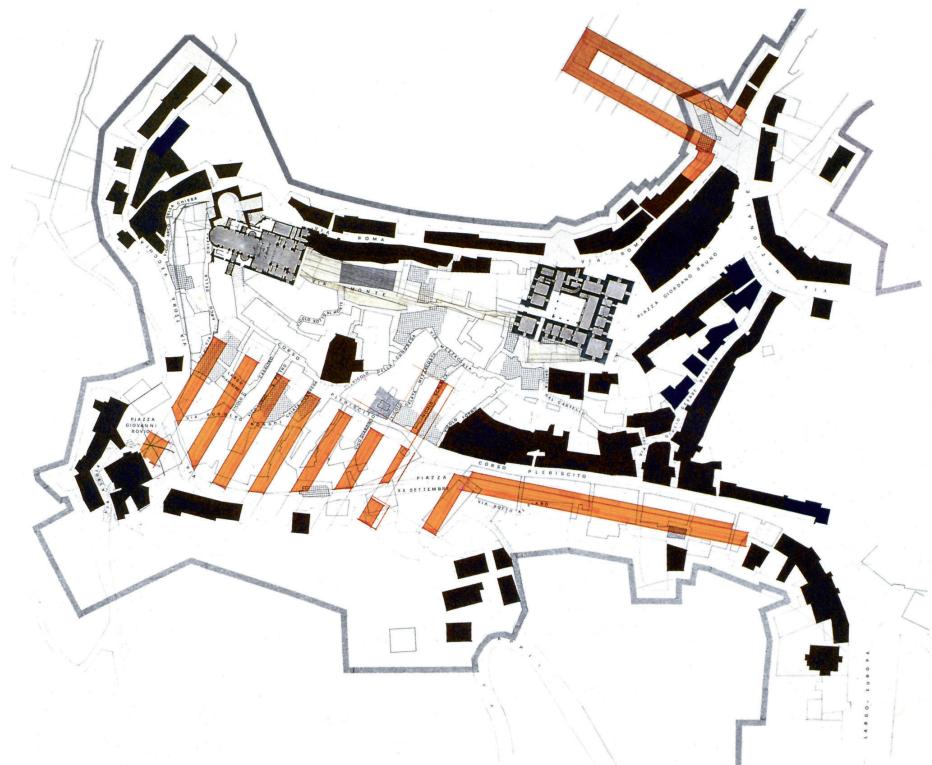
Même si Grassi a déclaré ne pas l'avoir choisi, force est de constater que les occasions de projeter dans des contextes bâties, et particulièrement en présence de ruines, se sont multipliées, jusqu'à occuper une partie prépondérante de son activité. Si dans la longue série des projets centrés sur le rapport *ancien/nouveau*, la majorité est caractérisée par des présences monumentales, la reconstruction de Teora mérite d'être signalée parce que, dans ce cas, le tissu «ordinaire» est également pris en considération.

Teora est une petite commune de la Campanie, gravement frappée par le tremblement de terre de 1980. Le «Plan de récupération du centre historique»⁴ s'articule autour de deux axes : la construction de nouveaux bâtiments en remplacement de ceux qui avaient subi les dommages les plus importants et la reconstruction des fragments moins endommagés, selon le principe du «*com'era, dov'era*»⁵. Cette dernière partie du projet propose un catalogue d'éléments architecturaux issus des traditions constructives locales, tels portails, portes et fenêtres, balcons, garde-corps, etc.

Les nouveaux bâtiments correspondent à une sorte de rationalisation du tissu existant, en relation directe avec la morphologie du terrain. Le sommet du promontoire autour duquel s'était développée la petite ville, la zone la plus exposée aux risques sismiques, n'est investi par de nouvelles constructions qu'aux extrémités, respectivement occupées par la nouvelle église et par un immeuble de logement à cour qui occupe la place de l'ancien château détruit, lui-même transformé dans le temps en bloc d'habitation.

Le projet de reconstruction de la bourgade se compose de parties différentes, chacune caractérisée par une implantation particulière, déterminée par la topographie et par la volonté de rendre clair et immédiatement perceptible le problème qui en a généré la forme. L'une des planches préparatoires revêt un intérêt particulier en illustrant efficacement la méthode adoptée par Grassi.

Il s'agit d'un collage dans lequel on reconnaît les volumes préservés, la trace des bâtiments détruits ainsi que les nouveaux éléments. L'emprise au sol de ces derniers est mise en évidence par la coloration orange tandis que la reconstruction du sommet est indiquée par le plan de deux bâtiments empruntés au palais ducal de Mantoue : l'église de Santa Barbara et le château de San Giorgio. Entre les deux, le vide produit par le tremblement de terre est assumé comme mémoire indéniable de la catastrophe, interruption de la continuité physique qui constituait le profil de Teora vers la campagne.



*Giorgio Grassi, plan de récupération du centre historique de Teora, 1981.
Étude d'implantation.*

Le collage de deux monuments sur le plan de la ville exprime tout d'abord une nécessité, avant même de préciser la forme, que les deux bâtiments assumeront. L'église et le château incarnent ici une référence typologique pour laquelle l'opposition ou la dialectique entre ancien et nouveau n'a pas de sens.

Mais quelle est la nature de cet «entre» – de cet espace qui sépare ou relie les deux entités distinctes de *l'ancien* et de *le nouveau*? Il s'agit d'abord d'une distance temporelle entre passé et présent, rendue visible par l'état d'abandon ou de ruine de l'ancien. Mais il y a également des cas où l'ancien est plus proche de nous et les bâtiments anciens, même ayant subi des transformations, sont en bon état et remplissent leur fonction, parfois différente de celle d'origine. En vertu du temps, cette distance affecte l'architecture : sa résistance est visible dans les dégradations des matériaux, mais également dans les systèmes constructifs, dans les connotations stylistiques, dans l'apparat décoratif, etc.

S'il y a un élément constant, non affecté par les modifications que le temps inflige aux bâtiments, cet élément est indéniablement le *type*. La «fidélité» typologique est en effet le moyen que Grassi adopte pour réduire, comprimer, annuler et faire enfin disparaître toute distance entre *ancien* et *nouveau*. Dans un de ses textes – probablement le plus significatif à l'égard de cette thématique – il affirme qu'il est possible et nécessaire de considérer «*l'ancien comme achèvement du nouveau, et non l'inverse*»⁶.

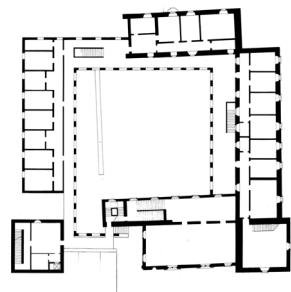
C'est bien d'*achèvement* que Grassi parle et non de *complément*, comme on lit souvent dans les traductions françaises de ses textes. La signification est donc bien plus incisive – et presque paradoxale dans son inversion temporelle. Dans une telle perspective, l'*ancien* assume un rôle inattendu en tant que conclusion/achèvement d'un projet qui serait enrichi par sa propre présence. L'inversion est ici rendue possible par la continuité dans le temps, qui est propre au type. En effet, le rapport *ancien/nouveau* implique avant tout une double confrontation : d'un côté la confrontation de l'architecture avec le temps et de l'autre de l'architecture avec elle-même.

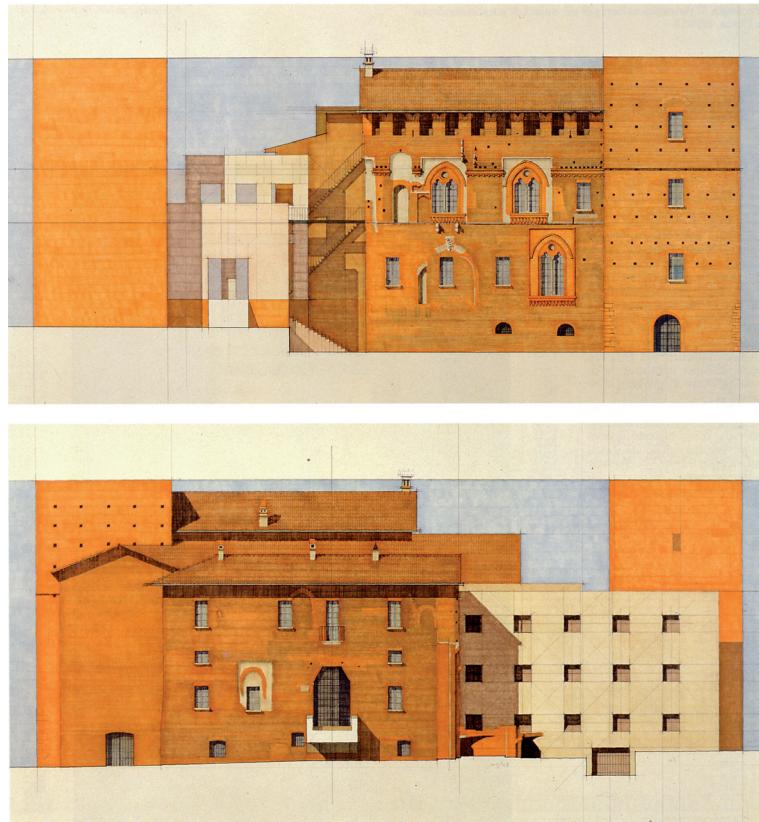
L'exigence, pour l'architecture, de se mesurer avec elle-même se rend tout d'abord évidente au niveau théorique. De ce point de vue, *La costruzione logica dell'architettura* constitue une véritable déclaration d'intention, jamais démentie et toujours affirmée dans les écrits et dans les projets qui lui font suite. Dans l'introduction de la troisième édition de 1968, Grassi a souligné l'apparente hétérogénéité de ce texte : livres et projets y sont utilisés «*comme les pierres d'une même construction*», tout en montrant «*leur équivalence et leur interchangeabilité*»⁷.

Les diverses occasions projectuelles rendront évidente la nécessité de cette confrontation, sous forme d'une relation directe, matérielle et didactique, à partir du projet pour le château d'Abbiategrasso, évoqué au début de ce texte. À l'époque de son élaboration, une telle démarche posait une série de problèmes à l'égard des pratiques de sauvegarde et restauration, ainsi qu'à l'égard de l'architecture en général. Le projet affirmait non seulement le droit mais également le devoir de l'architecture moderne de se confronter avec celle du passé, d'interroger les modalités d'une confrontation autre que le contraste. L'achèvement architectural implique en effet la reconnaissance et l'acceptation de l'existant, de son état d'incomplétude et la possibilité/nécessité de restituer l'unité de l'œuvre.

Le point de départ n'était pas seulement l'architecture telle qu'elle apparaît dans les livres, mais un édifice réel, en attente d'une réponse pratique aux questions posées par sa transformation. La réponse donnée à Abbiategrasso est le paradigme des projets à venir, entraînant la reprise d'un discours déjà initié, un discours qui a toujours existé et qui incarne l'architecture même. Il est inutile de souligner qu'une telle prise de position, en se référant aux enseignements d'Ambrogio Annoni⁸ et aux théories de Viollet-le-Duc, se situe à la même distance tant de la restauration philologique que de la pratique de l'*intonation*.

La démarche de Grassi, apparemment alignée sur quelques préceptes de la Charte de Venise⁹, en est en réalité radicalement différente. L'insistance de la Charte sur le fait que les nouvelles parties «doivent s'intégrer harmonieusement à l'ensemble, tout en se distinguant des parties originales» en portant «la marque de notre temps»¹⁰ vise à éviter toute forme de falsification, tandis que pour Grassi la différence – en termes stylistiques, volumétriques, chromatiques, etc. – entre l'existant et les nouveaux éléments est justifiée par les différentes interventions étaillées sur un horizon temporel qui ne privilie aucune époque par rapport aux autres. Autrement dit, l'idée même de falsification est bannie.





Écrits

Comme nous l'avons vu, l'architecture de Grassi se construit sur deux plans complémentaires : les projets et les écrits. Ces derniers sont de deux types : les textes théoriques à proprement parler, abordant des thématiques d'ordre général, et les descriptifs des projets, exemples inégalés de cohérence et correspondance entre théorie et pratique. Il s'agit, dans les deux cas, de textes «difficiles», éloignés des simplifications et des raccourcis, destinés à l'explicitation des projets en tant que réponses à une série de problèmes spécifiques, mais également en tant que prise de position à l'égard des questions que l'architecture se pose et nous pose. Un aspect récurrent de ses écrits est l'illustration des difficultés que chaque projet rencontre, ainsi que le caractère provisoire, parfois l'insuffisance même, des réponses données.

Dans cette perspective, Grassi appartient au groupe d'architectes, assez peu nombreux, qui font de la critique et de l'autocritique un instrument incontournable du «faire» l'architecture. Sa forme d'autocritique ne connaît pas d'indulgence. Dans ses textes, constamment préoccupé du destin de l'architecture et du risque qu'elle devienne *langue morte*, il décrit les difficultés du projet, il parle de ses incertitudes, il se montre courageusement «sans masque», s'interrogeant enfin sur le sens de tels démasquages¹¹.

*Giorgio Grassi, restauration du château d'Abbiategrasso, 1970.
Plans du rez-de-chaussée et du premier étage et élévations de l'entrée principale et du nouveau volume.*

Les textes théoriques de Grassi, dont seulement une petite partie a été traduite en français, sont caractérisés par une recherche personnelle, souvent en dehors des sentiers battus. Après avoir défini la constellation de sa *construction logique de l'architecture*, Grassi s'est occupé de quelques figures considérées comme secondaires par l'orthodoxie moderne. Tel est le cas des textes consacrés aux ouvrages de Ludwig Hilberseimer¹², Ernst May, à *Das neue Frankfurt*¹³ et à celui de Heinrich Tessenow¹⁴.

Dans d'autres importantes contributions et dans l'autobiographie *Una vita da architetto*¹⁵, il indique ses dettes envers les maîtres, anciens et modernes, qui ont inspiré son travail et dont il invoque la nécessité : Karl Friedrich Schinkel¹⁶ par exemple, et Leon Battista Alberti¹⁷. L'aspect particulier de ce groupe de textes est la distance entre l'œuvre de ces architectes et celle de Grassi d'un point de vue strictement formel. Fidèle aux énoncés de Henri Focillon¹⁸, l'architecte milanais construit son *groupe spirituel* de manière à en tirer des enseignements directs et, simultanément, à situer son propre travail en continuité avec une culture spécifique, d'où l'adoption d'un «*langage qui s'exprime aussi en tant que signe d'appartenance*»¹⁹.

Aux textes consacrés aux membres de son *groupe spirituel* que l'on vient de citer, s'ajoute une série de contributions théoriques traitant de la décoration, du réalisme, du formalisme ou encore de la condition du métier et de la formation des architectes. Le rapport entre *ancien* et *nouveau* n'a jamais fait l'objet d'un texte spécifique, à l'exception de *Le Château d'Abbiategrasso et la question de la restauration*²⁰ et du succinct mais fondamental *Un parere sul restauro (Une opinion sur la restauration)*²¹, mais il est systématiquement traité dans les descriptifs des projets abordant cette thématique. L'ensemble de ces écrits, avec les projets auxquels ils se réfèrent, constitue ainsi une sorte de «manuel involontaire» sur le sujet.

Dans *Un parere sul restauro*, Grassi présente la question en définissant son champ d'action : «Je me réfère principalement aux ruines, aux fragments, aux superpositions, etc., à tout ce qui s'offre en tant que problème ouvert à différentes solutions, à tout ce qui, afin “d'être à nouveau”, presuppose une réponse architecturale, un projet d'architecture (en ce sens, qu'il s'agisse d'un bâtiment ou d'un morceau de ville ne fait pas de différence). Pour le dire un peu schématiquement, presque toujours, dans ces cas, l'artefact ancien apparaît d'un côté comme une chose perdue, finie, tombée en ruine, isolée, étrangère à la vie quotidienne, et de l'autre il laisse apparaître avec évidence son savoir-faire constructif, la cohérence des moyens, des techniques, des matériaux, la maîtrise, etc., son être, et donc encore une “leçon d'architecture”. Mais il y a un troisième aspect, le plus important pour moi : l'artefact tombé en ruine, réduit à la condition de fragment, etc., permet de voir, dans ce dernier stade, une sorte d'incomplétude récupérée, comme une nouvelle disponibilité, il fait apparaître de nouveau les réponses possibles relatives au caractère général de cette réponse. Dans ces cas, l'artefact montre, avec son propre état de ruine, toute sa “virtualité” en tant qu'architecture (la virtualité récupérée de son projet). [...] cette virtualité de l'artefact ne s'exprime pas uniquement soit à l'égard du passé, soit à l'égard du présent/futur, mais toujours simultanément à l'égard des deux». Et à ce point du texte, Grassi cite les vers de la poésie de Brecht figurant en exergue de cet article.

Les bâties anciennes dans leur état de ruine s'offrent donc aux yeux de l'architecte comme autant d'occasions de projet – ce qui explique l'idée selon laquelle ces mêmes ruines peuvent devenir l'achèvement du *nouveau* et qui permet à Grassi d'affirmer que «chaque bâtiment ancien est, dans ce sens, une occasion unique, pour nous, d'évaluer notre travail par rapport à sa propre tradition»²².

Pour Grassi la vraie question concerne le destin inéluctable de l'architecture de devoir se confronter avec elle-même. Dans le cas des ruines, l'architecte envisage la possibilité de participer à un travail «déjà commencé, plus ancien, doté d'une plus grande autorité, plus vaste». La temporalité qu'implique une telle attitude n'est évidemment pas celle de l'opposition, plus ou moins évidente, entre passé et présent, mais plutôt celle de la continuité dont la forme privilégiée est la simultanéité.

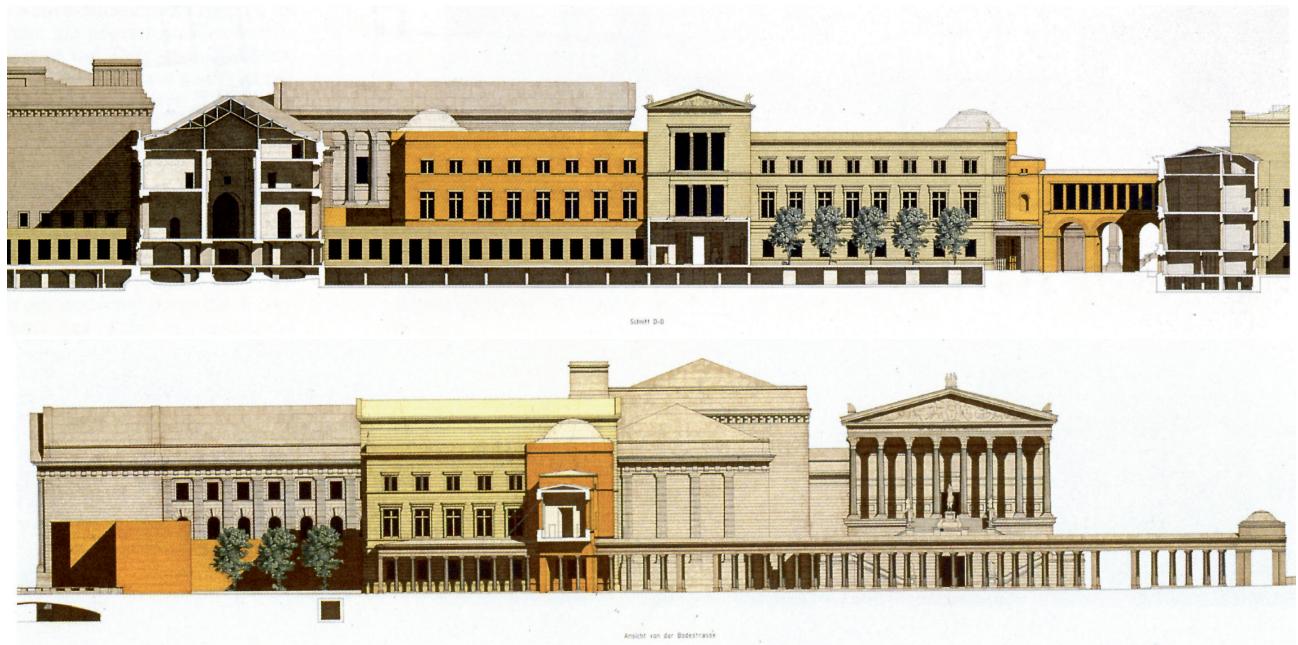
Typologie

Comme nous l'avons vu, l'élément qui permet cette opération est le type, l'essence/substance dont les ruines sont porteuses. Il s'agit bien sûr d'un instrument conceptuel mais en même temps pratique. Grassi voit les restes de bâtiments anciens comme l'illustration des problèmes que ces mêmes bâtiments ont essayé de résoudre et que le projet doit, de son côté, continuer à résoudre. Les transformations fonctionnelles souvent implicites dans ses projets démontrent la stabilité typologique des bâtiments concernés et indiquent la reconstitution du type comme la seule démarche garantissant une signification et une intelligibilité aux restes architecturaux et au projet. Cette vision a des implications directes sur la temporalité du monument en ruine ou inachevé. En même temps, elle offre la possibilité de restituer l'œuvre dans un état de complétude.

Dans le projet d'Abbiategrasso, le corps de l'architecture était sacrifié à son contenu idéal: la volonté de fonder l'architecture sur l'architecture insérait le projet dans une dimension temporelle continue où, idéalement, toutes les différences stylistiques s'annullaient afin d'exalter le fondement commun, les éléments les plus stables et pérennes, bref : le type. Dans les projets successifs – *projets pour la ville ancienne*²³, comme Grassi aime à les définir – les mêmes thèmes réapparaissent, enrichis de nouvelles valeurs. En premier lieu, on remarque l'utilisation de la brique, comme présence constante (à quelques exceptions près), à partir de la restauration du théâtre romain de Sagunto.



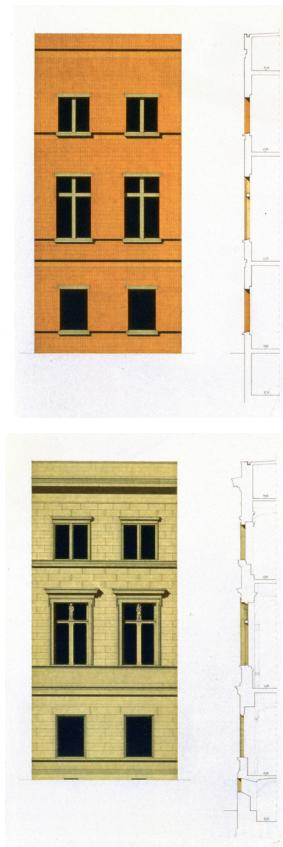
Giorgio Grassi avec M. Portaceli, J. L. Dujardin et L. Meyer, projet de restauration et réhabilitation du théâtre romain de Sagunto, 1985-1993. Coupe sur la scène.



Plus que pour ses qualités constructives, la brique est utilisée pour ses capacités d'évocation. Cet aspect est évident dans un dessin du projet pour l'achèvement du *Neues Museum* à Berlin. Il s'agit d'une planche qui compare la façade préservée et la reconstruction proposée. Au-delà des nombreuses qualités de ce projet malheureux²⁴, le dessin en question fixe avec précision les termes de la réflexion et la profondeur de ses implications. La nouvelle façade reprend la structure du bâtiment quant aux dimensions, partitions et rythme des ouvertures: en d'autres mots, elle adopte son *parti architectural*. Il est évident qu'ici l'utilisation de la brique n'est pas un choix stylistique mais allusif.

L'apparat décoratif du *Neues Museum* est traité en négatif, par absence, comme pour représenter une phase du travail à venir, comme pour affirmer son caractère provisoire, d'une non-finitude dans laquelle l'architecture est réduite à ses éléments les plus stables et essentiels. Face à une telle lecture, les étroits pignons de la bibliothèque de Groningen (un projet précédent de 1989) peuvent assumer une double signification: d'un côté la réduction formelle de la maison hollandaise traditionnelle, de l'autre la construction de deux nouvelles maisons, dépouillées ou en attente de leur apparat décoratif. La différence entre ces deux lectures réside dans la connotation concrète de l'une et dans l'idéalité abstraite de l'autre.

Dans le texte *Progetti per la città antica*²⁵, Grassi a clarifié avec lucidité son «choix de médiocrité» ainsi que «l'aspect de choses inachevées, de choses qui semblent abandonnées à mi-chemin» de ses projets. Dans le même texte, on peut lire: «Dans mon travail, aux éléments de la composition, de la construction, etc., jusqu'aux détails ou éléments décoratifs, qui sont la partie moins stable, celle qui est d'habitude la plus disponible aux nouveautés et aux innovations et donc à se modifier dans le temps [...] est confiée la



tâche de situer le projet, pour ainsi dire, dans un lieu sans temps, en dehors du temps, en dehors de son temps et aussi en dehors du temps auquel il renvoie ou fait éventuellement allusion [...]. Ces éléments ont la tâche, un peu contre nature, de rendre le projet, pratiquement et matériellement, ubiquitaire et indifférent au temps.»²⁶

À propos de la restauration du château d'Abbategrasso, Grassi affirme que : «Le concept général auquel le projet se réfère est clair du point de vue du type de restauration proposée. Il s'agit d'un projet de transformation fonctionnelle et d'achèvement de l'architecture d'un monument. C'est l'assemblage du neuf et de l'ancien. L'ancien demeure et témoigne de sa vie et de celle de la ville. Le neuf ne renonce pas à être avant tout lui-même, une architecture; et pourtant il témoigne de l'histoire au sens le plus large.»²⁷

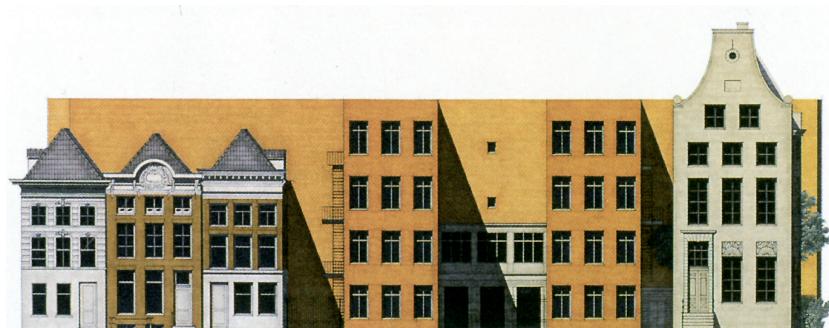
Certes, la question n'est pas des plus simples. La compréhension profonde du rapport qui s'instaure entre *ancien* et *nouveau* dans les projets de Grassi exige rigueur et connaissance, lucidité et sévérité. Or, le fait que son discours se fonde sur la présence de ruines ne signifie pas que les mêmes propos ne puissent pas s'appliquer à tous les projets impliquant un rapport physique direct avec des éléments préexistants. Ce qui sera, dans de tels cas, moins évident est la rocambolesque inversion selon laquelle, comme déjà évoqué, l'*ancien* constitue l'achèvement du *nouveau*.

En effet, les projets de Grassi sont menés avec une clarté implacable même quand l'*ancien* se présente sous la forme d'un bâtiment intègre (et non en état de ruine) ou d'un morceau urbain, comme c'est le cas pour la bibliothèque de Groningen. En d'autres termes, les raisons sont les mêmes, ainsi que les résultats : la restauration et réhabilitation du théâtre romain de Sagunto (1985-1993) ou le projet pour le Neues Museum de Berlin (1993) ne sont donc que les cas limites d'une attitude qui s'applique également à des situations moins éclatantes. Ce qui importe, c'est la volonté de conduire le projet dans une confrontation – intellectuelle et pratique – avec l'architecture en tant que discipline et en tant que métier. Cette confrontation peut également se faire à distance.

Autrement dit, dans le projet il y a toujours un avant, quelque chose qui précède le projet et qui contribue à le définir. Tel est le cas de la *Casa dello studente di Chieti* (1976-1979) qui, en même temps qu'elle s'y mesure, évoque le projet de la *Lange*

Page de gauche :
Giorgio Grassi avec M. Portaceli,
N. Dego, E. Grassi, S. Malcovati,
S. Pierini et G. Zanella, projet de
concours pour le Neues Museum
et le Museumsinsel, Berlin, 1993.
Coupe longitudinale et élévation
sur Bodestrasse ; détails de la
nouvelle et de l'ancienne façade.

Giorgio Grassi avec C. Kalfsbeek,
N. Dego et C. Stuut, bibliothèque
publique de Groningen, 1989.
Élévation sur rue.



Straße de Weinbrenner à Karlsruhe et l'Altes Museum de Schinkel à Berlin. C'est aussi au travers de ces renvois – parfois explicites, d'autres fois suggérés ou même larvés – que les projets affirment leur appartenance à une culture, à une ligne de pensée, à une tendance. L'observateur avisé pourra identifier ces précédents dans nombre de projets : le prolongement de la Wilhelmstrasse de Schinkel dans la reconstruction du *Prinz Albrecht Palais* à Berlin (1984), la *Basilique palladienne* dans le bâtiment public à Treviglio (1999), *Santo Stefano Rotondo* dans une église à Rome (2000), le château, dans sa forme la plus typique, celle de San Giorgio à Mantoue, dans plusieurs projets...

Les occasions qui ont permis à Grassi de décliner les mêmes principes dans des situations assez diverses montrent une attitude extrêmement cohérente et courageuse. Les aspérités conceptuelles, les formes dénudées et parfois fragmentaires typiques de sa manière de procéder ont toujours rendu difficile l'appréciation de son travail. Ces difficultés sont encore plus évidentes quand on pense aux approches aujourd'hui en vogue, suspendues entre le culte de ce que l'on appelle *phénoménologie* (qui produit, dans le meilleur des cas, des résultats pittoresques orientés vers l'exaltation des qualités matérielles) et la surexcitation pour le *contraste* produisant souvent des caricatures pathétiques, dont on trouve de nombreux exemples dans la production contemporaine²⁸.

L'affirmation impudente qui préconise le contraste en tant qu'unique solution au problème du rapport *ancien/nouveau* montre ses limites aux observateurs avertis, mais est largement appréciée par une bonne partie de la critique architecturale. En dehors du cas spécifique des ruines, il est évident qu'en choisissant le contraste comme instrument de conception d'un projet impliquant la confrontation directe avec un édifice préexistant, cette même présence est *de facto* niée. Le contraste ne connaissant aucune règle au-delà de l'affirmation d'une pure et simple différenciation, l'exercice projectuel consiste en une frénésie d'autocélébration de la part de l'architecte, à qui le maître d'œuvre s'adresse souvent précisément pour obtenir un tel résultat.

Architecture, *langue morte*

Que dire en réponse aux banalités qui exaltent et considèrent comme exemplaires les projets qui traitent du rapport *ancien/nouveau* de manière simpliste, parfois même caricaturale ? Que faire de la joie de Brecht à l'égard des *constructions quasi en ruine* ?

Architettura, lingua morta est un texte particulier : sa dimension autobiographique devient l'instrument critique au travers duquel Grassi fait un bilan de son propre travail et des conditions présentes de l'architecture en tant que discipline. Le discours est soutenu et grave, aussi loin du bruit de fond des autocélébrations que concentré sur la nature et la raison d'être de l'architecture et sa dimension intellectuelle. En reconnaissant qu'«*au caractère fragmentaire et inachevé de l'ancien correspond la limite expressive du nouveau*»²⁹, Grassi admet la portée partielle de ses projets et, en même temps, souligne la superficialité des pratiques contemporaines, leur incapacité ou manque de volonté à se mesurer avec l'architecture, dans le sens plus noble du terme.



Giorgio Grassi avec A. Monestiroli,
projet pour la Maison d'étudiants
de Chieti, 1976-1979. Vue de la rue
centrale et de la distribution verticale.

Dans une poésie de 1964, Pier Paolo Pasolini affirme que :

*«La mort, ce n'est pas
de ne pas pouvoir communiquer
mais de ne plus pouvoir être compris.»³⁰*

Faut-il accepter cette incapacité/impossibilité de l'architecture du passé à être comprise ? Selon Grassi cette situation est due aux modifications profondes subies par l'architecture, ses moyens, ses objectifs, son rôle à l'intérieur de la société – tous des facteurs contribuant à exposer l'architecture au risque de devenir une langue morte.

Il y a vingt ans, Grassi écrivait : «*Je connais une nouvelle génération d'architectes européens, déjà affirmés, certains parmi eux très doués et bien équipés, pour ainsi dire, au niveau technique et organisationnel (grâce peut-être aux écoles qui les ont formés), qui, dans divers pays d'Europe et du monde abordent le projet avec une incroyable désinvolture, avec une désinvolture vraiment impressionnante et naturellement ils font des dégâts, souvent des désastres, du moins selon moi, sans s'en apercevoir, sans s'en rendre compte, dans le meilleur des cas ils font des choses inutiles (un peu comme nous tous, vu la situation), mais ils ne le savent pas. Inconscients et en parfaite bonne foi, ces nouveaux maîtres ne voient pas la contradiction et la laceration profonde qui est à la base de ce qu'ils font, à la base de leur travail, ou bien ils ne s'en occupent pas, à condition qu'à la fin ce travail soit d'un effet agréable, c'est-à-dire apparemment bien fait...»³¹*

L'incapacité/impossibilité d'être comprise n'appartient pas uniquement à l'architecture mais également à la ville : la ville ancienne ou simplement la ville du passé, la ville qui pendant des siècles a représenté concrètement la culture européenne et ses idéaux. Dans cette perspective large, il est évident que la position de Grassi à l'égard des ruines n'est qu'un cas extrême et, en tant que tel, particulièrement significatif de la situation plus générale de l'architecture, de la perte de sa capacité à exprimer une critique par le projet.

Les propos de Grassi peuvent être considérés comme excessivement pessimistes, mais force est de constater que la production contemporaine est caractérisée par l'affirmation croissante du mythe de l'efficacité, du professionnalisme, du *jamais vu*, d'une volonté d'épater *le bourgeois* devenue conformisme, à l'exception de celle de quelques groupes de jeunes architectes³² qui semblent vouloir recoudre les fils du discours commencé à la fin des années soixante du siècle passé.

Parler de la faculté autocritique de Grassi est certainement plus approprié que d'en souligner le pessimisme (qui pourrait également être vu comme une forme particulièrement crue de réalisme). Critique et autocritique sont en effet les deux composantes incontournables des projets et des écrits de l'architecte milanais, seuls antidotes à la *désinvolture* et à l'*inconscience*, même quand elles sont animées par une *parfaite bonne foi*. La notion du projet comme acte critique est évidente dans sa production si on est capable d'aller au-delà des commentaires simplistes qui ont toujours accompagné son travail.

L'aspect dénué de ses bâtiments et le retranchement formel qui en est à l'origine n'ont pas la prétention de se proposer en tant que paradigmes architecturaux. Ils veulent simplement communiquer le caractère provisoire et incomplet des réponses fournies par le projet et, en même temps, un choix d'appartenance : «*Personnellement, j'ai immédiatement pris le parti des élémentaristes, je me suis inscrit d'office à leur groupe, j'en ai partagé l'aspiration à la rigueur, à la sobriété, à la linéarité, à la concision, à l'indispensable et à l'essentiel, y compris l'inévitable schématisation.*»³³

Contrairement à ce que l'on pourrait affirmer de prime abord, il n'y a rien de préemptoire dans les projets de Grassi. Dans ses écrits théoriques comme dans les textes explicatifs qui accompagnent son travail, il souligne toujours les difficultés et les incertitudes dont le projet est le témoin irrévocable. Les expressions telles que «à mon avis» et «selon moi», plusieurs fois répétées, confirment la dimension volontairement personnelle de ses propos, sa lucide *altérité* à l'égard du discours dominant.

Chemin difficile, celui que Grassi a consciemment décidé de suivre : un chemin qui n'a jamais eu vocation à se rendre hégémonique mais qui, aujourd'hui, pourrait redevenir d'actualité au vu des aspects et des problèmes qu'il a toujours été capable de mettre en évidence.

Notes

¹ Bertolt Brecht, «Von allen Werken», in *Die Gedichte*, Francfort, 2000, p.713 (traduction de l'auteur).

² Giorgio Grassi, *La costruzione logica dell'architettura*, Marsilio, Padova, 1967. Nouvelles éditions: Allemandi, Turin, 1998 et Franco Angeli, Milan, 2008.

³ Ignaci de Solà Morales, «L'intervento architettonico: i limiti dell'imitazione / The architectural intervention: the limits of imitation», in Giorgio Grassi, *Architettura, lingua morta / Architecture, dead language*, Quaderni di Lotus / Lotus Documents, Electa, Milan, 1988, p.8 (traduction de l'auteur).

⁴ Giorgio Grassi avec A. Renna, et L. Fratianni, E. Guazzoni, C. Manzo, V. Pezza, «Piano di

recupero del centro storico di Teora (Avellino)» (1981). Le projet est publié in Giorgio Grassi, *I progetti, le opere e gli scritti*, Electa, Milan, 1996, pp.128-137, et sous le titre «Il quartiere, il castello, la chiesa, la via / Quarter, castle, church, street», *Lotus international*, n°36, 1982, pp.77-93.

⁵ Il s'agit d'une expression utilisée souvent en italien dont la traduction littérale en français pourrait être: où c'était, comme c'était.

⁶ «Architettura, lingua morta / Architecture, dead language», in Giorgio Grassi, *Architettura, lingua morta / Architecture, dead language*, op. cit., p.134. Republié en 2000 sous le titre «Architettura, lingua morta 2» (1988), in Giorgio Grassi, *Scritti*

scelti 1965-69, Franco Angeli, Milan, 2000, pp.286-294.

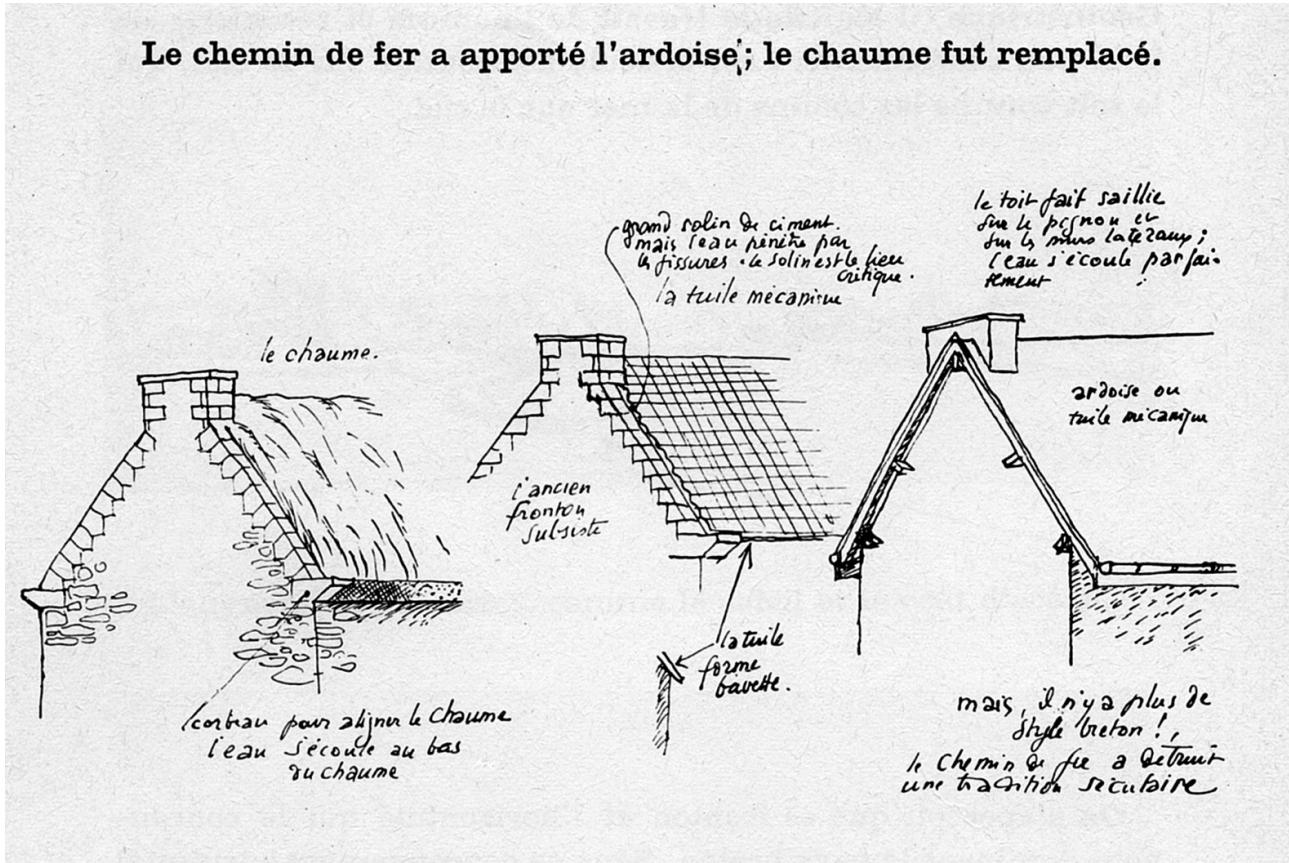
⁷ Giorgio Grassi, *La costruzione logica dell'architettura*, Franco Angeli, Milan, 2008, pp.12-13 (traduction de l'auteur).

⁸ Ambrogio Annoni (1882-1954), architecte, professeur et théoricien de la restauration, était favorable au maintien des monuments dans leur état, à la sauvegarde des différentes stratifications historiques et, par conséquent, contraire aux reconstructions en style.

⁹ La Charte internationale sur la conservation et la restauration des monuments et des sites, dite Charte de Venise, a été rédigée en 1964 à l'issue du II^e Congrès international des architectes et des techniciens des monuments

- historiques et adoptée par ICOMOS l'année suivante.
- ¹⁰ Charte de Venise, 1964, articles 9 et 12.
- ¹¹ «Architettura, lingua morta 2» (1988), in Giorgio Grassi, *Scritti scelti 1965-69*, op. cit., p. 294.
- ¹² Giorgio Grassi a rédigé l'introduction aux traductions italiennes de deux livres de Ludwig Hilberseimer : *Un'idea di piano (Entfaltung einer Planungsseite, 1963)*, Marsilio Editori, Venise, 1967 et *Architettura a Berlino negli Anni Venti (Berliner Architektur der 20^e Jahre, 1967)*, Franco Angeli, Milan, 1979.
- ¹³ Giorgio Grassi (éd.), *Das neue Frankfurt 1926-1931*, edizioni Dedalo, Bari, 1975.
- ¹⁴ Heinrich Tessenow, *Osservazioni elementari sul costruire*, Franco Angeli, Milan, 1974, (*Hausbau und dergleichen, 1916*). L'introduction de Grassi, intitulée «L'architettura come mestiere», apparaît également dans les recueils Giorgio Grassi, *Scritti scelti 1965-69*, op. cit., pp. 111-133 et dans idem, *L'Architecture comme métier et autres écrits*, Pierre Mardaga éditeur, Liège, 1983, pp. 149-172.
- ¹⁵ Giorgio Grassi, *Una vita da architetto*, Franco Angeli, Milan, 2008.
- ¹⁶ «Schinkel als Meister» (1983), in Giorgio Grassi, *Scritti scelti 1965-69*, op. cit., pp. 234-238.
- ¹⁷ Giorgio Grassi, *Leon Battista Alberti e l'architettura romana*, Franco Angeli, Milan, 2007.
- ¹⁸ Henri Focillon, *Vie des formes*, Presses Universitaires de France, Paris, 1996, p. 81. Dans ce livre, cité par Grassi à plusieurs reprises, on lit : «Chaque homme est d'abord le contemporain de lui-même et de sa génération, mais il est aussi le contem- porain du groupe spirituel dont il fait partie.»
- ¹⁹ Giorgio Grassi, *Una vita da architetto*, op. cit., p. 41.
- ²⁰ «Le Château d'Abbiategrasso et la question de la restauration» (1971), in Giorgio Grassi, *L'Architecture comme métier et autres écrits*, op. cit., 1988, pp. 77-83.
- ²¹ «Un parere sul restauro» (1989), in Giorgio Grassi, *I progetti, le opere e gli scritti*, op. cit.
- ²² *Ibidem*, p. 406.
- ²³ Giorgio Grassi, *Progetti per la città antica*, Federico Motta Editore, Milan, 1995. Le livre présente les projets suivants : restauration et réhabilitation du théâtre romain de Sagunto (1985-1993), bibliothèque publique de Groningen (1989-1992), école Carme de Abaixo à Saint-Jacques-de-Compostelle (1992-1994), projet pour la Potsdamerplatz à Berlin (1993-1997), projet de concours pour le Neues Museum (1994) également à Berlin.
- ²⁴ Malgré le premier prix obtenu par Grassi dans le cadre du concours, le mandat d'exécution fut attribué à David Chipperfield, après un concours sur invitation réservé aux cinq premiers classés du premier concours. Voir Hans Stimann, «Auf den Stadtraum Bezogen», in Axel C. Rahn (éd.), «Die Museumsinsel. Generalins- tandsatzung eines Welterbes», *Architektur und Bauphysik*, n° 14, 2011, p. 5.
- ²⁵ «Progetti per la città antica» (1997), in Giorgio Grassi, *Scritti scelti 1965-69*, op. cit., pp. 384-388.
- ²⁶ *Ibidem*, p. 386 (traduction de l'auteur).
- ²⁷ «Le Château d'Abbiategrasso et la question de la restauration» (1971), op. cit., p. 79.
- ²⁸ Parmi les exemples les plus significatifs et célèbres figurent la Maison du Port à Anvers (Zaha Hadid, 2016) et le Musée d'histoire militaire à Dresde (Daniel Libeskind, 2001-2011).
- ²⁹ *Architettura, lingua morta / Architecture, dead language*, op. cit., p. 136.
- ³⁰ Pier Paolo Pasolini, «Una disperata vitalità», in *Poesia in forma di rosa*, 1964 ; «Une vitalité désespérée», in Pier Paolo Pasolini, *Poésies 1953-1964*, Gallimard, Paris, 1980. On y lit : «La mort, ce n'est pas / de ne pas pouvoir se comprendre / mais de ne plus pouvoir être compris». La traduction proposée par l'auteur dans cet article semble plus adéquate aux propos de ce texte et plus proche de l'original : «La morte non è / nel non poter comunicare / ma nel non poter più essere compresi».
- ³¹ «L'architetto e il suo lavoro» (1998), in Giorgio Grassi, *Scritti scelti 1965-69*, op. cit., 2000, p. 394 (traduction de l'auteur).
- ³² Voir, par exemple, les architectes réunis autour de la revue *San Rocco*, dont le titre renvoie explicitement à un projet iconique du débat des années 1960 et 1970 : Aldo Rossi et Giorgio Grassi, projet pour le complexe d'habitation San Rocco à Monza, 1966. Le collectif d'architectes Baukuh, fondateur de la revue, a publié un texte original sur l'architecture de Grassi : «Affinità-divergenze fra il compagno Grassi e noi. Del conseguimento della maggiore età», in Baukuh, *Due saggi sull'architettura*, Sagep éditeur, Gênes, 2012.
- ³³ Giorgio Grassi, *Una vita da architetto*, op. cit., p. 41 (traduction de l'auteur).

Le chemin de fer a apporté l'ardoise; le chaume fut remplacé.



Prolégomènes à une réflexion sur le local et le global

Jacques Lucan

«Ce qu'il fallait abandonner pour se moderniser, c'était le Local.»¹ Bruno Latour

D'aucuns diront : à quoi bon, aujourd'hui, distinguer le local et le global puisque le local est maintenant «englobé»?

Pourtant, la seizième Biennale d'architecture de Venise (2018) justifie que la question des rapports entre global et local soit posée, une fois de plus. En effet, et pour le dire vite, on pouvait être étonné et déconcerté de ce que les problèmes abordés n'étaient plus du tout ceux du développement des moyens numériques et de leur influence sur l'architecture, pas plus que ceux des grandes métropoles et des phénomènes qui les accompagnent, notamment les phénomènes irrépressibles des migrations de populations. C'était comme si la distance focale était modifiée : le regard s'approchait de lieux non urbains, on retrouvait la campagne, on s'interrogeait sur des conditions anthropologiques, on était dans des problématiques du proche, c'est-à-dire du local. C'était comme si un mouvement de balancier s'était produit sans que nous ne nous en étions vraiment rendu compte précédemment.

Paul Ricœur : la question

Au tournant des années 1970 à 1980, pour penser la question des rapports entre le local et le global, Kenneth Frampton avaitposé l'hypothèse du «critical regionalism» – dont je parlerai plus loin. Il s'était appuyé sur les propos du philosophe Paul Ricœur qu'il avait longuement cité. En 1961, au moment où de nombreux pays, jusqu'alors colonisés, avaient récemment accédé à l'indépendance, Paul Ricœur écrivait un texte qui s'intitulait «Civilisation universelle et cultures nationales». Il soulignait le paradoxe auquel

Le Corbusier, Almanach d'architecture moderne, Paris, 1926.

Figure illustrant le texte «Un standart meurt. Un standart naît.»

étaient confrontés les pays maintenant indépendants : « *Il faut d'une part se réenraciner dans son passé, se refaire une âme nationale et dresser cette revendication spirituelle et culturelle face à la personnalité du colonisateur. Mais il faut en même temps, pour entrer dans la civilisation moderne, entrer dans la rationalité scientifique, technique, politique qui exige bien souvent l'abandon pur et simple de tout un passé culturel. C'est un fait : toute culture ne peut supporter et absorber le choc de la civilisation mondiale. Voilà le paradoxe : comment se moderniser, et retourner aux sources ? Comment réveiller une vieille culture endormie et entrer dans la civilisation universelle.* »²

Paul Ricœur était parmi ceux qui posaient des questions qui allaient devenir de plus en plus préoccupantes dans la seconde moitié du vingtième siècle, questions qui n'étaient plus seulement destinées aux ex-colonisés, mais plus généralement aux ex-colonisateurs. En ligne de mire, la « civilisation universelle mondiale », dont la condition est le développement de l'esprit scientifique parce que « *c'est lui d'abord qui unifie l'humanité à un niveau très abstrait, purement rationnel, et qui, sur cette base, donne à la civilisation humaine son caractère universel* »³. Il faut encore ajouter que le développement contemporain des techniques requiert le développement de l'esprit scientifique, et « *les révolutions techniques s'additionnent et parce qu'elles s'additionnent elles échappent au cloisonnement culturel* »⁴. Cette ouverture est aussi celle vers une économie universelle, vers un genre de vie dont beaucoup de caractéristiques sont elles aussi universelles, et qui a représenté et représente encore « *un accès des masses à un bien-être élémentaire* »⁵.

Le développement des techniques et le décloisonnement culturel qui en résulte « [font] de l'humanité un réseau de plus en plus serré, de plus en plus interdépendant »⁶. Que deviennent, dans ce cadre d'interdépendance, les différences culturelles, donc ce qui se rapporterait à une dimension locale plutôt qu'à une dimension globale ? Et, en ce qui concerne la culture plus spécifiquement architecturale, qu'en est-il des différences entre « régions », question qui a été périodiquement posée ?

Avant de quitter Paul Ricœur, évoquons une autre de ses inquiétudes, celle où la découverte des autres cultures signifierait que nous ne sommes qu'un autre parmi les autres : « *Il devient possible de se promener à travers les civilisations comme à travers des vestiges ou des ruines ; l'humanité entière devient une sorte de musée imaginaire : où irons-nous ce week-end ?* »⁷ Paul Ricœur ne décrit-il pas ici une sorte de relève touristique, phénomène sur lequel je reviendrai plus tard ?

Le Corbusier : nostalgie

Revenons à la question des rapports entre le local et le global. C'est paradoxalement Le Corbusier qui permettra de la poser, grâce à son analyse de la maison bretonne faite à l'occasion d'un voyage pendant lequel il fit de très beaux dessins.

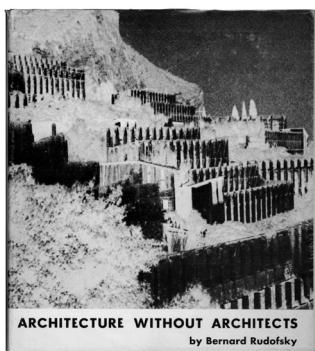
Le Corbusier fait un constat : « *Cette maison bretonne a mis des siècles pour en arriver là, et pendant des siècles n'a plus bougé ; c'est un type. La pierre est sortie du sol, le chaume*

fut cueilli sur les champs.»⁸ La maison bretonne est une construction vernaculaire ; sa forme est ancestrale ; elle est un «type» réalisé une multitude de fois, même si des variations peuvent être nombreuses ; elle est inscrite dans un lieu, un territoire qui lui fournit ses matériaux, et qui explique certaines de ses caractéristiques. Pourquoi a-t-elle changé ? «Le chemin de fer a apporté l'ardoise ; le chaume fut remplacé.»⁹ Donc, la faute au chemin de fer, c'est-à-dire la faute à la déterritorialisation industrielle. La maison bretonne n'est plus la maison bretonne traditionnelle : la toiture est maintenant d'ardoise, matériau plus durable que le chaume ; l'ardoise vient d'ailleurs que de Bretagne – grâce au chemin de fer ; le recours à l'ardoise modifie la forme globale de la maison, son toit devenant débordant alors qu'antérieurement il était entre deux murs pignons.

À partir de ce changement, Le Corbusier est mené à une conclusion ou à une nouvelle lucidité plus générale que lui offre cette petite histoire de la maison bretonne : «Le standart est une œuvre de perfection. Le chemin de fer a relié la campagne à la grande ville. Le perfectionnement vient de la grande ville. Le standart s'établit aujourd'hui dans la grande ville.»¹⁰

Ce dont les propos de Le Corbusier témoignent concernant la maison bretonne, c'est la conscience d'un changement d'époque, une conscience de toute évidence teintée de nostalgie, nostalgie d'un temps où tout s'accordait, nostalgie d'un temps organique auraient pu dire certains. Cette conscience est en même temps celle de devoir recourir et maîtriser des moyens qui sont maintenant ceux de ce que Le Corbusier lui-même appelle «la civilisation machiniste [qui] cherche – et trouvera – son expression architecturale»¹¹. Il faut maintenant construire en série, soit inventer ce qui deviendrait, beaucoup plus tard, le nouveau vernaculaire qui s'accorde à la société industrielle – soit à ce que Paul Ricœur appellera plus tard la «civilisation universelle mondiale».

La petite histoire de la maison bretonne a l'avantage aussi de rappeler que le traditionnel est, possiblement, toujours sujet à changements, que le traditionnel est marqué d'historicité. Ou, qu'avec l'avènement de la société industrielle déterritorialisante une authenticité durable est devenue impossible.



Couverture du livre de Bernard Rudofsky, *Architecture without Architects*, New York, 1964

Bernard Rudofsky : sans architectes

Ceci n'empêche pas qu'au cours du XX^e siècle, l'intérêt pour les architectures vernaculaires et l'intérêt pour les architectures primitives étaient quasiment concomitants. Je peux, à ce sujet, prendre l'exemple fameux du livre de Bernard Rudofsky, *Architecture Without Architects*, publié en 1964, à l'occasion de l'exposition du même nom au Musée d'art moderne de New York. Notons, avant d'aller plus loin, que la publication d'*Architecture Without Architects* correspond à un moment de crise et de remise en cause des principes de l'architecture moderne : deux ans plus tard, en 1966, le même Musée d'art moderne de New York publie le livre de Robert Venturi, *Complexity and Contradiction in Architecture*, et, en 1966 encore, en Italie cette fois, paraissent *L'Architettura della città* d'Aldo Rossi et *Il territorio dell'architettura* de Vittorio Gregotti.

Architecture Without Architects recense un grand nombre d'exemples très divers d'architectures que Bernard Rudofsky lui-même appelle un peu indifféremment «vernaculaire, anonyme, spontané, indigène, rural»¹². Ces exemples, pour la plupart, se rapportent à un temps préindustriel. L'objectif implicite de Bernard Rudofsky est en particulier de montrer que tous les habitats étaient ou sont encore réalisés sans architectes et correspondaient au mieux à des modes de vie ancrés dans un territoire géographique dont ils exploitaient les ressources. Le sous-entendu est que la société industrielle, qui a signifié le déracinement de populations, n'a pas été capable de produire des habitats de cette qualité d'ancrage, à l'inverse des espoirs qui animaient Le Corbusier concernant la capacité de la «civilisation machiniste» à produire un nouvel habitat.

L'intérêt de Bernard Rudofsky est anthropologique et architectural, et il le partage alors avec divers protagonistes, notamment Aldo van Eyck, par exemple, qui, en 1960, était allé visiter le pays Dogon. Les architectures vernaculaires ou primitives défient bien sûr le temps: «L'architecture vernaculaire ne se développe pas selon des cycles de mode. Elle est presque immuable, inaméliorable du moment qu'elle répond à ses buts. En principe, l'origine des formes et des modes de construction des bâtiments indigènes est perdue dans un passé lointain.»¹³ Un passé si lointain qu'il serait bien sûr en deçà de l'histoire, d'autant que l'architecture indigène est de production collective et non pas individuelle, loin de l'existence de tout architecte. Et quand bien même Bernard Rudofsky sait que le fil qui nous attacherait encore à ce passé lointain est rompu, «la leçon qui dérive de cette architecture demande de ne pas être totalement perdue. Il y a beaucoup à apprendre de l'architecture avant qu'elle soit devenue un art d'experts.»¹⁴

Claude Lévi-Strauss : sociétés froides

Sensiblement à la même époque que la publication d'Architecture Without Architects, Claude Lévi-Strauss opère une distinction entre société «chaude» et société «froide»¹⁵. Les sociétés froides, ou primitives, sont «des sociétés qui produisent extrêmement peu de désordre, ce que les physiciens appellent entropie, et qui ont une tendance à se maintenir indéfiniment dans leur état initial, ce qui explique d'ailleurs qu'elles nous apparaissent comme des sociétés sans histoire et sans progrès»¹⁶.

Cependant, Claude Lévi-Strauss met en garde contre l'idée que les sociétés froides soient sans histoire. Toutes les sociétés ont une histoire, mais les sociétés primitives «baignent dans un fluide historique auquel elles s'efforcent de demeurer imperméables» tandis que «nos sociétés intérieurisent, si l'on peut dire, l'histoire pour en faire le moteur de leur développement»¹⁷. Il avait déjà précédemment opposé, dès les lendemains de la Seconde Guerre mondiale, dans *Race et histoire*, l'histoire «stationnaire» à l'histoire «cumulative»¹⁸.

Bien sûr, un très grand nombre des exemples présentés dans Architecture Without Architects appartient à des sociétés pour lesquelles l'histoire est stationnaire, pour lesquelles le temps semble s'être arrêté, qui n'auraient pas connu d'événements bouleversants qui remettraient en cause leur structure. Comme le précise encore Claude Lévi-Strauss, en



Un abri précaire chez les Nambikwara, photographie de Claude Lévi-Strauss.



Pays Dogon, vue extraite du livre de Bernard Rudofsky, Architecture without Architects, figure 41.

dernier recours «*chacune de ces sociétés considère que son but essentiel, sa fin dernière, est de persévéérer dans son être, de continuer telle que les ancêtres l'ont instituée et pour la seule raison, d'ailleurs, que les ancêtres l'ont faite ainsi [...]»*¹⁹.

Chez Bernard Rudofsky, nul doute que l'emporte souvent la nostalgie d'un accord entre tous les habitants d'un village, d'une contrée, d'une région. L'accord est, dans l'idéal, permanent et ne souffre pas de conflits ; de ce fait, tous les événements qui surviennent ont fondamentalement la même signification pour tous.

Persévérer dans son être, c'est se maintenir dans ce que Paul Ricoeur nommait un «*cloisonnement culturel*»²⁰. Claude Lévi-Strauss avait engagé la même réflexion inquiète sur le développement ou l'avènement d'une «*civilisation mondiale*»²¹, sachant que «*l'humanité est constamment aux prises avec deux processus contradictoires dont l'un tend à instaurer l'unification, tandis que l'autre vise à maintenir ou à rétablir la diversification*»²².

Quelle attitude adopter ?

En 1986, lors de son quatrième voyage au Japon, pays dont il admirait l'aptitude à avoir toujours su maintenir un équilibre entre ouverture aux influences externes et capacité de repli sur lui-même, il concluait les conférences qu'il venait de faire par un propos qui n'avait pas manqué de susciter déjà précédemment des polémiques : «*Pour être originale et maintenir vis-à-vis des autres cultures des écarts qui leur permettent de s'enrichir mutuellement, toute culture se doit à elle-même une fidélité dont le prix à payer est une certaine surdité à des valeurs différentes auxquelles elle-même demeurera insensible, totalement ou partiellement.*»²³



Martin Heidegger : un habiter qui a été

Comment affronter la contradiction entre unité et diversité, entre civilisation universelle ou mondiale et culture locale ? Comment maintenir ou rétablir la diversification ? Telles sont les questions que se pose Kenneth Frampton et desquelles découlent ses réflexions relatives au «*critical regionalism*».

Là encore, l'inquiétude provient des développements techniques et industriels contemporains, et ce qui leur est corrélatif, des développements urbains sans précédents. Face à eux, seule une stratégie peut rétablir un équilibre, «*une stratégie de résistance**, prenant ses distances aussi bien par rapport à l'esprit des Lumières et à son mythe du Progrès que par rapport à tout désir irréaliste (et réactionnaire) de revenir à des formes architectoniques de l'ère pré-industrielle»²⁴. Donc, pas de retour possible.

Avec ses propos dénonciateurs concernant «*l'extension sans fin de la mégalopole*»²⁵, «*ce phénomène de l'universelle délocalisation*»²⁶, Kenneth Frampton ne manque pas de faire appel au Martin Heidegger de «*Bâtir Habiter Penser*». Pour celui-ci, habiter veut toujours dire occuper un lieu délimité, qui a nécessairement rapport à une dimension locale, enracinée. Martin Heidegger, pour illustrer l'enracinement de l'habitation nous parle de la demeure paysanne de la Forêt-Noire, «*qu'un "habiter" paysan bâtissait encore il y a deux cents ans*»²⁷, à laquelle ressemble la «*Hütte*» où il séjournait à Todtnauberg : «*Ici, ce qui a dressé la maison, c'est la persistance sur place d'un (certain) pouvoir: celui de faire venir dans les choses la terre et le ciel, les divins et les mortels en leur simplicité.*»²⁸ Mais deux cents ans après, à l'ère du développement scientifique et technique, cette capacité de persistance a-t-elle été perdue, ou peut-elle être retrouvée ?

Martin Heidegger devant
la «*Hütte*» à Todtnauberg.

Martin Heidegger laisse à ce sujet peu d'espoir : «C'est seulement quand nous pouvons habiter que nous pouvons construire. Si nous nous référons à la maison paysanne de la Forêt-Noire, nous ne voulons aucunement dire qu'il nous faille, et que l'on puisse, revenir à la construction de ces maisons, mais l'exemple montre d'une façon concrète, à propos d'un "habiter" qui a été, comment il savait construire.»²⁹ L'exemple concret de ce qui «a été» pourra-t-il servir, y a-t-il beaucoup à en apprendre comme le disait Bernard Rudofsky ? Nul doute que la parole de Martin Heidegger nous laisse sur notre faim, puisqu'il ne faut pas revenir en arrière, mais qu'il faut, comme il le demande aux mortels, «d'abord apprendre à habiter»³⁰ !

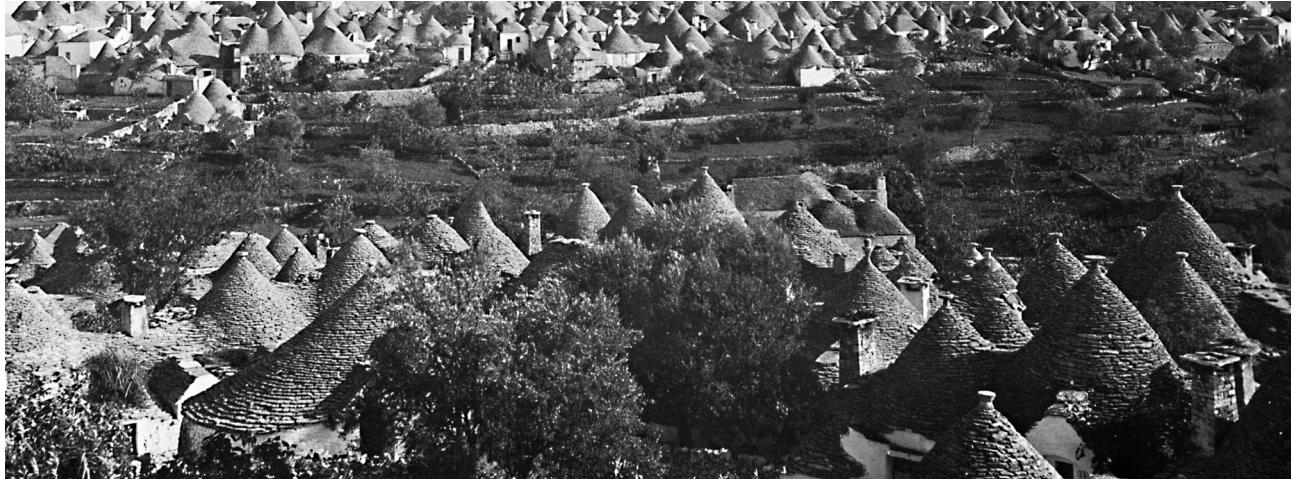
Régnalismes

Selon Kenneth Frampton, la «résistance» peut se fixer des buts attachés aux dimensions locales: «La stratégie fondamentale du Régionalisme Critique est d'amortir l'impact de la civilisation universelle au moyen d'éléments indirectement dérivés des particularités propres à chaque lieu.»³¹ Éléments empruntés «indirectement» veut dire éléments qui ne sont pas copiés «d'hypothétiques formes d'un vernaculaire perdu»³², mais éléments locaux desquels nous avons à apprendre et qui, soumis à un travail «critique» – c'est-à-dire, semble-t-il, à une sélection et une transfiguration – les fait s'élever au rang d'un nouveau régionalisme.

Kenneth Frampton n'est pas le premier à se poser la question des relations entre architecture (moderne) et régionalisme. En 1954, dans la revue américaine *Architectural Record*, Sigfried Giedion publiait une contribution sur l'état de l'architecture contemporaine, en deux articles dont le premier s'intitulait «The Regional Approach»³³. Il doutait de ce que l'architecture puisse encore être qualifiée par ce terme «épuisé et exsangue d'"International Style"»³⁴. Il constatait que, plusieurs décennies après le début des années 1920, on était capable de distinguer, dans le noyau génétique des divers mouvements contemporains, certaines traditions, soit «des contributions régionales à une conception architecturale universelle»³⁵.

De ce constat, il en inférait que les architectes, confrontés maintenant à des situations régionales, en particulier à des contrées d'un niveau de développement inférieur à celui de l'Occident – comme l'Inde ou l'Amérique latine, précise-t-il –, devaient avoir une «new regional approach»³⁶ en proposant des solutions «adaptées» aux conditions sociales et de production. Ceci, à ses yeux, ne remettait pas en cause le progrès vers ce qu'il appelait par ailleurs «une culture globale, un universalisme aux mille aspects»³⁷, une espèce d'espéranto architectural basé sur le «commun dénominateur, d'une nouvelle conception de l'espace»³⁸, dont il avait déjà dit qu'elle se différenciait fondamentalement de celle de la Renaissance, attachée que celle-ci avait été à la perspective à unique point focal.

Les positions de Kenneth Frampton et de Sigfried Giedion ne sont pas fondamentalement différentes. L'un et l'autre posent que la conception architecturale elle-même est en quelque sorte au-dessus des variations régionales, qu'elle les domine.



Sigfried Giedion parle d'une conception architecturale universelle, capable de s'adapter aux situations particulières ; Kenneth Frampton parle d'emprunt ou de dérivation (indirecte), l'emprunteur étant nécessairement doté d'une vision qui surplombe le local.

Peut-on éviter ou échapper à cette vision surplombante ?

Relève touristique

Éviter ou échapper à une vision surplombante serait croire qu'il est possible de s'inscrire sans distance dans le local, comme si rien ne nous en avait jamais séparés. Au fond, ce serait croire que nous pouvons encore faire partie d'une société froide, pour reprendre les mots de Claude Lévi-Strauss, société capable de «*se maintenir indéfiniment dans son état initial*». Ce serait croire encore qu'il nous est possible de retrouver un stade archaïque, originel ou primitif.

La tentation archaïque est cependant souvent présente dans nos sociétés en mal de surprises. Paul Ricoeur avait évoqué notre monde comme «musée imaginaire» que nous pourrions parcourir le temps des week-ends. Plus généralement, ce que le sociologue Rachid Amirou appelle l'imaginaire touristique instille l'idée que «*la proportion d'originel, qu'on injecte dans un déplacement, va le transformer en "voyage original"*»³⁹; et que «*si, par malheur, on viendrait à manquer d'"originel" ou d'"authentique", le tourisme se chargera de nous en approvisionner, quitte à fabriquer des simulacres*»⁴⁰. Ces propos peuvent ramener une dernière fois vers Bernard Rudofsky.

Beaucoup des exemples montrés dans *Architecture without Architects* sont aujourd'hui des destinations touristiques, s'ils sont hors de terrains de conflits ou s'ils ne sont pas simplement disparus. L'exemple de l'architecture de la région des Pouilles, en Italie du Sud, est révélateur. On sait que l'habitat ancestral, omniprésent dans toute

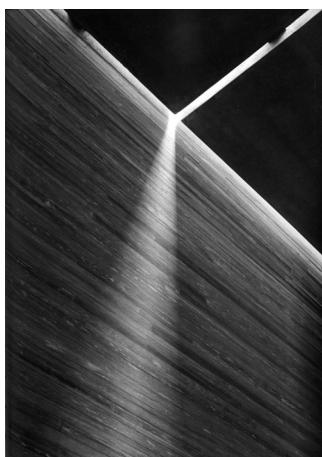
Village de trullis des Pouilles. Vue empruntée au livre de Bernard Rudofsky, *Architecture without Architects*, figure 49, en légende de laquelle on peut lire : «En dépit de nombreuses invasions, le type a survécu quasiment sans changement depuis le deuxième millénaire avant Jésus-Christ. Il offre encore un bon habitat».

la région est fait de *trullis*, entités individuelles dispersées ou groupées en villages, qui abritaient humains et bêtes. Tous les *trullis* ont la même forme générale, sont construits de la même manière, ont des dimensions quasiment «standart», ce qui fait du *trulli* un type, comme aurait pu dire Le Corbusier. Bernard Rudofsky, lui, disait de cette «*maison archaïque*»⁴¹, qu'«en dépit de nombreuses invasions, le type a survécu quasiment sans changement depuis le deuxième millénaire avant Jésus-Christ» et qu'«il offre encore un bon habitat»⁴².

Un bon habitat certes, mais plus pour les mêmes populations. Aujourd’hui, les autochtones ont abandonné les *trullis*, qui offraient des conditions de salubrité pour le moins douteuses et d’«un autre temps». Ils ont été quelquefois remplacés par des allophones, le plus souvent propriétaires de résidences secondaires frappées de pittoresque, ou par des structures hôtelières plutôt luxueuses qui offrent une expérience censée être archaïque.

Relativement aux habitats vernaculaires rendus confortables, la relève touristique ne cesse de se développer. Les voyageurs ne proposent-ils pas de vivre le temps d’un séjour de vacances dans des grottes, des cabanes, des tipis, des yourtes, des igloos, etc.? Autant de propositions qui voudraient faire revenir à un habitat «authentique», mais dont les autochtones se sont eux-mêmes détournés – et faut-il le leur reprocher?

Comme l’a récemment souligné le géographe Christophe Guilluy: «*L’effacement de la culture populaire est d’autant plus fort qu’il s’accompagne aujourd’hui d’un processus d’appropriation inédit. À la gentrification des anciens quartiers populaires des grandes villes s’ajoute depuis plusieurs décennies un processus d’appropriation de la culture populaire par la nouvelle bourgeoisie, qui réinvente une culture populaire chic et aseptisée. Chic l’ancien bar ouvrier, chic l’ancienne usine, chic l’ancien atelier transformé en loft, chics les commerces de bouche, chics les tribunes des stades de foot... Dans ce processus de disneylandisation, aucun territoire ne sera oublié. Du décorum ouvrier au décorum paysan, ce sont aussi tous les lieux de villégiature des nouvelles classes qui sont concernées.*»⁴³



Peter Zumthor, Thermes de Vals.

Essentialisme

Croire qu'il est possible de retrouver un stade archaïque, originel ou primitif, serait vouloir s'inscrire dans la proximité aux choses, s'en approcher en se débarrassant des médiations culturelles héritées, donc en cherchant, sinon à effacer l'histoire, du moins à l'oblitérer.

Sur ce chemin, suivons Peter Zumthor qui parle du lieu, c'est-à-dire du local: «*Le matériau et la construction doivent avoir un rapport avec le lieu et parfois en provenir directement. Sinon, il me semble que le paysage n'acceptera pas le nouvel édifice.*»⁴⁴ Dans une telle optique, il s'ensuit que les matériaux ne sont pas de simples moyens de construction, indifférents au lieu. Ils y sont attachés et ils ont des qualités inhérentes. Le but est alors, pour Peter Zumthor, qui l'exprime à plusieurs reprises, de «*mettre au jour l'essence même du matériau, qui est libre de toute signification héritée d'une culture*»⁴⁵.

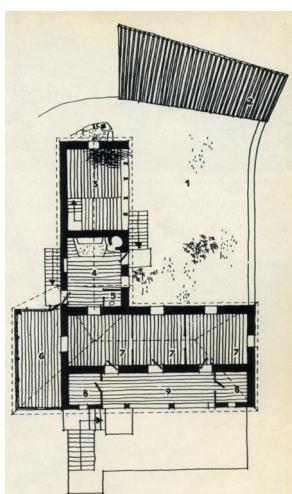
Qu'est-ce donc que l'essence d'un matériau, la pierre par exemple? Disons qu'elle se rapporte à ses qualités propres à être perçues et à produire des sensations. Difficile d'aller plus loin dans l'explication. Disons encore que Peter Zumthor veut que le matériau ait une présence primordiale. Il cherche à «*créer une architecture qui part des choses et revient aux choses*»⁴⁶, qui parviendrait à «*appréhender un peu de l'essence originelle, et pour ainsi dire vierge de toute influence civilisatrice*»⁴⁷ – comme aux Bains de Vals avec la pierre verte des parois, sèche, mouillée ou immergée. Avec cette attention ou cette emphase relative aux matériaux, certains parleraient alors d'essentialisme architectural. Philip Ursprung: «*Les Bains de Vals de Peter Zumthor (1996), avec leur spectaculaire emphase sur les éléments, principalement l'eau, la pierre et l'air, peuvent toujours être une référence incontournable pour l'essentialisme en architecture, même vingt ans après leur réalisation.*»⁴⁸

Est-il surprenant que l'essentialisme de Peter Zumthor soit implicitement accompagné d'une sorte de mouvement, sinon de rejet, du moins de retrait du monde urbain, ou de réticence vis-à-vis de ses modes de vie? Ah! Haldenstein, équivalent plausible de la Hütte en Forêt-Noire de Martin Heidegger! Et, comme l'on rendait visite au philosophe dans sa retraite, on fait le voyage pour écouter l'architecte.



Peter Zumthor, une fenêtre latérale de l'atelier à Haldenstein.

Tactile/visuel



Avec l'attention aux matériaux, mais encore avec la proximité recherchée aux choses, la vision rapprochée requiert l'accoutumance ; elle est délibérément plus tactile que visuelle, selon la distinction qu'avait faite Walter Benjamin⁴⁹, et qui sera reprise de nombreuses fois, et aux mêmes moments, par exemple par Gilles Deleuze et Félix Guattari⁵⁰, et, en ce qui nous concerne ici, par Kenneth Frampton.

Celui-ci faisait de la tactilité un critère déterminant pour une architecture «de résistance» et d'Alvaro Siza l'un des architectes contemporains qui aurait alors illustré le mieux cette dimension tactile, sachant «son extraordinaire sensibilité envers les matériaux locaux, l'artisanat et, plus encore, envers les subtilités de la lumière locale»⁵¹. Conséquence : «tous les bâtiments de Siza sont délicatement inscrits et incrustés dans leur site. Son approche est tactile et matérialiste»⁵².

Si j'évoque Alvaro Siza, c'est qu'il était souvent associé, au tournant des années 1970 et 1980, à ce qui était regardé comme un particularisme régional, celui du Portugal, plus précisément de Porto. Ce particularisme passait pour proposer une synthèse entre relecture du «langage de l'architecture moderne» et attention au local – celle-ci ayant connu un moment d'exception avec la publication, en 1962, par le Syndicat national des architectes, de l'ouvrage *Arquitectura popular em Portugal*⁵³, auquel Fernando Tavora, le complice d'Alvaro Siza, avait participé en procédant à des relevés de constructions vernaculaires.

Vingt ans après que Siza avait connu une indéniable reconnaissance internationale, Porto recevait, en bordure du rond-point de Boavista, un objet métaphoriquement assimilable à une météorite, s'il n'était ses facettes trop planes, la Casa da Musica. S'il est un bâtiment dont l'architecture doit peu au local, radicalement allogène, n'est-ce pas cette réalisation conçue par Rem Koolhaas ? En effet, d'avoir été elle-même imaginée à partir d'un projet prototype, celui pour la maison Y2K, la Casa da Musica peut être regardée comme appartenant au monde global d'icônes qui, pour être reconnues comme telles, s'adressent d'abord à l'immédiateté d'une approche visuelle, selon la «technique du putsch» comme aurait dit Walter Benjamin.

En dernière instance, comment aujourd'hui penser la relation du global et du local ? Ou plutôt, comment faut-il penser leur cohabitation ?

Arquitectura popular em Portugal,
Lisbonne, 1961. Couverture
du premier volume et ferme près
de Guimaraes, dans la région
de Porto, figures pages 40 et 41.



OMA – Rem Koolhaas, la Casa da musica à Porto, près du rond-point de Boavista.

Notes

¹ Bruno Latour, *Où atterrir ? Comment s'orienter en politique*, La Découverte, Paris, 2017, p. 39.

² Paul Ricœur, «Civilisation universelle et cultures nationales», *Esprit*, octobre 1961, repris dans *Histoire et vérité* (1955), Éditions du Seuil, Paris, 1964, pp. 292-293.

³ *Ibidem*, p. 286.

⁴ *Ibid.*, p. 287.

⁵ *Ibid.*, p. 291.

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ibid.*, p. 294.

⁸ Le Corbusier, *Almanach d'architecture moderne*, Crès, Paris, 1926, p. 84.

⁹ *Ibidem*, p. 88.

¹⁰ *Ibid.*, p. 90.

¹¹ Le Corbusier, «Unité», *L'Architecture d'Aujourd'hui*, numéro hors-série «Le Corbusier», avril 1948, p. 68.

¹² Bernard Rudofsky, *Architecture Without Architects*, The Museum of Modern Art, New York, 1964, s.p.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ Georges Charbonnier, *Entretiens avec Claude Lévi-Strauss* (1961), Les Belles Lettres, Paris, 2010.

¹⁶ *Ibidem*, p. 34.

¹⁷ *Ibid.*, p. 39.

¹⁸ Claude Lévi-Strauss, *Race et histoire* (1952), Éditions Gonthier, Paris, 1967, p. 73.

¹⁹ Georges Charbonnier, *Entretiens avec Claude Lévi-Strauss*, op. cit., p. 50.

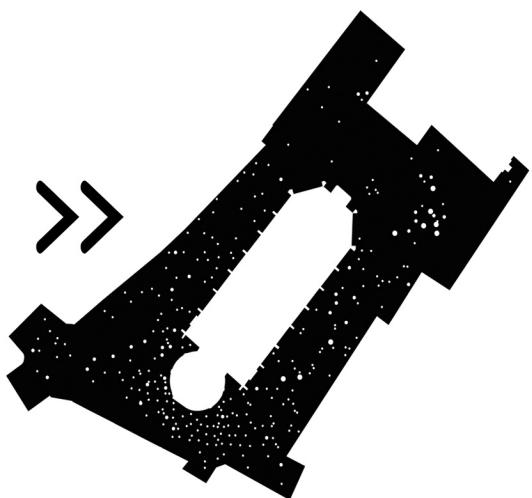
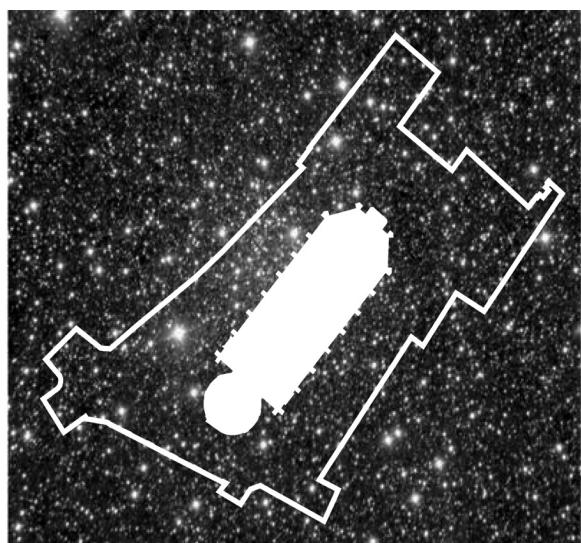
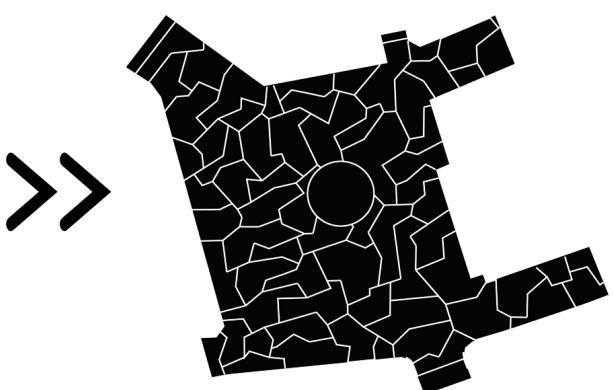
²⁰ Paul Ricœur, «Civilisation universelle et cultures nationales», op. cit., p. 287.

²¹ Voir Claude Lévi-Strauss, *Race et histoire*, op. cit., pp. 75-77.

²² *Ibidem*, p. 84.

²³ Claude Lévi-Strauss, *L'Anthropologie face aux problèmes du*

- monde moderne*, Le Seuil, Paris, 2011, pp.145-146.
- ²⁴ Kenneth Frampton, «Pour un régionalisme critique et une architecture de résistance» (traduction de «Towards a Critical Regionalism: Six Points for an Architecture of Resistance», dans Hal Foster (éd.), *The Anti-Aesthetic Essays on Postmodern Culture*, Bay Press, Port Townsend (Washington), 1983), *Critique*, n°476-477, janvier-février 1987, p.71. * Dans la traduction française, le mot «résistance» a remplacé le mot «arrière-garde» (en français) du texte original «Towards a Critical Regionalism: Six Points of an Architecture of Resistance».
- ²⁵ *Ibidem*, p.76.
- ²⁶ *Ibid.*, p.75.
- ²⁷ Martin Heidegger, «Bâtir Habiter Penser» (1951-1952), dans *Essais et conférence* (1958), Gallimard, Paris, 2013, p.191.
- ²⁸ *Ibidem*.
- ²⁹ *Ibid.*, p.192.
- ³⁰ *Ibid.*, p.193.
- ³¹ Kenneth Frampton, «Pour un régionalisme critique et une architecture de résistance», *op. cit.*, p.72. Traduction revue.
- ³² *Ibidem*. Traduction revue.
- ³³ Sigfried Giedion, «The State of Contemporary Architecture. The regional approach», *Architectural Record*, n°206, janvier 1954. Le second article paru dans le numéro 207, février 1954, était titré «The need for imagination».
- ³⁴ *Ibidem*, p.135.
- ³⁵ *Ibid.*, p.137.
- ³⁶ *Ibid.*
- ³⁷ Sigfried Giedion, *A Decade of Contemporary Architecture*, Girsberger, Zurich, 1954 (Deuxième édition), p.5.
- ³⁸ Sigfried Giedion, «The State of Contemporary Architecture. The regional approach», *op. cit.*, p.132.
- ³⁹ Rachid Amirou, *L'Imaginaire touristique*, CNRS Éditions, Paris, 2012, p.90.
- ⁴⁰ *Ibidem*.
- ⁴¹ Bernard Rudofsky, *Architecture without Architects*, *op. cit.*, s.p.
- ⁴² *Ibidem*.
- ⁴³ Christophe Guilluy, *No Society. La fin de la classe moyenne occidentale*, Flammarion, Paris, 2018, pp.210-211, note 3.
- ⁴⁴ Peter Zumthor, «Architecture et paysage» (2005), dans *Penser l'architecture* (2010), Birkhäuser, Bâle, 2012, p.99.
- ⁴⁵ Peter Zumthor, «Une vision des choses» (1988), dans *Penser l'architecture*, *op. cit.*, p.8.
- ⁴⁶ Peter Zumthor, «Le noyau dur de la beauté» (1991), dans *Penser l'architecture*, *op. cit.*, p.31.
- ⁴⁷ *Ibidem*.
- ⁴⁸ Philip Ursprung, «Limits of Architecture: Between the Human and the Non-Human», dans Josep Lluís Mateo & Florian Sauter (éds.), *The Four Elements and Architecture. Earth, Water, Air, Fire*, Actar Publishers & ETH Zurich, New York & Zurich, 2014, p.6.
- ⁴⁹ Voir Walter Benjamin, «L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique» (1939), *Oeuvres III* (2000), Gallimard, Paris, 2015. Sur les questions de perception, je me permets de reporter le lecteur à Jacques Lucan, *Précisions sur un état présent de l'architecture*, Presses polytechniques et universitaires romandes, Lausanne, 2015, chapitre 5, «Phénoménologie 1. Matériaux et perception brute», pp.117-139.
- ⁵⁰ Voir Gilles Deleuze & Félix Guattari, «14. 1440 – Le lisse et le strié», dans *Capitalisme et schizophrénie 2 – Mille plateaux*, Éditions de Minuit, Paris, 1980.
- ⁵¹ Kenneth Frampton, «Prospects for a Critical Regionalism», *Perspecta*, n°20, 1983, p.151.
- ⁵² *Ibidem*.
- ⁵³ *Arquitectura popular em Portugal* (deux volumes), Sindicato nacional dos arquitectos, Lisbonne, 1961.



Aménagements d'espaces publics : ancrages locaux, effets universels

Sonia Curnier

Sur les planches de rendu du projet lauréat du concours de Købmagergade à Copenhague (2007), une forme curieuse se détache telle une figure autonome et absolue. Il s'agit du plan principal de l'aménagement proposé par le groupement KBP.EU pour cette rue, éponyme du titre du concours, et les trois places qui la jalonnent. La proposition primée consiste à recouvrir l'entier du périmètre imparti par un revêtement singulier et uniforme. Ce dernier s'apparente à une sorte de mosaïque abstraite résultant de la disposition aléatoire de pavés allant du gris clair au noir.

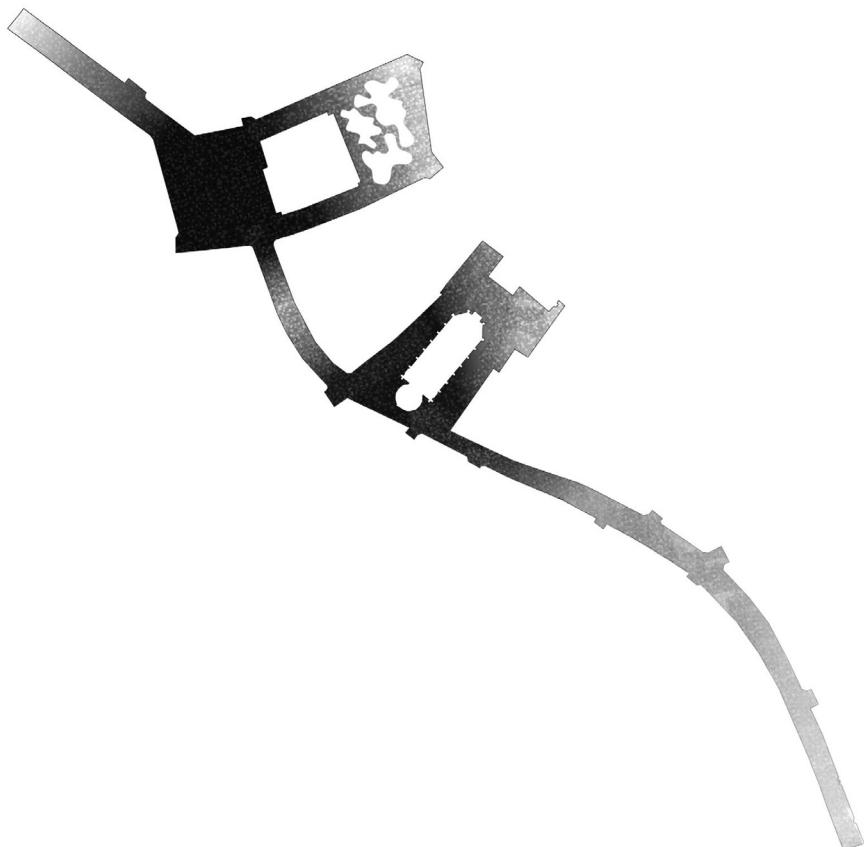
En observant attentivement ce plan, on devine l'amorce de quelques rues perpendiculaires à l'axe Købmagergade, timidement suggérées par le dessin. Mais rien ne nous renseigne sur le tracé, la trajectoire et la destination de ces rues, pas plus que sur leur matérialité. Pour quiconque ne connaît pas bien Copenhague, difficile de situer cet espace public et de comprendre son rôle dans le réseau urbain de la capitale. Toute indication concernant le bâti environnant fait également défaut. Seuls deux bâtiments soustraits en blanc apportent une échelle de lecture au plan. Le périmètre à réaménager est ainsi figuré comme un élément clairement délimité, totalement décontextualisé.

La réalité construite du projet n'est pas si éloignée de cette représentation d'un espace public traité comme une entité en soi. Pour le passant qui déambule dans le centre historique de Copenhague, l'entrée sur la rue de Købmagergade se perçoit de manière claire. La transition entre ce pavage atypique et le revêtement des rues et places attenantes est abrupte. Ainsi, la rue n'entretient pas de rapport formel avec son environnement immédiat. Le motif obtenu par l'appareillage de pavés bigarrés ne semble pas davantage chercher à se mettre en lien avec les façades des bâtiments qui bordent le périmètre réaménagé.

De nouveaux paramètres contextuels

Cet exemple danois reflète la réalité de nombreux espaces publics européens d'aujourd'hui, qui par leur aménagement se distancent de manière assumée de la réalité physique dans laquelle ils se situent. Architectes, paysagistes et urbanistes prennent en effet de moins en moins en compte les bâtiments et les espaces publics adjacents dans les projets de plus en plus particularisés qu'ils développent. Paradoxalement, la question de la contextualité demeure une préoccupation majeure à leurs yeux. Aussi, s'attachent-ils systématiquement à justifier l'ancrage local de leurs projets dans leurs discours¹.

L'explication de ce paradoxe réside dans le fait que la notion de contexte semble désormais englober de nouvelles interprétations. Si l'on étudie de plus près Købmagergade, on découvre que le projet se veut bel et bien inscrit localement. Lors du choix de la matérialité de l'aménagement, par exemple, KBP.EU² a rapidement opté pour du granit : une pierre traditionnelle scandinave³. Dans la même veine, les teintes grisâtres des pavés ont été sélectionnées pour refléter une identité nordique⁴.



KBP.EU, plan d'ensemble de l'aménagement de Købmagergade, Copenhague, 2007-2013.

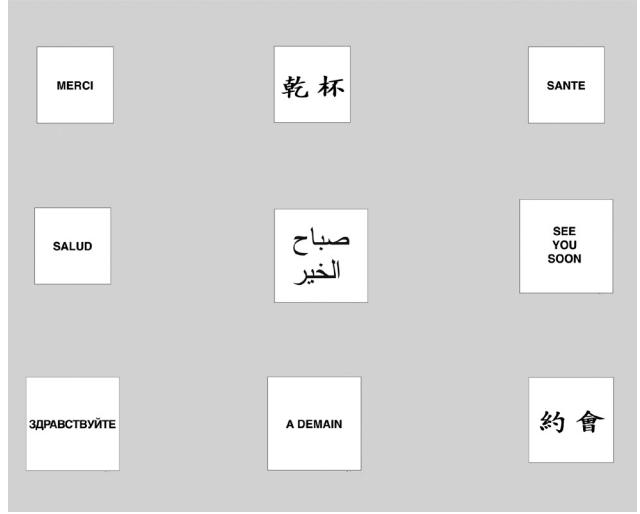
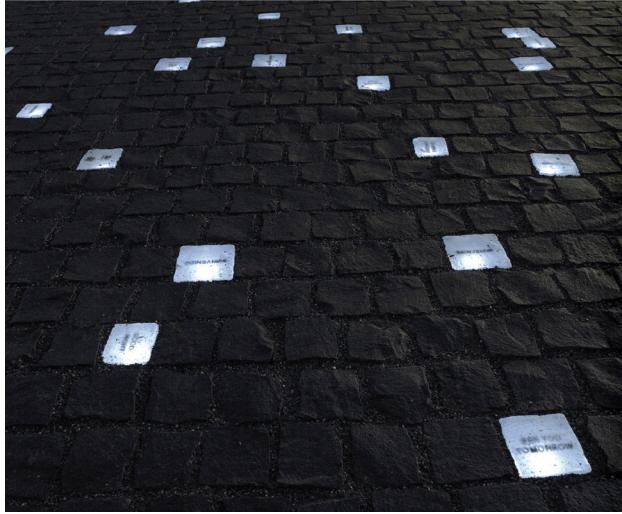
L'ancrage local se retrouve également dans l'aménagement de deux des places qui ponctuent la rue, Trinitatis Kirkeplads et Kultorvet. Ici, les concepteurs s'appuient sur le passé des lieux qu'ils thématisent en altérant légèrement le concept de pavage défini au préalable pour l'ensemble. Sur le parvis de St-Trinitatis, ils rappellent la présence de l'observatoire astronomique autrefois accolé à l'église en insérant des sources de lumière dans certains pavés pour représenter un ciel étoilé. Sur Kultorvet, qui signifie littéralement « marché au charbon », l'activité commerciale passée de la place est thématisée par un dessin de sol fragmenté et des pavés en diabase particulièrement foncés, d'aspect houiller.

Double élargissement de la notion de contexte

Le cas de Købmagergade illustre bien le double élargissement de la notion de contexte auquel on assiste à l'heure actuelle. Cet élargissement est d'une part territorial, du fait que le contexte est désormais considéré à une échelle plus étendue que les abords immédiats du périmètre à aménager. S'il s'agit dans la plupart des cas d'envisager un lieu dans une inscription urbaine plus large, il arrive, comme dans le cas présent, que les concepteurs aillent jusqu'à englober des territoires encore plus vastes, se référant au grand paysage ou même à des représentations identitaires régionales⁵.

L'autre élargissement auquel on assiste est d'ordre thématique. La question de l'identité locale ne se rapporte alors plus uniquement au lieu, au sens physique d'un endroit, mais englobe désormais des facteurs immatériels⁶, de l'ordre de la mémoire, de l'atmosphère. S'inscrivant dans une sensibilité patrimoniale nouvelle, nombreux sont les concepteurs qui, comme KBP.EU à Købmagergade, cherchent à révéler l'histoire des lieux sur lesquels ils interviennent à travers les aménagements d'espaces publics qu'ils proposent. Une autre variante de cette tendance consiste à définir des principes de composition se basant sur un tissu historique disparu. C'est le cas de la Theaterplein d'Anvers (2004-2008, Studio Associato Bernardo Secchi Paola Viganò) dont la structure spatiale aussi bien que la monumentale toiture proposée découlent d'une lecture de plans anciens rappelant que la place était initialement occupée par des volumes construits.

D'autres concepteurs reconnaissent enfin la notion de contexte en se penchant sur les usagers et leurs pratiques, considérant qu'ils participent davantage à l'identité des espaces publics que le bâti adjacent. Cette compréhension sociale et culturelle du contexte s'illustre par exemple dans le projet de réaménagement de la place du Molard à Genève (2002-2004 – 2 b/Philippe Béboux - Stephanie Bender, Stéphane Collet et Cécile Albana Presset), où les concepteurs, avec l'apport de l'artiste Christian Robert-Tissot, ont cherché à faire écho à la dimension cosmopolite de la ville de Genève et à ses nombreuses organisations internationales en inscrivant des expressions du quotidien traduites en plusieurs langues sur les pavés lumineux qui ornent l'espace public. Un discours similaire a guidé le projet de Superkilen (2007-2012) dans le quartier de Nørrebro de Copenhague, réalisé par les bureaux



BIG, Topotek 1 et Superflex. Ces derniers ont cherché à évoquer les cinquante-sept nations dont sont issus les habitants du quartier par les éléments de mobilier et de végétation disposés dans l'espace. En dissociant la ville en tant que telle des gens qui l'habitent, la notion de contextualité prend une dimension culturelle dans ce type de projet d'espace public⁷.

2b / P. Béboux - S. Bender, S. Collet et C. Albana Presset, place du Molard, Genève, 2002-2004. Un aménagement reflétant la dimension cosmopolite de Genève.

Des références locales intangibles

Ces nouvelles lectures contextuelles qui influencent la conception des espaces publics reflètent l'importance grandissante de préoccupations relatives au paysage, au patrimoine ou encore aux usagers dans les discours urbains actuels. En ce sens, elles sont totalement en adéquation avec notre temps.

Dans leur transposition projectuelle, ces nouvelles conceptions conduisent inévitablement au délaissage progressif d'un langage urbain que l'on pourrait qualifier de traditionnel⁸, au profit de champs référentiels inédits. Ainsi des registres d'aménagement inspirés d'univers «autres», souvent idéalisés, font leur apparition dans de nombreuses localités européennes. Les projets s'appuyant sur des lectures régionales ou territoriales s'inspirent par exemple fréquemment de paysages naturels, alimentant volontiers la dichotomie opposant ville et nature. La prise en considération du contexte dans une dimension culturelle ou sociale justifie quant à elle souvent le fait de puiser son inspiration dans des univers artistiques. Elle explique également le détournement d'un langage domestique que l'on retrouve dans le dessin d'éléments de mobilier urbain, tels que de longues tables évoquant une ambiance de banquet ou des banquettes s'apparentant à des canapés. Enfin, l'intérêt pour le passé du lieu entraîne dans certains cas la thématisation d'imaginaires évoquant une atmosphère usinière, portuaire ou encore commerciale disparue⁹.



Les multiples lectures contextuelles qui dominent à l'heure actuelle les discours sur l'espace public alimentent aussi une dimension nettement plus narrative des projets. Le double élargissement – territorial et thématique – explicité plus haut induit les concepteurs d'espaces publics à désormais faire appel à des éléments de références intangibles, ceci en raison de leur éloignement géographique, de leur effacement par le temps ou simplement de leur immatérialité. Partant, la relation entre ces éléments d'ancrage intangibles et la réalité construite du projet d'aménagement perd de son immédiateté, du fait qu'elle n'est plus formelle et visuelle. Il devient alors nécessaire pour les concepteurs d'expliquer le cheminement intellectuel qui relie la solution projectuelle développée au lieu dans lequel elle s'inscrit, un cheminement parsemé de récits et de représentations.

Le risque de la séduction

Or la narrativité présente un risque majeur : celui de convoquer des images séduisantes servant le récit, tout en s'éloignant finalement du but premier d'ancrer le projet localement. Ce biais s'observe le plus clairement dans le cas d'aménagements d'espaces publics se référant à des éléments paysagers à une échelle territoriale élargie. On constate alors souvent qu'une image abstraite et idéalisée du paysage naturel concerné est convoquée. Le projet de Måløv Aksen (2008-2010), développé par l'agence d'architecture Adept associée aux paysagistes LiW Planning, est un exemple éloquent de cette dérive.

Le concours, lancé en 2008, porte sur l'aménagement d'un axe piéton reliant les secteurs nord et sud de la commune de Måløv, séparés par une voie de chemin de fer et une route en viaduc. Très vite, les auteurs du projet lauréat s'intéressent au paysage à

BIG, Topotek 1 et Superflex, projet Superkilen, Copenhague, 2007-2012. Éléments de mobilier provenant des pays d'origine des habitants de Nørrebro.

plus large échelle et découvrent que le relief accidenté et la moraine qui caractérisent le territoire communal sont le résultat de son passé glaciaire. Dès lors, le projet s'articulera autour du thème de la fonte des glaces, qui servira tant à ancrer l'intervention localement qu'à renforcer la lisibilité de la connexion à aménager¹⁰.

L'analogie avec la fonte des glaces va directement prendre forme dans le modelage de la Stationspladsen qui jalonne l'axe piéton, ainsi que dans le revêtement de sol de l'ensemble. Mais plutôt que d'étudier *in situ* les traces du phénomène naturel auquel ils se réfèrent, les concepteurs ont étonnamment puisé leur inspiration dans des images de rivières et d'icebergs provenant d'environnements plus lointains, sans doute repérées dans des revues ou sur internet.

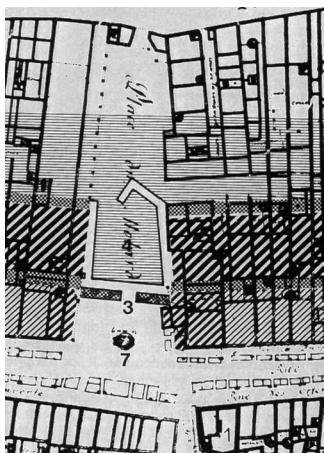
Le pas suivant consistera à traduire ces images de référence stéréotypées en un motif graphique qui pourrait finalement s'inspirer de n'importe quelle image d'un cours d'eau anastomosé. Il est ainsi procédé d'une certaine liberté de réinterprétation conduisant à une image abstraite qui n'entretient plus aucun lien formel ou matériel avec les alentours. Dès lors, le paysage glaciaire se réduit à une référence conceptuelle métaphorique. Par conséquent, la solution projectuelle imaginée devient paradoxalement transposable, donc décontextualisée¹¹.

Adept et LiW planning ne sont de loin pas les seuls à prendre une certaine liberté par rapport à l'imaginaire local qu'ils convoquent. Nombreux sont les architectes et paysagistes qui prétendent puiser leur inspiration dans des registres naturels environnants, en s'appuyant dans les faits sur des représentations largement partagées. En effet, plutôt que de se référer à un espace naturel identifié et localisé – un véritable lieu –, ils font appel à une forme naturelle stéréotypée : un banc de sable ou de neige, une coulée de lave, une vague, une forêt, la marée, un delta, etc¹². Ils s'inspirent en quelque sorte d'un modèle abstrait et non situé qui est ensuite facile à traduire de manière générique en projet.

Dans certains cas, l'abondance d'images de référence rassemblées et leurs origines extrêmement diverses confirment une tendance à réduire les milieux qui doivent servir de modèle à une incarnation schématique. Sans doute plus parlantes et plus immédiates, ces illustrations génériques perdent néanmoins de leur ancrage local. Des intentions de séduction prennent alors le dessus sur les préoccupations contextuelles initialement vantées.



Ancrages locaux, effets universels



Plan historique de Genève illustrant la présence de l'eau sur la place du Molard comme référence.

Page de gauche : aménagement réalisé de Måløv Aksen et de la Stationspladsen et collage d'images de référence du projet – rivières anastomosées et iceberg.

Les lectures contextuelles territoriales à forte dimension narrative conduiraient donc à créer des aménagements stéréotypés et, par conséquent, transposables. Ce phénomène touche aussi les projets s'appuyant sur des interprétations patrimoniales ou culturelles de la notion d'identité locale.

Reprenons, pour le comprendre, deux exemples déjà évoqués qui présentent des similitudes malgré leur situation dans des contextes géographiques éloignés. Les perspectives rendues pour les concours pour la place du Molard en 2002 et pour Kultorvet, dans le cadre du concours Købmagergade en 2007, sont en effet frappantes de ressemblance formelle. Toutes deux figurent un projet dont le revêtement de sol en pavés est parsemé de sources lumineuses éparses. Fait étonnant, les deux aménagements s'appuient sur des récits contextuels tout à fait différents.

À Copenhague, rappelons que des spots ont été disposés aléatoirement au sol pour simuler un amas stellaire comme évocation de l'observatoire qui occupait initialement le lieu. À Genève, c'est le passé de port, dont la place du Molard tire sa forme et son nom, que les auteurs du nouvel aménagement d'espace public cherchent à rappeler¹³. Des pavés lumineux en verre qui ornent la place symbolisent de manière poétique le scintillement évanescence du soleil sur l'eau¹⁴.

On sait qu'à l'heure actuelle, les références projectuelles transitent d'un pays à l'autre tant par la mobilité des concepteurs que par la diffusion d'images dans des revues spécialisées ou sur internet. Il se pourrait donc que les auteurs du projet danois aient eu vent de la solution développée par 2b architectes et leurs confrères quelques années plus tôt¹⁵. Mais là n'est pas tellement la question.

Ce qui surprend, c'est que tout en s'appuyant sur des récits localement ancrés très différents, les concepteurs font appel à des registres formels non seulement similaires, mais dont l'effet produit se veut universel. Comme dans les projets se référant au grand paysage, c'est la convocation de représentations partagées qui est à l'origine du caractère transposable des solutions mises en œuvre.

Les concepteurs choisissent en effet dans les deux cas de revisiter l'histoire des lieux par une allégorie universelle – le scintillement du soleil sur l'eau ou un ciel étoilé – directement appréhendable par tout un chacun. L'intention première est de provoquer des émotions singulières et mémorables chez les usagers, aussi divers qu'ils puissent être. La quête d'universalité est assumée par les auteurs, qui admettent d'ailleurs être peu préoccupés par la compréhension de l'allégorie par les citadins. Libre à ces derniers d'interpréter ces éléments évocateurs comme bon leur semble. L'important est que l'aménagement leur procure de l'enchante et intensifie leur expérience de l'espace urbain. Par conséquent, la dimension contextuelle élargie et multiple s'affirme davantage comme un outil servant au récit du projet qu'un élément ancrant le projet d'aménagement réalisé.



Le reflet d'une société paradoxale

Aussi nombreuses et diverses soient-elles, les lectures contextuelles actuelles conduisent donc souvent à la création d'espaces publics qui s'expriment selon un registre formel et matériel globalement partagé par des concepteurs divers et variés. Toujours soutenus par des discours localement ancrés, les préceptes d'aménagement obéissent de nos jours de plus en plus souvent à un principe d'universalité et deviennent par conséquent transposables. Ainsi semble se dessiner un paradoxe entre ancrage local et expression globale. À ce titre, les espaces publics sont peut-être simplement le reflet de la société dans laquelle nous évoluons, oscillant elle-même constamment entre le local et le global.

Si certains architectes, paysagistes ou urbanistes semblent jouer de ce paradoxe de manière consciente dans les aménagements qu'ils proposent et les discours qui les accompagnent, d'autres y aboutissent avec beaucoup plus d'ingénuité. La prolifération de références imagées et la légèreté avec laquelle celles-ci sont souvent manipulées jouent un rôle important dans la production fortuite d'aménagements transposables. On pourrait espérer l'apparition, ces prochaines années, d'une prise de position plus claire et transparente sur la question, qui assurerait à l'aménagement d'espaces publics une plus grande cohérence entre le récit projectuel et la réalité construite.

À gauche, KBP.EU, *Trinitatis Kirkeplads*, Copenhague, 2007-2013.
À droite, 2b / P. Béboux - S. Bender, S. Collet et C. Albana Presset, *place du Molard*, Genève, 2002-2004.

Notes

¹ Cet article émane de la thèse de doctorat que l'auteure a effectuée entre 2013 et 2018 à l'École polytechnique fédérale de Lausanne, sous la direction du professeur Bruno Marchand. Cette recherche a notamment été l'occasion d'analyser quatorze exemples d'aménagement européens réalisés à partir du tournant du XXI^e siècle sur la base d'archives de projets et d'entretiens avec les concepteurs. Le propos développé ici reprend les idées exposées dans la partie conclusive de la thèse. Sonia Curnier, *Espace public comme objet per se? Une analyse critique de la conception contemporaine*, thèse n°8495, École polytechnique fédérale de Lausanne, 2018.

² Le groupement KBP.EU, constitué pour l'occasion, rassemble les architectes danois Polyform (scindés depuis lors en deux bureaux, Werk et Sangberg) et les paysagistes néerlandais Karres en Brands.

³ Pour des questions de coûts liés à des facteurs externes au projet, le granit scandinave préconisé au stade du concours a été remplacé par des pavés importés de Chine.

⁴ Thomas Kock (associé de Polyform/Werk), Copenhague, entretien du 30 septembre 2015 avec l'auteure.

⁵ La question d'une identité architecturale et artistique nordique est particulièrement revendiquée. Voir à ce sujet Guja Dögg Hauksdottir, «New Nordic Culturescapes», *Topos – The International Review of Landscape Architecture and Urban Design*, n°78, 2012, pp.18-27; Annemarie Lund (éd.), *Ny Agenda 2. Dansk landskabsarkitektur / New Agenda 2. Danish Landscape Architecture 2009-13*, Bogværket, Nykøbing Sjælland, 2014, p.20; Kjeld Kjeldsen et al. (éd.), *New Nordic –*

Architecture & Identity, catalogue d'exposition, Louisiana Museum of Modern Art, Humlebæk, 2012.

⁶ Plusieurs chercheurs ont conceptualisé la distinction entre les spécificités matérielles et immatérielles d'un site. Voir à ce sujet Lisa Diedrich, *Translating harbourscapes. Site-specific design approaches in contemporary European harbour transformation*, thèse de doctorat, Department of Geosciences and Natural Resource Management, University of Copenhagen, Frederiksberg, 2013, notamment pp. 91-92. Carole Burns, Andrea Kahn (éd.), *Site Matters. Design Concepts, Histories and Strategies*, Routledge, New York, 2005, p. VIII.

⁷ Signalons au passage que, dans les deux cas mentionnés, les aménagements appuyés par un discours contextuel prennent une dimension globale du fait de l'imaginaire multiculturel convoqué.

⁸ On entend par là un registre caractérisé par les éléments suivants: revêtement minéral, mobilier en bois ou pierre, fontaines, essences d'arbres typiques de milieux urbains et lumineux classiques.

⁹ On pense notamment aux projets situés dans des sites industriels en mutation, à l'image de la Turbinenplatz (Atelier Descombes Rampini, 2000-2003) ou le MFO-Park (Raderschallpartner Landschaftsarchitekten et Burckhardt+Partner Architekten, 1997-2002), qui arborent un langage d'aménagement faisant écho au passé industriel du secteur dans lequel ils se trouvent.

¹⁰ LiW Planning, «Måløv Aksen», s.d., <http://www.liwplanning.dk/#/urlmaaloevaksen>, [consulté le 18 septembre 2015 et le 23 mars 2017]; Martin Krogh (associé

de Adept), Copenhague, entretien du 21 septembre 2015 avec l'auteure.

¹¹ La récurrence de formes polygonales de ce type dans d'autres projets développés par les paysagistes LiW planning (place de l'Hôtel de Ville de Viborg, 2007-2011 et Waterplaza Reykjavik 2006-2011) témoigne du caractère transposable de cette solution d'aménagement.

¹² On citera à titre d'exemple Bymilen à Copenhague (SLA, 2007-2011) qui reproduit une dune de sable ou congère couverte de forêt, le projet du Paseo Marítimo – Playa del Poniente à Benidorm (OAB, 2002-2009) dont la forme s'inspire du mouvement des vagues, ou encore le projet de la Plaza de España (Herzog & de Meuron, 1998-2008) qui thématise à la fois un paysage volcanique et le phénomène de marée.

¹³ «Molard», dérivé de «Moulard» serait issu de «môle», qui signifie digue ou jetée. Selon un entretien de l'auteure avec Philippe Béboux (associé de 2b architectes), Lausanne, le 29 juin 2015.

¹⁴ Dans un article traitant de la notion de contexte, il serait injuste de présenter le projet du Molard comme étant un projet uniquement universel et transposable. Ce trait concerne en effet principalement l'aspect nocturne donné à la place. Une volonté d'ancrage local matériel s'exprime dans le choix du pavé pour revêtir le sol, qui inscrit ainsi l'aménagement en continuité du réseau d'espaces publics de la vieille ville.

¹⁵ Interrogé à ce sujet, Thomas Kock a affirmé ne pas connaître le projet genevois. Thomas Kock (associé de Polyform/Werk), Copenhague, entretien du 30 septembre 2015 avec l'auteure.



Modernité/vernaculaire : le National Arts Center de Leandro Locsin

Jean-Claude Girard

Préambule

En 1989, lors d'un entretien¹, l'architecte philippin Leandro Locsin (1928-1994) affirme qu'il a constamment cherché un équilibre entre culture locale et influences internationales et que l'étude de la tradition vernaculaire de son pays va lui donner les outils nécessaires pour trouver la limite entre ces champs, en apparence, antagonistes. La compréhension et l'identification de certains principes architecturaux récurrents et spécifiques lui permettront d'ancrer ses projets dans une continuité historique qui était, pour des raisons politiques liées notamment à la colonisation espagnole et américaine, jusqu'alors négligée par les architectes philippins. En 1946, au sortir de la Seconde Guerre mondiale, la République des Philippines acquiert finalement une indépendance qui va faire émerger dans différents domaines, en particulier politique et artistique, des mouvements liés à la recherche d'une identité nationale. Cette quête identitaire se renforce lorsque Ferdinand Marcos prend la tête du pays, en 1966, pour le diriger pendant plus de vingt ans avec, à ses côtés, sa femme Imelda, en charge de la culture et de l'architecture.

La collaboration de Leandro Locsin avec Imelda Marcos débute en 1966, lorsque celle-ci lui demande de participer à la construction du Centre Culturel des Philippines (CCP). Cette infrastructure gigantesque, située sur la baie de Manille, va être un outil au service de la propagande nationaliste du régime et offrir à Locsin de nombreuses commandes étatiques dans lesquelles il démontrera sa capacité à explorer certains thèmes architecturaux pour les mettre au service de l'identité nationale. Le CPP, par la taille, la localisation et les programmes représentés, est sans aucun doute l'exemple le plus emblématique et le plus connu de cette production. En 1975, Locsin reçoit, toujours de la part d'Imelda Marcos, la commande du National Arts Center, situé sur une colline dominant la baie de Laguna, à Los Banos, au sud de Manille. L'objectif

*Théâtre du National Arts Center,
Los Banos, 1975-1976.*

est d'accueillir des artistes en résidence en leur offrant un lieu de séjour et de travail. Pour répondre à ce souhait, différents bâtiments seront répartis sur la colline dominée par un théâtre dont la présence va devenir l'élément majeur visible loin à la ronde. Caractérisé par une grande toiture pyramidale posée sur huit piles inclinées dans la continuité de la pente de la toiture, l'architecture du théâtre frappe par la manière dont Locsin fusionne une forme archétypale avec des matériaux contemporains. Le béton armé lui ouvre des possibilités plastiques et structurelles nouvelles qu'il va exploiter et mettre au service de son architecture.

Dans ce texte, nous proposons une lecture approfondie du National Arts Center afin d'analyser et de mettre en évidence son importance dans la production de Locsin. En prenant comme sujet une œuvre située dans la période de la fin des grands travaux sous le pouvoir des Marcos, nous tentons de mettre en évidence la complexité que Locsin parvient à introduire dans un bâtiment à l'apparente simplicité. La grande portée, la monumentalité, la relation intérieur-extérieur, la continuité plastique et la matérialité seront ainsi explicitées afin d'essayer de comprendre comment l'architecte les utilise et les met au service d'une nouvelle architecture philippine.

La scène artistique à Manille

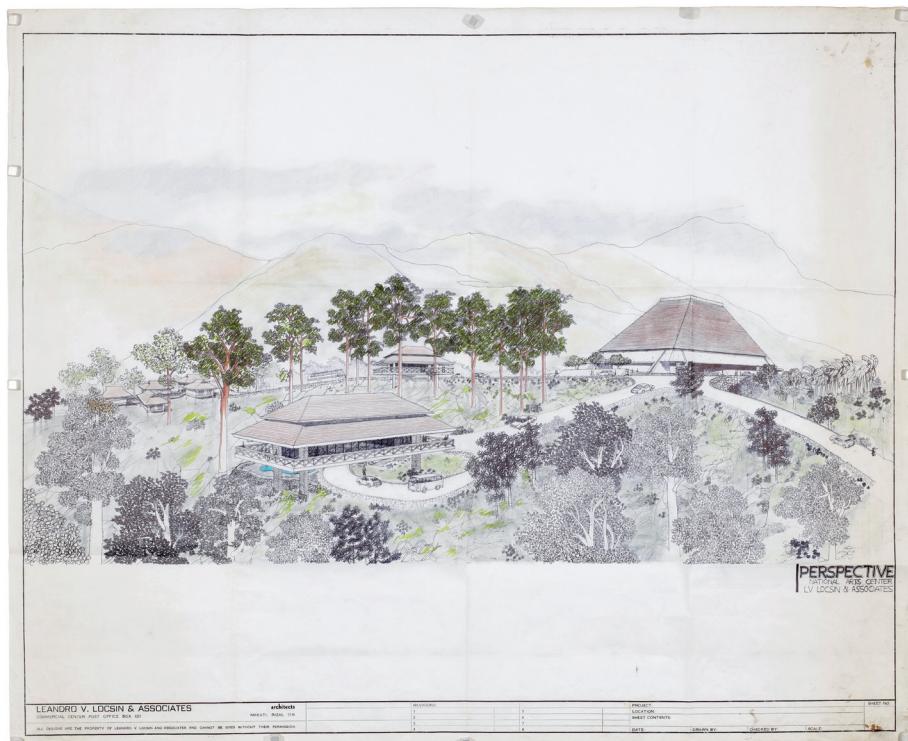
Cette question de l'identité en architecture n'est pas nouvelle pour Locsin, car en 1964 déjà, il contribue à un numéro de la revue *Exchange*² qui a pour thème ce qu'il appelle l'âme «élusive» philippine dans les différents arts, à savoir la difficulté d'appréhender le patrimoine bâti de son pays sans la mise en perspective de questions liées à l'hybridation de plusieurs couches d'influences étrangères, aussi bien de l'Est que de l'Ouest. C'est, pour Locsin, uniquement par cette approche que l'identité élusive des Philippines ne sera pas perçue comme un affaiblissement de la culture locale au profit des influences étrangères, mais plutôt comme une formidable capacité à les fusionner et à les intégrer. Cette revue est publiée presque vingt ans après l'indépendance de la République des Philippines et démontre l'intérêt du milieu artistique³ de l'époque, qui voit cette nouvelle transition politique comme une opportunité de mettre en lumière la richesse culturelle de son pays, tant contemporaine qu'ancienne.

Lors de ses études à Manille⁴, Locsin fréquente notamment la Philippine Art Gallery (PAG), un espace d'art contemporain qui aura une influence considérable, durant dix-huit ans, sur le développement de la scène artistique philippine⁵, étant le point de rencontre de l'intelligentsia culturelle de Manille⁶ et de nombreux talents émergents. En 1952, Locsin y rencontre son mentor Fernando Zobel (1924-1984), artiste incontournable⁷ de l'époque, qui partage son temps entre son art, l'enseignement et la vice-présidence de l'Ayala Company, alors en charge de la construction du nouveau centre des affaires de Makati. L'amitié entre les deux hommes aura des conséquences importantes sur la future carrière du jeune architecte. Ils partagent des intérêts communs pour l'art et l'architecture mais aussi pour la poterie ancienne et le Japon⁸. Zobel lui donne accès à sa bibliothèque privée qui contient des milliers de livres. Surtout, l'architecte voit

en l'artiste un modèle qui considère la culture comme un tout, l'ouvrant à l'étude de nombreux domaines qui sembleraient *a priori* très éloignés les uns des autres. Ainsi les différentes collections que Locsin entretient touchent aussi bien l'art philippin que la porcelaine, l'or ancien et les coquillages, et démontrent qu'il ne se borne pas à l'étude de l'architecture mais qu'il considère la construction culturelle comme un tout issu de strates historiques différentes.

Héritage et climat : l'interprétation de l'histoire

Si l'on revient à l'article d'*Exchange* cité précédemment et à la notion de vernaculaire, Locsin tente de dresser un portrait de l'histoire architecturale de son pays en remontant aux sources de l'habitat philippin des premières tribus installées dans les cavernes. Il met ensuite en relief la question de l'hybridation de plusieurs couches d'influences étrangères, aussi bien orientales qu'occidentales, et la difficulté de décrire avec précision ce qui caractérise l'architecture de son pays. Il insiste aussi sur cette capacité de fusion et d'adaptation qu'ont les Philippins lorsqu'il s'agit d'utiliser des modèles importés par les grandes routes du commerce ou par la colonisation. Cette théorie sera reprise plus tard par l'anthropologue Fernando Nakpil Zialcita pour qui la littérature académique contemporaine ignore les apports des études sur



National Arts Center,
Los Banos, 1975-1976.

les cultures indigènes non hispanisées du début du vingtième siècle et «en conséquence, ne réalise pas à quel point les peuples autochtones sont forts et résilients, [...] capables d'influencer les apports étrangers». Pour lui «comme la culture est un système symbolique ouvert, on peut supposer que le Philippin n'aurait pas pu se limiter à emprunter aveuglément à l'Occident. Il a dû transformer ce qu'on lui a transmis et lui donner une nouvelle signification insoupçonnée»⁹.

En architecture, Locsin semble s'inscrire parfaitement dans cette capacité philippine d'assimiler et de transformer les influences étrangères afin de les rendre partie intégrante de la culture locale. Après l'Indépendance, l'architecte «est soudainement dans la position unique de pouvoir jouir de la vigueur et de la souplesse d'un langage relativement nouveau dont les racines plongent dans un passé très lointain, englobant aussi bien la technologie et l'humanisme de l'Occident, que la sérénité et le spiritualisme de l'Orient. Il est vraiment un hybride tant au sens originel qu'idiomatique. Il peut se réjouir d'avoir beaucoup de choses en commun avec autant de nations qu'il le désire sans pour autant perdre sa propre identité»¹⁰.

La position de l'architecte proposée par Locsin est nouvelle dans la mesure où elle intègre la question du passé comme composante incontournable du projet afin de l'inscrire dans une continuité historique jusqu'alors grandement ignorée par les collègues de sa génération¹¹. Ainsi, les modèles comme le *bahay na bato*¹² et le *bungalow*¹³, directement issus du pouvoir colonial espagnol et américain, ou encore l'usage du béton armé généralisé dès le début du XX^e siècle, vont faire l'objet d'une reconnaissance et d'une réinterprétation par l'architecte, qui proclame à son retour des États-Unis en 1959 : «Oublions le métal et le verre. Le béton est notre matériau.»¹⁴ De plus, la question climatique, caractérisée par des températures et une humidité élevées, des pluies torrentielles, des tremblements de terre et de fréquents typhons, engendre des conditions extrêmes auxquelles les constructions doivent répondre par des moyens appropriés.

Un des exemples de cette capacité d'assimilation ressort de sa description de l'architecture religieuse espagnole et de son adaptation dans le temps. Originellement construites en pierre selon les modèles basilicaux européens, les églises vont, pour répondre au danger lié aux tremblements de terre, nécessiter des adaptations constructives qui fonderont un nouveau style appelé «Earthquake Baroque»¹⁵, caractérisé notamment par des constructions trapues en murs massifs flanquées sur la périphérie de contreforts visant à assurer la stabilité en cas de mouvements. Comme le fait remarquer Locsin, si le principe constructif évolue pour répondre aux contraintes locales, il en va de même du style qui subit de nombreuses adaptations et donne naissance à des motifs nouveaux : «La conception des églises était essentiellement importée, généralement exécutée de mémoire ou sur la base de plan, ne fournissant que peu ou pas de détails pour le dessin des côtés ou de l'arrière du bâtiment. En conséquence, cela donna aux artisans philippins et chinois la liberté d'interpréter et d'introduire leurs propres idées, se contentant parfois de laisser les côtés et l'arrière de l'église dénués de détails alors que la façade était richement décorée.»¹⁶



Église de Paoay, exemple de «Earthquake Baroque».

Le modèle vernaculaire et ses préceptes : le *bahay kubo*

Comme on le verra, dans son architecture Locsin recherche des liens avec le vernaculaire, et notamment avec le modèle d'habitation primitive appelé *bahay kubo* ou *nipa hut*, littéralement hutte de palme, dont les Espagnols ont hérité lorsqu'ils sont arrivés sur l'archipel. Issue de la tradition constructive régionale allant au-delà de l'archipel philippin, cette construction rudimentaire est adaptée à l'environnement tant du point de vue de sa configuration que de celui de sa construction. Détachée du sol, elle offre une protection en cas d'inondation dans les régions de plaine et protège de l'humidité et du froid dans les régions montagneuses. Sa structure simple, en bois ligaturé, est suffisamment souple pour résister aux tremblements de terre, et le matériau, le bambou, se trouve en abondance dans les forêts des Philippines.

Bien que pouvant varier d'une région à l'autre « [...] les maisons de la Cordillère, de Mindanao et de Sulu sont essentiellement des habitations sur pilotis constituées d'une seule pièce, couvertes d'un toit en pente. Elles sont apparentées au bahay kubo qui, par sa simplicité, est considéré comme un prototype »¹⁷. Malgré son apparence fragilité, le modèle philippin est en réalité issu d'une longue lignée qui prend ses racines trois siècles av. J.-C., notamment au Vietnam. S'il y a beaucoup de similarités, au niveau culinaire ou linguistique par exemple, « [...] le symbole le plus remarquable est certainement l'omniprésente maison sur pilotis »¹⁸. Un propos corroboré par Klassen¹⁹ pour qui la maison sur pilotis a peut-être été importée de l'extérieur car c'est un modèle répandu dans la région, voire au-delà de l'Asie.

Le *bahay kubo*²⁰ ou *nipa hut* va se répandre car il permet de répondre à différentes contraintes, comme la nécessité de ventiler la maison au maximum tout en se protégeant des attaques de la vermine. Il peut également s'adapter à des situations très différentes telles que des terrains accidentés ou des plaines régulièrement inondées, qui nécessitent la protection des biens des habitants²¹. Sa construction souple, constituée d'une structure de poteaux-poutres en bambous, permet de résister jusqu'à un certain point aux tremblements de terre qui frappent régulièrement l'archipel, tout en évitant la rupture structurelle immédiate qui menace les constructions rigides. La contrepartie de ce système est que l'élémentarité des matériaux expose l'habitation à des agressions extérieures, comme des incendies ou une usure rapide, rendant le *bahay kubo* peu pérenne. L'intérieur se caractérise souvent par une pièce unique – qui peut être partitionnée par des parois légères – couronnée d'un toit pyramidal dont la matérialité uniforme est constituée de feuilles tressées. La ventilation est ainsi assurée par la limitation à un minimum des séparations et peut se faire aussi bien sous le plancher qu'au travers des parois. La pièce unique, de très petites dimensions, doit en réalité être imaginée comme faisant partie d'un complexe plus général dont les fonctions complémentaires se situent à l'extérieur ; c'est ainsi que « l'un des attraits du bahay kubo aujourd'hui est que l'intérieur et l'extérieur se mélangent [...] comme un symbole du travail libre et coopératif »²². Les principes constitutifs fondamentaux sont donc à mettre en relation avec les besoins des populations autochtones qui voient l'habitat comme une réponse directe à leur environnement. Pour Locsin, ils vont devenir une source d'inspiration capable, par leur réinterprétation, de créer une continuité historique et d'ancrer ses projets dans un contexte local.

Le National Arts Center à Los Banos

Peut-on percevoir l'influence du *bahay kubo* ou *nipa hut* dans la conception et réalisation du National Arts Center de Laguna? Implanté sur une colline au pied du volcan Mont Makiling²³ – que la religion animiste considère comme un lieu de pèlerinage important –, l'ensemble est constitué de quatre entités programmatiques principales, le théâtre, les logements, la maison des invités et la maison communautaire, qui se répartissent sur une zone plate de la colline dominant la baie de Laguna. Pour Imelda Marcos, en charge du projet, cet équipement a pour but de promouvoir la culture philippine en accueillant sur le site des artistes qui vont pouvoir travailler à la question de l'identité philippine. Elle affirme que «*la renaissance de nos traditions culturelles dans l'architecture, la littérature, l'artisanat et les arts de la scène va sans aucun doute renforcer le sens de notre identité nationale*»²⁴. Le National Arts Center est «*une académie pour les arts, un centre pour le développement complet de l'homme en tant qu'artiste et de l'artiste en tant qu'homme*»²⁵.

Au niveau de l'implantation, la position respective des bâtiments ne permet pas une connexion visuelle entre eux, leur conférant non seulement une autonomie de fonctionnement mais aussi une indépendance formelle qui se concrétise par des architectures différentes. Le théâtre, immédiatement visible lorsque l'on arrive sur le site, est la pièce majeure qui domine l'ensemble et donne au centre son caractère institutionnel. En effet, alors que les programmes annexes se réfèrent à des modes de construction liés au bois et à une architecture de bungalow sur pilotis, le théâtre, lui, se détache tant par sa forme, une pyramide tronquée basée sur un plan carré, que par sa matérialité, dominée par le béton armé. Cette forme particulière a donné lieu à plusieurs interprétations faisant référence à l'architecture vernaculaire des Philippines²⁶, ou à la silhouette volcanique du Mont Makiling, voire à l'*Ifugao Fale*²⁷, la maison traditionnelle de la Cordillera. Il est difficile de prendre position, l'architecte ne s'étant pas expliqué à ce sujet. Par contre, ce dont on est sûr, c'est que le théâtre est le premier bâtiment d'une série de projets de Locsin qui vont utiliser la pyramide comme forme dominante et qui s'inscrivent dans une pensée internationale dont les principaux protagonistes sont, notamment, Frank Lloyd Wright²⁸ et Le Corbusier²⁹. Certains projets de Locsin, en particulier les derniers grands espaces religieux³⁰, vont aussi se référer à cette forme, magnifiée au moyen de la structure.

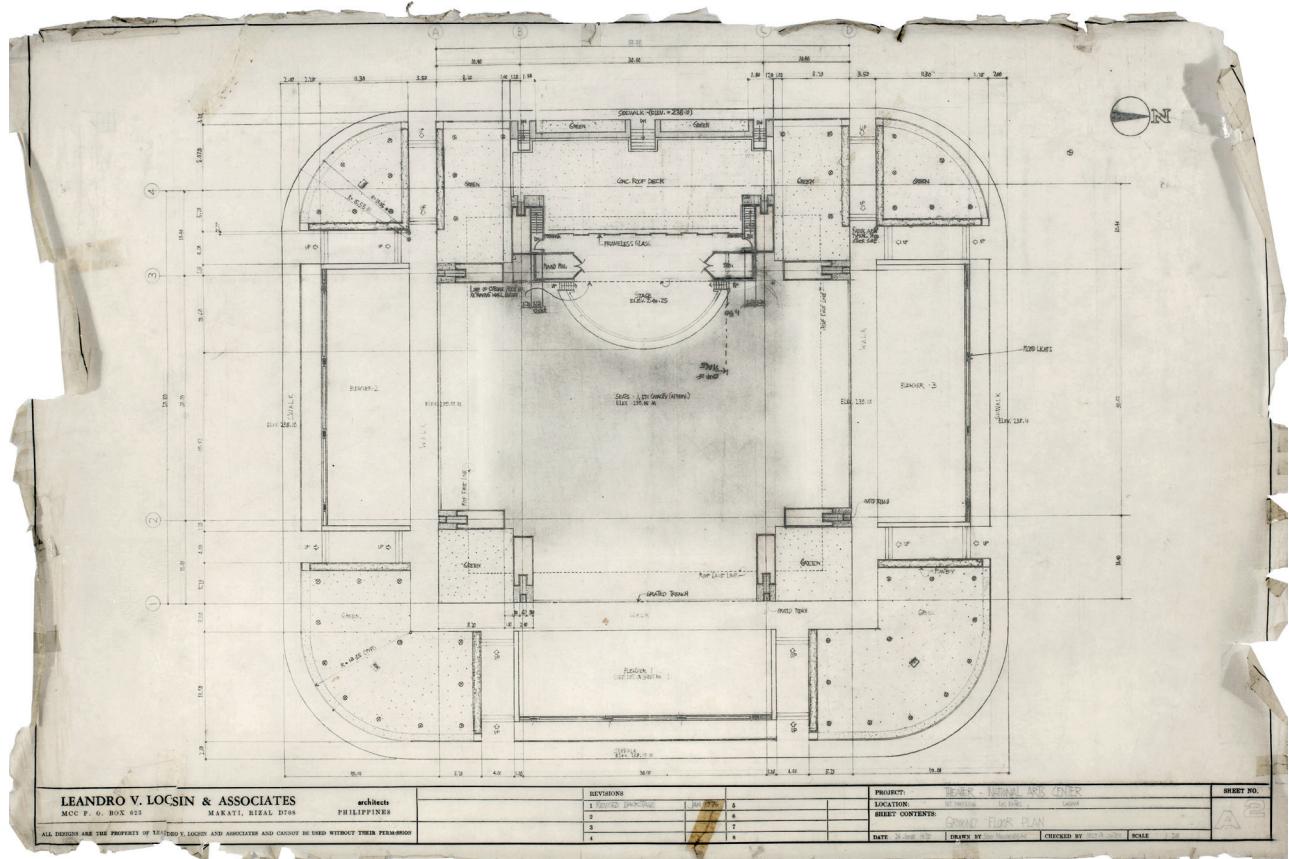
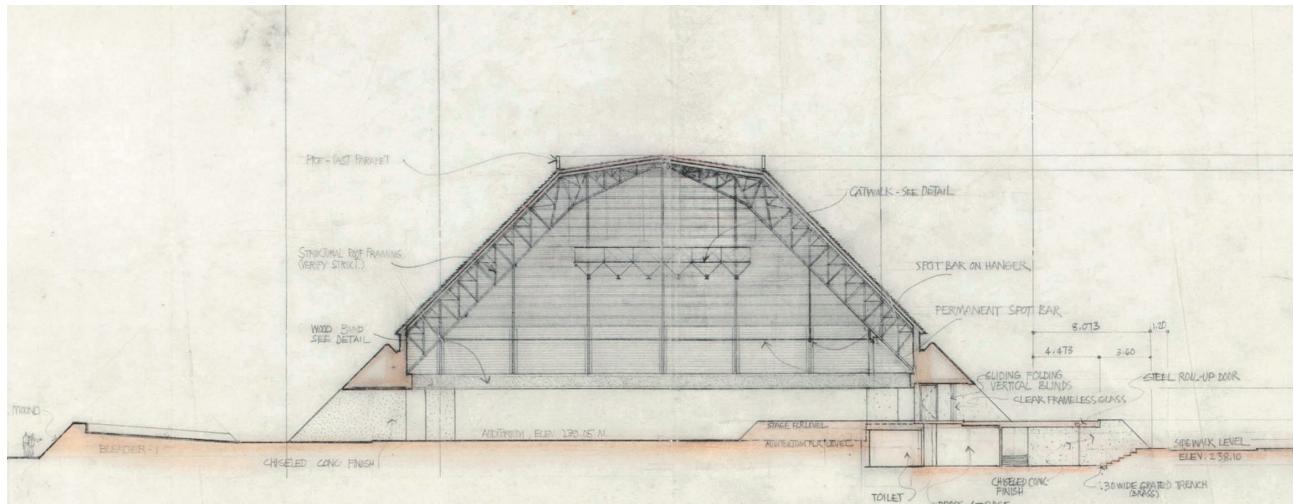
Une grande toiture flottante

Le théâtre peut être compris comme une grande toiture pyramidale portée par quatre piliers massifs qui la détachent du sol, lui donnant l'aspect d'un grand parasol protecteur. La partie inférieure est laissée vide sur tous les côtés grâce à un espacement des piles de 30 mètres. Celles-ci ne se situent pas dans la continuité des arêtes de la pyramide mais sont décalées de 5 mètres environ, libérant les angles au moyen de porte-à-faux. Un sommier en béton armé de 3 mètres de haut court sur la périphérie du théâtre sur lequel se pose une toiture en tuiles de terre cuite dont la pente est identique à celle des piles.



Ifugao Fale, maison traditionnelle de la Cordillera.

Page de droite, coupe et plan du théâtre du National Arts Center.



Au point de jonction, c'est-à-dire à l'endroit où se réunissent le béton et les tuiles, un joint négatif est ménagé et sert de gorge pour récolter les eaux. Celles-ci sont ensuite canalisées dans des rigoles verticales creusées le long des piles. Pour Locsin, c'est la première fois que l'eau de pluie est exploitée comme un élément architectural à part entière, les évacuations étant généralement cachées dans les porteurs afin d'éviter qu'elles ne s'inscrivent comme un élément perturbateur de la façade. Ici, le choix inverse a été opéré, peut-être du fait que le lieu, connu pour ses sources thermales, est indissociable de cet élément. En revenant sur l'architecture vernaculaire, on constate que la thématique de l'eau rejoint celle du rôle protecteur de la maison traditionnelle, le *bahay kubo*, grâce auquel les habitants pouvaient se mettre à l'abri des grandes tempêtes tropicales.

La grande portée utilisée pour le théâtre est une figure récurrente de l'architecture de Locsin, spécialement dans le programme des équipements, mais aussi dans les édifices religieux. Non seulement elle lui permet de répondre à des demandes programmatiques nécessitant des espaces couverts de grandes dimensions ne tolérant pas de porteurs intérieurs, mais encore elle lui ouvre la possibilité d'une recherche sur l'image institutionnelle que ces bâtiments auront à véhiculer. L'exploitation du béton armé et de ses capacités structuro-constructives va, en grande partie, répondre aux exigences de l'architecte qui est, durant cette période, engagé dans l'édification des bâtiments du CCP, et en particulier du Folk Arts Theater (1974)³¹.



Détail des angles et des gouttières.
Relation entre intérieur et extérieur.



Une monumentalité tempérée

L'image extérieure est donc dominée par une figure élémentaire, quasi archaïque, mais dont la mise en place nécessite des moyens techniques contemporains. Il faut comprendre cette proposition en l'inscrivant dans l'époque à laquelle la question de la monumentalité est débattue par des architectes³² qui cherchent à lui redonner une place que la modernité lui avait enlevée³³. Paul Zucker affirme que la monumentalité n'a pas été suffisamment reconnue par l'architecture moderne et il donne la parole à cinq personnalités qui apportent leur vision de ce thème. Sigfried Giedion estime que la monumentalité permet de contrer l'éclectisme et d'exalter les valeurs de la collectivité, et Louis I. Kahn considère qu'adaptée par des moyens constructifs propres à notre époque, elle est capable de procurer un sentiment d'éternité³⁴.

Définir une nouvelle monumentalité dans un pays qui vient d'acquérir son indépendance est le défi relevé par Locsin lorsqu'il se voue à des programmes institutionnels. Rapidement, il va construire un langage formel basé sur la massivité-légèreté dont le sentiment d'ambiguïté semble lui convenir pour définir une image capable de marquer le visiteur. Elle reprend les caractéristiques énoncées par William Curtis³⁵ pour qui la monumentalité semble « [...] liée à l'intensité de l'expression, au pouvoir de la forme élémentaire, à la dignité et à la gravité : en un mot, à une présence durable »³⁶.



Dans le cas du théâtre pourtant, l'image monumentale obtenue par l'abstraction de la forme pyramidale n'est pas caractérisée par un matériau unique comme c'est le cas dans un grand nombre des bâtiments qu'il conçoit à la même période³⁷. Ici, le béton est mis au service de la structure de la base du bâtiment, en lien avec le sol, alors que la couverture est en tuile de terre cuite, un matériau traditionnel que les Espagnols ont diffusé lors de la construction des églises et des maisons urbaines *bahay na bato*. Cet usage montre que Locsin ne s'approvisionne pas uniquement aux sources du vernaculaire, mais qu'il est capable d'intégrer également des éléments popularisés lors des périodes coloniales. Il rejoint à nouveau Nakpil Zialcita qui rêve «*de tomber sur des athées et des agnostiques philippins qui considèreraient nos églises baroques, ainsi que les terrasses de riz ou la maison paysanne, comme un élément fondamental de leur patrimoine*»³⁸. Locsin ne recherche donc pas une monumentalité déconnectée des conditions locales, mais voit au contraire l'édition du théâtre comme une opportunité d'y intégrer des références *a priori* contradictoires.

Continuité organique

L'espace intérieur, pouvant accueillir 2500 personnes, est caractérisé par une structure métallique légère qui supporte un plafond recouvert de *mahogany*, un bois sombre local qui permet, notamment, de régler la question acoustique. Sa couleur foncée renforce la relation intérieur/extérieur de l'espace qui ne s'arrête pas à l'endroit des sommiers mais se prolonge sur les plateformes adjacentes accueillant les bancs destinés aux spectateurs. Au niveau du lien avec le sol, Locsin propose donc une continuité qui donne un rapport organique très fort entre le bâtiment et le site, que l'on a déjà évoqué dans l'habitation traditionnelle dont «*l'un des charmes pour nous est que l'intérieur et l'extérieur s'entremêlent*», où les activités du dehors sont aussi importantes que celles du dedans. Le lien avec le sol n'est pas, pour Locsin, une question à laquelle il s'agit de répondre de manière purement fonctionnelle pour résoudre des notions d'accessibilité. L'architecte voit, au contraire, une recherche d'harmonie et de cohérence entre les bâtiments et le milieu dans lequel ils s'inscrivent. Le socle n'est ainsi pas supprimé dans ses bâtiments, car son rôle est essentiel, non seulement pour véhiculer une image intentionnelle recherchée dans ces programmes, mais également pour les protéger des risques d'inondations dues aux intempéries. Mais Locsin introduit une nuance de taille car, au lieu de détacher le bâtiment et de le poser sur un piédestal, instaurant ainsi une distance entre élus et population, il est, ici, mis au service de l'accueil des visiteurs et du rapport avec le sol.

La forme des talus repris dans le biais des murs périphériques est un élément architectural que l'on trouve déjà dans le Folk Arts Center (1974) réalisé dans la même période, mais aussi dans des bâtiments antérieurs comme le Population Center (1972) ou, de manière plus radicale, dans le théâtre national du CCP (1969). Dans ce dernier, la rampe d'accès extérieure, d'apparence purement utilitaire, se prolonge en réalité sans discontinuité dans le hall et se développe dans la verticalité de l'escalier principal traité comme une gigantesque sculpture organique rendue possible par la malléabilité du béton armé. Le théâtre du National Arts Center n'est pas un exemple isolé de cette manière de travailler le rapport avec le sol, mais s'inscrit totalement dans la production de l'architecte.



Population Center, Manille, 1972.

Entre modernité et vernaculaire

La question de la continuité historique est donc fondamentale dans l'œuvre de Locsin car elle permet de lier son architecture aux sources culturelles de son pays. Le modèle vernaculaire a montré sa capacité à adapter les constructions aux conditions climatiques en optant pour des espaces fluides garantissant une ventilation croisée. Dans le théâtre du National Arts Center, la spatialité est totalement mise en lien avec l'environnement extérieur, et la topographie s'affirme comme une alliée capable de résoudre la question de l'insertion du bâtiment dans son environnement. Les différentes séquences de la route au cœur de l'édifice sont ainsi connectées par le sol qui en devient l'élément unificateur. La relation entre l'extérieur et l'intérieur se trouve réinterprétée et est l'objet de propositions très élaborées visant à renforcer la continuité spatiale.

Lorsque les colonisateurs étaient au pouvoir aux Philippines, ils ont tenté d'imposer des modes de faire et une vision souvent étrangers aux conditions locales. La résistance qui s'est instaurée a démontré une capacité extraordinaire à adapter des modèles imposés, à les faire évoluer afin de se les réapproprier et d'en faire une partie intégrante de l'identité du pays. Locsin applique le même principe en architecture et cette liberté



*Escalier du foyer du théâtre,
Centre Culturel des Philippines
(CCP), Manille, 1969.*

d'adaptation des modèles vernaculaires et internationaux a peut-être à voir avec la position assez isolée des Philippines sur la scène architecturale de cette époque. La personnalité de l'architecte, son intérêt pour la culture locale de son pays ainsi que sa connaissance de la production architecturale contemporaine n'auront de cesse de le pousser à chercher une architecture qui soit en parfaite continuité avec l'histoire de son pays, en la radicalisant parfois à l'extrême, tout en l'inscrivant dans un débat plus large. En ce sens, le théâtre du National Arts Center de Locsin est probablement l'un des exemples les plus marquants et démonstratifs lorsqu'il s'agit de cerner la complexité de l'identité des Philippines qui, bien que caractérisée par une difficulté d'appréhension immédiate, cherche avant tout, par sa capacité d'assimilation et de transformation, à s'intégrer dans une continuité historique et culturelle multiple, oscillant entre des valeurs *a priori* antithétiques, de la monumentalité à l'organique, du vernaculaire à la modernité architecturale du second après-guerre.

Notes

¹ Leandro Locsin, «The Elusive Filipino Soul in Architecture», *Exchange*, n°33, 1964.

² *Ibidem*, pp.18-25.

³ Pour avoir une vision complète de l'évolution de la scène artistique et architecturale des Philippines dans les années 1950, voir Winfield Scott Smith (éd.), *The art of the Philippines, 1521-1957*, Associated Publishers, Michigan, 1958.

⁴ Locsin obtient son diplôme à l'Université de Santo Tomas de Manille en 1953.

⁵ Pour une histoire complète de la PAG, voir Purita Kalaw-Ledesma, *The biggest little room*, Vera-Reyes, Manille, 1987.

⁶ Le livre de Purita Kalaw-Ledesma et Amadis Ma. Guerrero, *The Struggle for Philippine Art*, Vera-Reyes, Manille, 1974, montre le rôle fondateur qu'a joué la PAG dans la lutte de l'art philippin face au post-colonialisme.

⁷ Voir à ce sujet l'ouvrage de Rodrigo Paras-Perez, *Fernando Zobel*, Eugenio Lopez Foundation, Inc, Manille, 1990, qui retrace les différentes évolutions de l'artiste par le biais d'interviews et qui montre l'impact qu'il a eu sur la scène artistique philippine de l'après-guerre.

⁸ En 1956, ils feront un voyage ensemble au Japon. Ce moment sera un des éléments fondateurs du rapport entre la tradition et la modernité dans l'architecture de Locsin.

⁹ Toutes les citations ont été traduites de l'anglais par l'auteur. Fernando Nakpil Zialcita, *Authentic though not exotic. Essay on Filipino Identity*, Ateneo de Manila University Press, Quezon, 2005, pp.24-25.

¹⁰ Leandro Locsin, «The Elusive Filipino Soul in Architecture», *op. cit.*, p.25.

¹¹ Locsin est un des rares architectes à n'avoir étudié l'architec-

ture qu'aux Philippines. La plupart de ses collègues obtenaient une formation locale avant d'aller étudier dans les prestigieuses universités américaines et européennes et revenaient travailler dans leur pays chargés d'influences internationales. Voir à ce propos Jean-Claude Girard, *L'œuvre de Leandro V. Locsin (1928-1994)*, architecte. À la recherche de l'identité elusive de l'architecture philippine du second après-guerre, thèse n°8593, 2018, École polytechnique fédérale de Lausanne, pp.43-44.

¹² Évolution du modèle vernaculaire *bahay kubo* de la maison sur pilotis, le *bahay na bato* répond aux besoins d'une population urbaine aisée. Constructivement il est constitué d'un rez-de-chaussée en pierre sur lequel se pose un étage entièrement en bois, accessible par un escalier central. L'étage supérieur est dévolu à l'habitation et aux réceptions alors qu'en dessous se situent les pièces secondaires de stockage et de rangement.

¹³ Composé originellement d'un étage unique légèrement surélevé du sol pour assurer la ventilation, le *bungalow* va désigner une habitation économique sur un niveau, traditionnellement construite en bois, caractérisée par un porche dominant sur la façade. Celui-ci peut être prolongé pour créer un couvert à voitures et une terrasse. Il est une variante intermédiaire entre la modestie du modèle *bahay kubo* et le luxe du *bahay na bato*.

¹⁴ Nicholas Polites, *The Architecture of Leandro Locsin*, Weatherhill, New York, 1977, p.10.

¹⁵ Leandro Locsin, «The Elusive Filipino Soul in Architecture», op.cit., p.22.

¹⁶ Ibidem.

¹⁷ PEREZ III, in Nicanor Tiongson (éd.), *Tuklas sining. Essay on the philippine arts*, Cultural Center of the Philippines, Manille, 1991, p.25.

¹⁸ Fernando Nakpil Zialcita et Martin Tinio Jr, *Philippine Ancestral Houses 1810-1930*, GCF Books, Quezon, 1980, p.11.

¹⁹ Winand Klassen était architecte et professeur à l'université de San Carlos, Cebu. Il est le premier à avoir écrit une histoire de l'architecture philippine. Winand Klassen, *Architecture in the Philippines. Buildings in a cross-cultural context*, University of San Carlo, Cebu, 1986.

²⁰ Gerard Lico explique la mauvaise interprétation souvent faite du mot *kubo*, traduit souvent par cube alors que littéralement il signifie la maison de montagne ou la hutte en tagalog. Voir à ce sujet Gerard Lico, *Arkitekturang Filipino: a history of architecture and urbanism in the Philippines*, University of the Philippines Press, Quezon, 2008, p.46.

²¹ Fernando Nakpil Zialcita et Martin Tinio Jr, *Philippine Ancestral Houses 1810-1930*, op. cit., p.16.

²² Ibidem, p.19.

²³ Son activité géothermique a permis l'émergence de bains thermaux à Los Banos et sa silhouette conoïde tronquée, culminant à plus de 1000 mètres d'altitude, marque le paysage de son empreinte loin à la ronde.

²⁴ Imelda Marcos, *Paths to development*, National Media Production Center, Manille, 1981, pp.36-37.

²⁵ Imelda Marcos citée sur le site officiel : www.imelda.mybcnet.net.

²⁶ Voir Winand Klassen, *Architecture in the Philippines. Buildings in a cross-cultural context*, op. cit., p.326.

²⁷ Reuben Canete est historien de l'art et écrivain, professeur à l'Asian Center de l'Université des Philippines. Son champ de recherche inclut notamment la question culturelle identitaire aux Philippines. Reuben Canete, «Poet of space, Master of the modernist vernacular. National Artist Leandro Valencia Locsin», *Blueprint*, n°3, 2012.

²⁸ En 1958, lorsqu'il publie *The Living City*, Wright intègre une planche représentant le *roadside market* constitué d'un socle sur lequel est posée une toiture en pyramide à redans. Voir Frank Lloyd Wright, *The Living City*, Horizon Press, New York, 1958. Ce livre fait partie de la bibliothèque du bureau Locsin.

²⁹ L'exemple du Musée mondial ou Mundaneum (1929) que Le Corbusier projette à Genève est également basé sur une spirale continue qui se développe sur le pourtour de la façade. L'image de la ziggurat est ici clairement assumée et la recherche organique obtenue par «une conception architecturale fondamentale». Texte de Le Corbusier accompagnant le projet.

Cité sur le site de la Fondation Le Corbusier.

³⁰ Voir à ce propos le chapitre «Se recueillir», in Jean-Claude Girard, *L'œuvre de Leandro V. Locsin (1928-1994)*, architecte. *À la recherche de l'identité élusive de l'architecture philippine du second après-guerre*, op. cit., pp.120-131.

³¹ Érigé en 77 jours, le Folk Arts Theater est une véritable prouesse technique. Le bâtiment peut être décrit comme une grande toiture carrée de 100 mètres de côté protégeant une agora capable d'accueillir 10 000 personnes lors de manifestations diverses. Pour la soutenir, 8 piles massives sont disposées du côté de l'entrée et à l'arrière.

³² Voir à ce propos le numéro consacré à ce thème, *The Architectural Review*, n°621, 1948.

³³ Ce débat ne va d'ailleurs pas se limiter uniquement aux bâtiments publics mais va également prendre en compte des bâtiments administratifs. Voir à ce propos Bruno Marchand et Isabelle Charolais, «Entre représentativité et fonctionnalité. Le "Palais" de l'OMS», *Faces*, n°39, 1996, pp.48-53.

³⁴ Peter Blake, *The Master Builders*, Victor Gollancz Ltd, Londres, 1960, pp.577-588.

³⁵ Voir à ce propos William Curtis, *Modern architecture, Monuments and the Meaning of Institutions: Reflections on Authenticity*, The Harvard Architectural Review, MIT Press, Cambridge et Massachusetts, 1984.

³⁶ Ibidem, p.65.

³⁷ On pense notamment au Philippine International Convention Center ou au Philippine Center for International Trade and Exhibitions construits dans le périmètre du CCP.

³⁸ Fernando Nakpil Zialcita, *Authentic though not exotic. Essay on Filipino Identity*, op. cit., p.28.



À la fois individuel et collectif

Retour sur une œuvre (un peu oubliée) de l'Atelier 5 :
les blocs à Brunnadern (1968-1970), Berne

Bruno Marchand

À Brunnadern, pas loin du centre-ville de Berne : lorsqu'on longe l'une des rues principales de ce quartier résidentiel huppé, on peut apercevoir derrière des rideaux d'arbres imposants quatre blocs¹ de logements dressés dans un cadre verdoyant. Leur masse modelée et dense en béton brut apparent montre une belle patine, alors que la nature, en pleine plénitude, a amplement pris possession des lieux sous la forme d'une végétation foisonnante.

Il est curieux de constater que ce *condominium* en copropriété, conçu et réalisé par l'Atelier 5 entre 1968 et 1970, pourtant d'un intérêt notoire, n'a pas bénéficié d'une véritable réception critique. Certes, il a fait l'objet d'articles dans la presse spécialisée². De même, l'un des associés, Jacques Blumer, en faisait encore un topique d'enseignement lors de son invitation à diriger un atelier d'architecture à l'EPFL en 1980. Mais force est de constater que ces quatre blocs en béton n'ont guère été commentés... et ont été dès lors un peu oubliés³.

On peut aisément s'imaginer qu'ils sont restés dans l'ombre des «*propositions les plus exemplaires de logement économique*» du siècle dernier (comme les désigne Kenneth Frampton)⁴ – les Siedlungen Halen (1955-1961), Flamatt I (1957-1958), Flamatt II (1960-1961) et Thalmatt I (1967-1972), entre autres – dont le dénominateur commun est la pensée tardive corbusienne, paradoxalement ouverte à l'application des nouvelles technologies tout en postulant un retour culturel aux valeurs préindustrielles. En effet, ce sont avant tout ces ensembles de logements, unanimement salués par la critique, qui ont forgé la renommée de l'Atelier 5.

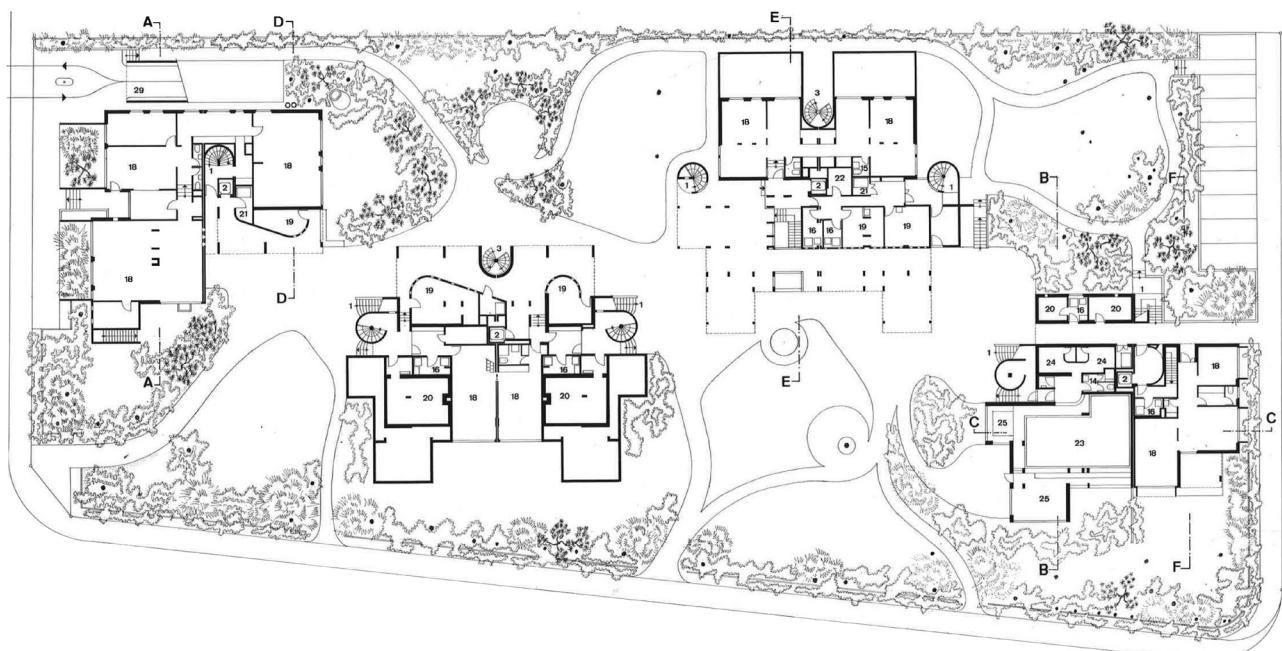
Malgré des parentés évidentes – on reconnaît aisément à Brunnadern la «griffe brutaliste» de l'architecture de l'Atelier 5, «teintée» en plus des préoccupations sociales et communautaires qui caractérisent leurs réalisations – on peut noter des écarts significatifs.

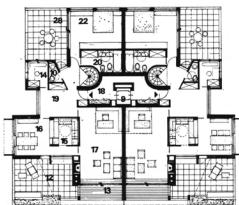
Blocs à Brunnadern, avec en arrière-plan une maison de maître voisine.

Il est certain que l'on n'y retrouve pas la dimension « héroïque » des Siedlungen compactes, inspirées d'un vernaculaire rationalisé et dense, cherchant une alternative à la dissémination des territoires périurbains. L'esprit est maintenant tout autre, se rapportant essentiellement à la question de *l'intégration dans un milieu bâti patrimonial existant* : il s'agit de jauger les caractéristiques du nouveau bâti en regard de la situation dans laquelle il s'inscrit, notamment à partir de la reconnaissance des formes urbaines historiques et spécifiques aux lieux, qui deviennent ainsi des vecteurs du projet. Une attitude contextuelle qui emprunte d'autres rives, *a priori* moins expérimentales⁵.

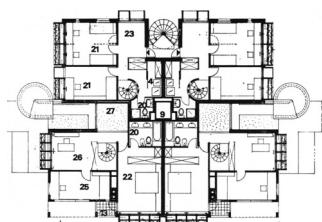
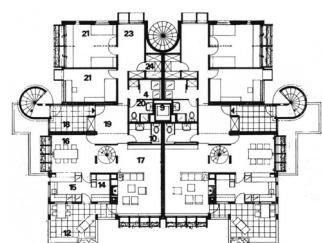
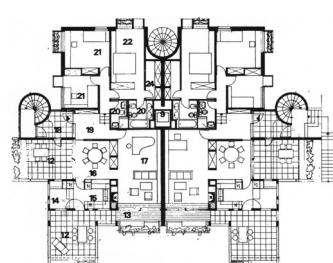
Des blocs en décalage

En effet, lorsque l'on se rend sur le site, la prédominance tout autour d'un paysage de maisons de maître d'une certaine importance est frappante. De l'autre côté de la rue qui donne accès à cette réalisation, deux grandes villas témoignent de cette situation de tissu ouvert qui s'étend à tout le quartier. Il est donc tout naturel que l'Atelier 5, dans un souhait de continuité et d'intégration morphologique, ait opté pour l'édition de blocs ponctuels. Le terrain, acquis en août 1967, a une forme rectangulaire suffisamment ample pour contenir une implantation décalée et espacée – évitant ainsi la sérialité, les alignements linéaires et les vis-à-vis trop rapprochés – permettant en plus de préserver la densité des arbres existants (dont certains sont de beaux spécimens) et du sol comme une entité verte, configurée « *sous forme d'espaces et non d'intervalles* »⁶.





Attique.

3^e étage.2^e étage.1^{er} étage.

Sur place, on s'aperçoit que ce décalage est précisément réglé par un axe central et longitudinal, piéton, qui prend la forme d'une allée couverte, «creusée dans la masse» des rez-de-chaussée des blocs. Même si la totalité de sa perception n'est pas immédiate, en raison de l'absence de continuité et de certaines sinuosités découlant de la présence ponctuelle de volumes ou de saillies, ce parcours est particulièrement efficace, reliant entre elles les entrées des blocs, donnant accès au garage souterrain (implanté sur la partie haute de la parcelle) et assurant un rôle organisateur pour des espaces de natures diverses : des surfaces d'activités, des lieux de bricolage, des caves et réduits, et même une piscine couverte commune avec ses propres équipements.

Les logements ne prennent place qu'à partir du premier étage, de part et d'autre d'un mur de refend central. Rayonnants, ils ont, pour la plupart, trois orientations. À partir du deuxième étage, ils se déploient verticalement en duplex, avec l'agencement de chambres supplémentaires au niveau supérieur, adossées aux chambres «descendantes» des logements, aussi en duplex, situés en attique. Ces derniers, très spacieux, sont accessibles par un ascenseur privatisé situé au centre du plan et par un escalier de secours en colimaçon, encastré entre deux murs dans la façade arrière.

Ayant un même air de famille, les blocs répondent pourtant au contexte par des nuances formelles et typologiques : ceux situés au centre du terrain comportent deux grands logements par étage, accessibles par des cages d'escalier en colimaçon, extérieures et latéralisées. À l'intérieur, les salons et les coins à manger, orientés au sud-est et au sud-ouest, s'articulent en L autour d'une *boîte fixe* contenant la cuisine et la cheminée, et se prolongent à l'extérieur par de grandes terrasses ; les chambres, orientées au nord-est et au nord-ouest, sont groupées en plan avec les espaces d'eau, et au niveau du *piano nobile* – dont la hauteur sous plafond est plus élevée – sont accessibles depuis le hall d'entrée par quelques marches.

Les deux blocs situés aux extrémités du terrain ont des formes diverses, induites par l'agrégation de logements de taille différente – l'un contenant trois chambres, l'autre, plus petit, seulement deux –, par l'instauration de fronts qui soit s'alignent sur rue, soit s'adossent à l'entrée du garage souterrain et, enfin, par la présence de terrasses articulées aux angles, générant une orientation et des perceptions en diagonale : en effet, face à la frontalité affichée des blocs centraux, leur morphologie est plus travaillée, dénotant leur position excentrée.

La diversité des formes et des espaces est donc de mise. Or, dans l'agencement des plans de logements, cette diversité découle en partie de l'application systématique et répétitive de certains dispositifs architecturaux, témoignant ainsi d'une approche positive, sinon qualitative, et rationnelle du logement. Ceci concerne notamment les noyaux allongés disposés en façade, qui regroupent les cuisines, les offices et les cheminées. Ces *boîtes fixes*, déjà évoquées plus haut, remplissent non seulement une fonction technique, mais créent aussi un système de relations spatiales entre le séjour, situé toujours le long des murs de refend centraux, et le coin à manger, disposé méthodiquement en équerre.

Quant aux chambres, rassemblées dans des secteurs bien délimités et privatisés, on peut les envisager comme des *unités standard* répondant, par leur géométrie et leur équipement, à la structure familiale : alors que celles des parents sont largement dimensionnées, avec des rangements et salles de bains attenantes, celles des enfants sont souvent contiguës, minimales et séparées par une paroi coulissante (ou alors ouvertes conjointement sur un espace de jeux) – un dispositif d'inspiration corbuséenne utilisé déjà à Halen.

Habitat intermédiaire et «ville verte»

L'une des caractéristiques majeures de cette réalisation est l'intention affichée par les architectes de conférer aux habitants «*le sentiment de vivre dans une maison monofamiliale*»⁷. Dans cette optique, ils se servent des expériences spatiales et matérielles effectuées dans le cadre de l'édification de villas individuelles, qu'ils transposent dans le logement collectif, une démarche typique de la modernité de l'entre-deux-guerres.

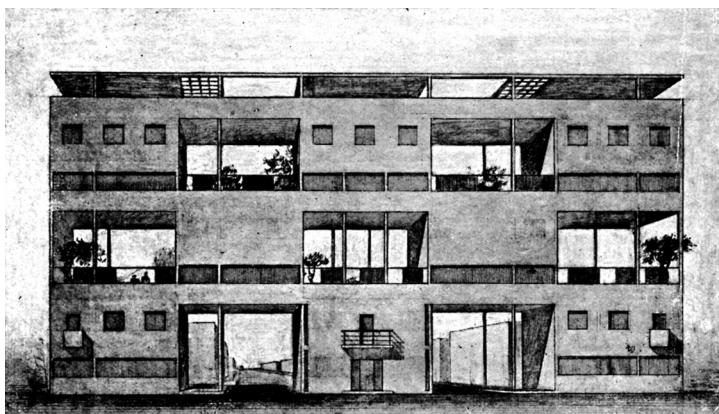
À partir des années 1960, on va par ailleurs assister à un *revival* d'une telle tendance, à travers la recherche de produits hybrides entre le collectif et l'individuel, que l'on va appeler «l'*habitat intermédiaire*»⁸. Cette voie alternative aux modèles consacrés du pavillon, de la barre et de la tour va se matérialiser dans des agrégations d'unités spatiales et volumétriques horizontales, prenant souvent la forme d'*habitat en terrasses* ou groupé⁹ comme les Siedlungen de l'Atelier 5. Or ces *textures* se distinguent, par principe, de *l'objet architectural*.



Perspective de l'immeuble à villas suspendues du lotissement à «alvéoles» pour cités-jardins, Le Corbusier, 1925, et façades de deux blocs à Brunnadern.

Dans ce sens Brunnadern nous intéresse, car il concerne justement *l'objet architectural* et, par conséquent, nous «condamne» à nous poser la question suivante : comment peut-on concevoir des formes à la verticale, hautes et denses, à partir de l'idée de la maison ? Pour tenter d'avancer dans cette quête, il nous vaut encore une fois revenir à l'œuvre de Le Corbusier, mais cette fois-ci à d'autres projets que ceux toujours cités (comme le projet Rob et Roq à Cap Martin, 1949) : les Immeubles-villas (1922)¹⁰, les lotissements à «alvéoles» pour cités-jardins (1925)¹¹ ou encore les Unités d'habitation des années 1940, qui témoignent de la «conviction permanente» du maître chaux-de-fonnier que le logement collectif peut être envisagé comme une superposition à la verticale de maisons de double hauteur, avec des jardins suspendus et des équipements communs intégrés. Suivant cette veine créatrice, l'Atelier 5 met au point une stratégie projectuelle précise, selon un cahier des charges qui comprend les principes suivants :

- accorder à chaque logement une entrée individualisée directe depuis l'extérieur, indépendamment du niveau auquel il se situe ;
- créer des «jardins suspendus» en multipliant les prolongements extérieurs avec des attributs de jardins privés amples et avec un haut degré d'appropriation ;
- générer l'atmosphère particulière de la maison individuelle à travers des spatialités intérieures fluides, à la fois verticales et horizontales, induites en partie par l'établissement de duplex ou de différences de niveaux qui distinguent les parties communes des parties privées des appartements ;
- garantir la privacité des espaces domestiques en les protégeant des regards et de l'intrusion des voisins, par des dispositifs d'espaces intermédiaires d'avant-cours devant les entrées et, au niveau des ouvertures, par divers éléments protecteurs qui n'empêchent pourtant pas la vue et la pénétration des rayons de soleil ;
- enfin, améliorer le niveau de confort, notamment phonique, obtenu par des parois de béton brut de double épaisseur¹².



L'enjeu tant souhaité est donc celui de donner aux habitants «*le sentiment de vivre dans une maison monofamiliale*», ceci à partir de l'application de ces principes dont plusieurs sont en syntonie avec les caractéristiques anthropologiques de la maison définies par Gaston Bachelard dans *La Poétique de l'espace*¹³: la verticalité des espaces, la multiplication des centralités, ou encore l'acte dialectique de «*rendre concret le dedans et vaste le dehors*»¹⁴.

D'une façon générale, cette forme spéciale de privatisation de dispositifs architecturaux collectifs, prenant comme base la maison, implique aussi le contrôle des différents types d'appropriations par la gradation des espaces, du public au privé. On a pu ainsi constater le soin accordé par les architectes au traitement architectural des espaces de transition et des «seuils», matérialisés à la fois dans l'allée couverte sous les bâtiments, dans les espaces d'entrée à l'air libre de certains logements, ou encore dans les grandes terrasses, entre autres.

Or dans ce genre d'opérations, il est tout aussi nécessaire de contrarier la tendance à une privatisation excessive en assurant la dualité individualité-groupement, ceci à travers l'instauration de supports pour la vie commune et les rapports de voisinage des habitants. Dans les Siedlungen de l'Atelier 5, la sociabilité est stimulée par la présence d'équipements collectifs de loisirs ou utilitaires (la piscine, l'espace de jeux, le garage commun) et se concrétise le plus souvent autour d'un espace central de nature communautaire, la «place du village», dont j'ai relevé ailleurs la dimension mythique¹⁵. À Brunnadern, on retrouve les mêmes principes avec une différence de taille: les espaces partagés prennent cette fois-ci la forme d'un parc naturel et paysager, articulé autour de clairières successives qui ne renvoient plus à un mythe paradoxal mais à une métaphore fondamentale corbuséenne, celle de la «ville verte».



Des cubes de béton pour une architecture «quotidienne»

«Le raccordement individuel des logements, la formulation distincte de chaque appartement et des espaces extérieurs attenants ainsi que les protections nécessaires pour en préserver l'intimité donnent à chaque immeuble une expression très plastique.»¹⁶ En effet, les réalisations de l'Atelier 5 sont reconnues par leur charge plastique indéniable issue du modelage de ce matériau liquide moulé qui garde les traces de sa mise en œuvre et qui prend des allures de sculpture, à l'image des «canons de lumière» qui éclairent le garage souterrain.

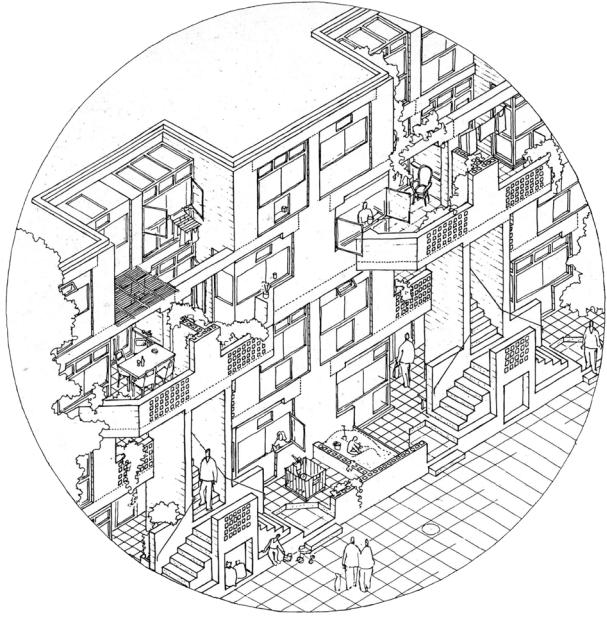
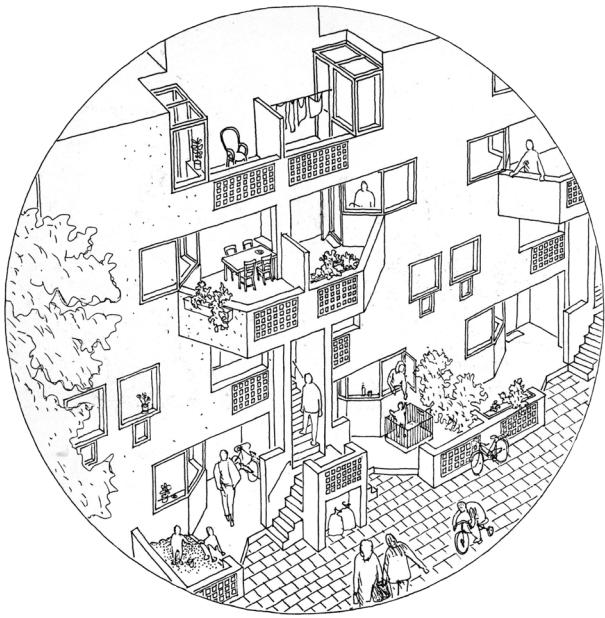
En effet, pour ces architectes, l'effort d'intégration dans un contexte chargé d'histoire «ne signifie pourtant pas adaptation ou imitation» et à «*Brannadern, on trouve des cubes de béton traités en conséquence*»¹⁷. L'expression se veut donc celle de son époque, par l'exploitation des potentiels de la technique, sans quelconque nostalgie ou historicisme. «*Traités en conséquence*», les cubes en béton affichent un expressionnisme exacerbé, qui tend même vers un certain pittoresque. Sommes-nous face au «*début d'une évolution originale*»¹⁸ par rapport au langage commun corbuséen adopté lors des premiers projets?

Comme déjà évoqué, on reconnaît aisément le style typique de l'Atelier 5, notamment dans l'utilisation des grands murs de béton brut, marqués horizontalement par les lignes du coffrage. D'autres éléments du vocabulaire semblent correspondre en effet à une certaine évolution expressive, comme les lamelles verticales fines en béton préfabriqué peint appliquées en saillie – à l'espacement soit resserré, soit correspondant à la largeur des chambres – qui créent un espace tampon pour des bacs de jardinières en fibrociment ou encore les garde-corps des terrasses en planches horizontales de bois naturel.

Ces éléments rapportés, au service d'une architecture «domestique», contrastent par leur «quotidienneté» avec d'autres motifs nettement plus «héroïques» dans leur expression, à l'image des meurtrières en béton, en biais et en saillie, qui orientent les espaces des chambres vers la lumière du sud ou de l'ouest. Par leur verticalité et leur rythme étroit, ces éléments marquent le couronnement des blocs et génèrent des effets de masse, induits aussi par la présence des cylindres pleins des escaliers extérieurs latéraux.

Mais la recherche d'une telle complexité n'a pas uniquement des raisons esthétiques. Le langage découle beaucoup de ces éléments secondaires qui, on l'a vu, se mettent en place afin d'augmenter la domestique des espaces et le confort des habitants dans une situation de haute densité et occupation intense du sol; et même les meurtrières que l'on vient d'évoquer comme étant «héroïques» peuvent tout autant contribuer à ce que «l'enfant heureux» sache «*trouver la maison close et protégée, la maison solide et profondément enracinée*»¹⁹ et, en même temps, sache l'identifier, par sa position, son accessibilité et son expression à la fois individuelle et différenciée. En effet, la question de l'*identification* est centrale, et chaque logement doit être immédiatement reconnaissable depuis l'extérieur sans qu'il soit nécessaire d'indiquer «le quatrième depuis le bas», ou alors «le deuxième depuis la droite», mais bien plutôt «*Monsieur K. habite la grande terrasse à côté des hêtres*»²⁰. L'image de la maison (et de ses attributs) et de la nature entre ici aussi en jeu...

Blocs à Brannadern : canon de lumière, allée couverte et jardinières.



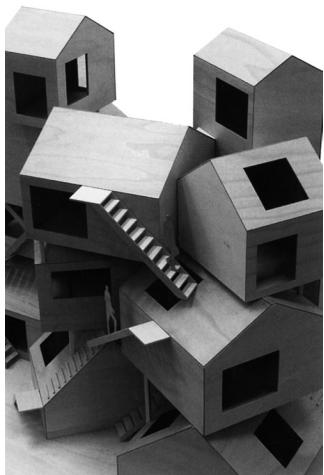
Une actualité autre

Depuis le début de la carrière des membres de l'Atelier 5, leur «philosophie» consiste à proposer, de façon systématique, des formules expérimentales, urbaines et architecturales, reconductibles et adaptables à divers contextes. Les architectes parlent souvent de leur objectif de créer des prototypes²¹, et Brunnadern, malgré le fait qu'il découle d'une attitude contextuelle, moins expérimentale, pourrait être envisagé sous un tel prisme. Pourtant, à notre connaissance, ces blocs sont restés un exemple unique dans la production du groupe.

Hormis la filiation corbusienne évoquée à plusieurs reprises, on peut juste les comparer à d'autres réalisations plus tardives, tels le Marcus Garvey Park Village (1973-1976) à Brownsville, New York, de Kenneth Frampton et Peter Eisenman (dans le cadre des travaux de la New York State Urban Development Corporation et de l'Institute for Architecture and Urban Studies), ou encore le quartier de Haarlemmer Houttuinen (1978-1982) à Amsterdam de Hermann Hertzberger. Sous le couvert de la tendance *Low-rise, high-density*²², ces architectes appliquent des principes un peu semblables d'individualisation des entrées, de logements sur deux niveaux, de grands prolongements extérieurs, etc. à des immeubles bas de quatre étages, organisés sous forme de mews à New York ou alignés de part et d'autre d'une rue à Amsterdam.

De nos jours, la question de la «superposition de villas» reste encore un thème très actuel, comme en témoignent les projets très figuratifs de Sou Fujimoto (Tokyo Apartment, 2006-2009) ou de Kengo Kuma (Maison de la culture et du tourisme d'Asakusa, 2012, près de Tokyo). Mais l'enjeu de ces projets récents est tout autre: tirer parti

Combinaison des dispositifs d'entrée avec de grands balcons d'habitation, au quartier de Haarlemmer Houttuinen à Amsterdam et à Brunnadern (page de droite).



Tokyo Apartment,
Sou Fujimoto, 2006-2009.

des ressorts formels de *l'empilement* et mettre en scène des agglutinations de maisons archétypiques (ou prototypiques) dont l'image abstraite est réduite à certains traits significatifs (telles les lignes de contour du toit à deux pans en pignon). Comme le démontre Jacques Lucan, ces architectures complexes et labyrinthiques tendent à exploiter les sensations émises par les perceptions multiples qu'elles induisent – «*la diversité des tableaux offerts*»²³ – dans un registre d'apprehension immédiate et archaïque.

Les centres d'intérêt de certains architectes contemporains sont donc tout autres... et reconnaissions d'emblée que leurs projets, issus de démarches formelles et phénoménologiques, n'ont pas une quelconque filiation avec les blocs de Brunnadern de l'Atelier 5. À nos yeux, l'actualité de ces derniers repose ailleurs, dans un *revival*, certainement nécessaire, de «l'habitat intermédiaire». En effet, l'actuel contexte helvétique de planification territoriale, marqué par la «fin supposée» de l'étalement urbain et l'orientation vers le «construire la ville sur la ville», se confronte à l'aspiration récurrente d'une partie importante de la population à habiter une «maison à la campagne», selon une idéologie antiurbaine encore prédominante²⁴. L'une des façons de dépasser cette opposition implique, dans le cas de nouvelles constructions, de renouer avec la synthèse des contraires, de l'individuel et du collectif, de la densité et des espaces verts, de la privacité et de la communauté – comme il a été fait pour les blocs de Brunnadern.

Je remercie l'Atelier 5, en particulier Madame Claudia Eugster, de l'aimable accueil et de l'autorisation de consulter les archives du bureau.

Notes

¹ Tant les plots que les blocs sont des formes compactes et isolées qui contiennent des logements rayonnants, distribués en principe par des circulations centralisées et bénéficiant de plusieurs orientations. Cette définition commune n'élude pourtant pas des différences fondamentales: les plots se caractérisent par leur faible gabarit, proche d'une grande maison, alors que les blocs, comme à Brunnadern, se rapprochent, par leur taille, de l'immeuble.

² Voir à ce sujet notamment «Apartment on a park-site in Bern», *Architecture and Urbanism*, n°12, 1971, pp.92-97; Atelier 5, «Wohnbauten Brunnadern in Bern», *Werk*, n°3, 1972, pp.134-135; «Habitat collectif Brunnadern à Berne 1972», *L'Architecture d'Aujourd'hui*, n°170, 1973, pp.12-13.

³ Ceci est d'autant plus étonnant qu'ils n'ont pas non plus donné lieu à un regain d'intérêt ces dernières années, alors que la villa urbaine est au centre des attentions des milieux intéressés. Mais il faut aussi constater que l'appréciation des architectes eux-mêmes sur cette opération n'est pas évidente, malgré le fait que Jacques Blumer cite cette réalisation dans son enseignement. Pour preuve: lors de l'entretien de Giairo Daghini avec quelques membres de l'Atelier 5, au moment de la célébration de leurs trente ans d'architecture, les blocs de Brunnadern n'ont même pas été cités. Voir à ce sujet «De l'habitat groupé, du prototype, du collectif et de l'histoire. Entretien de Giairo Daghini avec Pierluigi Lanini et Alfredo Pinì», *Faces*, n°2, printemps 1986, pp.4-23.

⁴ Kenneth Frampton, *La Forme du logement moderne*, DA-Infor-

mations 172, Département d'architecture de l'EPFL, Commission d'information, Lausanne, 1996, p.28.

⁵ Cette attitude d'attention au contexte n'a pas empêché les oppositions des voisins, ceci d'autant plus que l'adoption d'un gabarit important pour les immeubles n'a été possible qu'en obtenant des dérogations de la part des autorités bernoises. «Wohnbauten Brunnadern», texte dactylographié, s.p., s.d. (Archives Atelier 5).

⁶ «Habitat collectif Brunnadern à Berne 1972», *op. cit.*, p.12.

⁷ Atelier 5, «Wohnbauten Brunnadern in Bern», *op. cit.*, p.134.

⁸ «L'habitat intermédiaire» concerne toutes les formes bâties entre le pavillonnaire et l'immeuble collectif et recouvre un spectre ample de formes – plots, blocs, maisons contigües, immeubles-villas, habitat en terrasses, entre autres – utilisées de façon variable selon les périodes historiques ou les contextes dans lesquels elles s'implantent. Voir à ce sujet Frédéric Miallet, *Le Renouveau de l'habitat intermédiaire*, CERTU / PUCA, s.l., 2006, pp.9-10.

⁹ Jusqu'à la fin des années 1980, l'habitat groupé a continué d'être au centre des attentions. (*Das Werk* lui consacre un dossier dans son n°12, 1975, suivi en 1984 d'une publication des cahiers de l'ASPAN, le catalogue d'exposition *L'Habitat groupé, une alternative*, ASPAN-SO, IREC-EPFL, Lausanne, 1984).

¹⁰ L'immeuble-villas a été pour la première fois publié dans *Vers une architecture* en 1923. Sur la fortune critique de ce modèle, voir Christian Moley, «L'immeuble-villas: persistance d'un

thème», *Techniques et architecture*, n°375, 1987, pp.105-107, Jean-Claude Vigato, «L'immeuble villas», *Les cahiers de la recherche architecturale*, *L'immeuble*, n°22, 1988, pp.66-75 et Soline Nivet, *Le Corbusier et l'immeuble-villas. Stratégies, dispositifs, figures*, Éditions Mardaga, Paris, 2011.

¹¹ Le Corbusier et Pierre Jeanneret, *Œuvre complète, 1910-1929*, publié par W. Boesiger et O. Stonorov, Les Éditions d'Architecture, Zurich, 1929, p. 76.

¹² «Apartments on a Park-site in Bern 1970/1971», texte dactylographié, s. p., s. d. (Archives Atelier 5).

¹³ Gaston Bachelard, *La Poétique de l'espace* (1957), Presses Universitaires de France, Paris, 1978.

¹⁴ *Ibidem*, p.194.

¹⁵ Bruno Marchand, «Y aurait-il un "modèle helvétique" de l'habitat intermédiaire?», *Tracés*, n°12, 2015, pp.6-11. Voir aussi Michèle Antipas et Gérard Chevalier, «L'habitat groupé: une nouvelle communauté villa-géoise?», in *L'Habitat groupé, une alternative*, *op. cit.*, p.XX.

¹⁶ «Wohnbauten Brunnadern», in Atelier 5, Ammann Verlag AG, Zurich, 1986, p.125.

¹⁷ «(2) Das Verhalten in historischer Bausubstanz», *Werk, Bauen + Wohnen*, n°7/8, 1980, numéro spécial Atelier 5, pp.33-34. Traduction française: «Le comportement dans le milieu bâti historique», pp.97-98.

¹⁸ «Historique et développement. Principes fondamentaux de notre travail», in Atelier 5, *op. cit.*, p.22.

¹⁹ Dans ses investigations sur la poétique de la maison, Bachelard fait référence aux travaux des

psychologues, en particulier à ceux de Françoise Minkowska sur les dessins de maisons faits par les enfants. Il cite un article d'Anne Balif publié dans *De Van Gogh et Seurat aux dessins d'enfants*, catalogue illustré d'une exposition qui a eu lieu au Musée pédagogique en 1949, où l'auteure écrit: «Demander à l'enfant de dessiner la maison, c'est lui demander de révéler le rêve le plus profond où il veut abriter son bonheur; s'il est heureux, il saura trouver la maison close et protégée, la maison solide et profondément enracinée.» Cité dans Gaston Bachelard, *La Poétique de l'espace*, op. cit., p.77.

²⁰ «Wohnbauten Brunnadern», texte dactylographié, s.p., s.d. (Archives Atelier 5).

²¹ Sur la question de la perception des ensembles de logements de l'Atelier 5 comme des prototypes, voir Jacques Lucan, «La fortune critique de quelques exemples d'architecture du logement», in Bruno Marchand (éd.), *Construire des logements. L'habitat collectif suisse 1950-2000*, cahiers de théorie, n°4/5, 2000, pp.32-39.

²² Voir à ce sujet, David Morton, «Low-rise, high density, UDC/IAUS Publicly Assisted Housing», *Progressive Architecture*, n°54, 1973, pp.56-63 et Suzanne

Stephens, «Compromised Ideal: Marcus Garvey Park Village, Brooklyn, NY», *Progressive Architecture*, n°160, 1979, pp.50-53.

²³ Jacques Lucan, «Agglutinations, empilements, tressages, etc. Notes sur des architectures d'apprehension immédiate», *matières*, n°10, 2012, pp.22-31.

²⁴ Voir à ce sujet, Joëlle Salomon Cavin, *La Ville mal-aimée. Représentations anti-urbaines et aménagement du territoire en Suisse : analyse, comparaisons, évolution*, Presses polytechniques et universitaires romandes, Lausanne, 2005.



Blocs à Brunnadern, vue intérieure.



Tours à tours

Martin Steinmann, Bernard Zurbuchen

À Lausanne se construit sur le site de Plateforme 10, proche de la gare, le bâtiment qui réunit le musée de la photographie et le musée du design, dont les plans ont été réalisés par les frères Aires Mateus. L'ingénieur de cet ouvrage est Rui Furtado qui a travaillé avec des architectes réputés, des «Pritzkers», comme Alvaro Siza ou Eduardo Souto de Moura. Ce fait nous a paru une bonne raison de nous poser des questions sur la relation architecte/ingénieur dans le développement d'un projet. Pour ne pas nous perdre dans le nombre impressionnant de collaborations de Furtado, nous proposons de nous concentrer sur deux projets communs avec Souto de Moura, l'un réalisé et l'autre en cours d'élaboration.

La réalité matérielle

«*Il me paraît que cela [le système du tube pour la construction d'immeubles de grande hauteur] était une idée qui naissait des exigences de la réalisation; de ce fait il est probable que plusieurs ingénieurs aient eu cette idée en même temps.*»¹ La raison de commencer notre essai par cette citation est de souligner la force de la réalité matérielle dans la collaboration entre architecte et ingénieur. Dans le cas de la réalisation d'immeubles de plus de 25 étages, le système poteaux-dalles – utilisé par exemple par Mies van der Rohe – fait défaut. C'est donc la volonté urbanistique – et économique – de construire des immeubles plus hauts qui a mené, autour de 1960, à une invention structurelle : les façades construites comme un tube. Cette invention a eu une conséquence architecturale importante : celle de supprimer la distinction miesienne entre porteurs de dalles et porteurs de vitrages, les deux étant constitués de profils en forme de I. Par hasard, le premier bâtiment construit selon ce système, le Dewitt Apartment Building de SOM (1961-1964), se situe juste derrière les Lake Shore Drive Apartment Buildings de Mies van der Rohe².

Eduardo Souto de Moura et
Rui Furtado, projet présenté lors
du concours pour la tour de Milan.

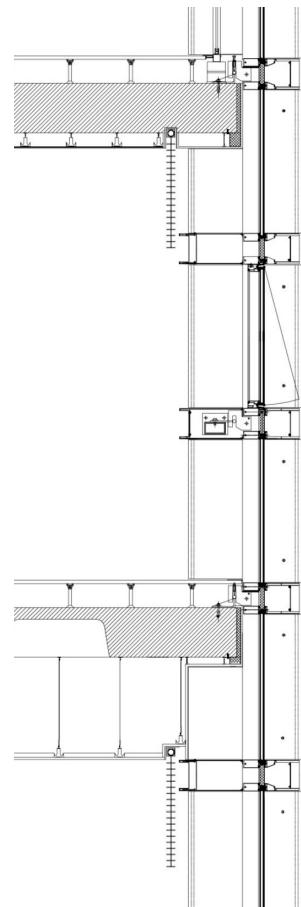
L'invention d'une nouvelle technique – et par la suite d'une nouvelle esthétique – n'avait donc pas de motivation architecturale, elle ne naissait pas de la volonté d'une nouvelle image des immeubles tours, mais plutôt d'une nécessité statique ou, plus généralement, d'une réalité matérielle, car le problème ne se limite pas au comportement de la structure, mais comprend d'autres exigences comme celles de sa production et des différentes installations à intégrer dans une structure constructive (nous laissons de côté pour l'instant les aspects d'un bâtiment qui concernent son utilisation). Nous prenons le cas du *tube system* et de son évolution, le *tross tube system*, système constructif destiné à des immeubles tours, parce que l'histoire des deux immeubles de ce genre – les tours de Milan, élaborées par Souto de Moura et Furtado – jouera un rôle important dans nos réflexions. La collaboration entre l'architecte et l'ingénieur, tous les deux de Porto, a commencé avec la planification de l'immeuble Burgo à Porto, un immeuble tour de 20 étages, réalisé en 2007. Le bâtiment est situé en retrait de l'Avenida de Boavista pour créer une place, analogue à celle qui borde le Seagram Building sans pourtant avoir, dans une situation urbaine diffuse, l'effet du bâtiment de Mies van der Rohe à New York.

La tour Burgo

Furtado a été mandaté pour calculer le projet. Le bâtiment, dans sa version initiale s'est avéré trop cher, avant tout en ce qui concernait sa façade. Il a fallu «raboter», sans altérer sa structure : des piliers en façade, portant des dalles cassettes qui, à l'intérieur, reposent sur deux noyaux (escaliers, ascenseurs, toilettes). Les piliers sont espacés de 3,5 mètres. Par étage, le vide entre les dalles est divisé, sur les deux faces opposées, horizontalement en trois parties par des profilés en aluminium. Les fenêtres ainsi définies sont divisées en deux, soit d'une largeur d'environ 1,75 mètre, contrairement à ce qui était prévu dans le projet initial où elles avaient la largeur de la trame structurelle : des fenêtres d'une telle longueur coûtaient trop cher et il a fallu les diviser en deux, transformant ainsi le vide entre les structures en deux fenêtres.

Sur les deux autres faces de la tour, les façades sont beaucoup plus fermées : les poutres horizontales sont remplacées par des fenêtres et les ouvertures sont remplacées par des plaques de granit. Le bâtiment présente ainsi une image inhabituelle pour un immeuble tour : il est orienté, identifiant ainsi deux façades qui éclairent les bureaux, et deux façades latérales où les noyaux se rapprochent, le plan divisant ainsi l'étage en deux espaces opposés. L'ensemble n'a pas de socle ni de couronnement, ce qui dégage une idée d'empilement, et donne au bâtiment un caractère très abstrait.

En 2005, le projet de concours pour deux immeubles tours à Milan reprend cette solution assez fidèlement. Nous reviendrons plus loin sur ce projet et son évolution. Pour l'instant, constatons que la tour Burgo fut le début d'une collaboration continue entre Souto de Moura et Furtado. L'œuvre la mieux connue de cette collaboration est le stade de Braga, réalisé pour le championnat européen de football en 2006.



Ci-dessus : Eduardo Souto de Moura et Rui Furtado, tour Burgo, Porto, 2007. Coupe de la façade.

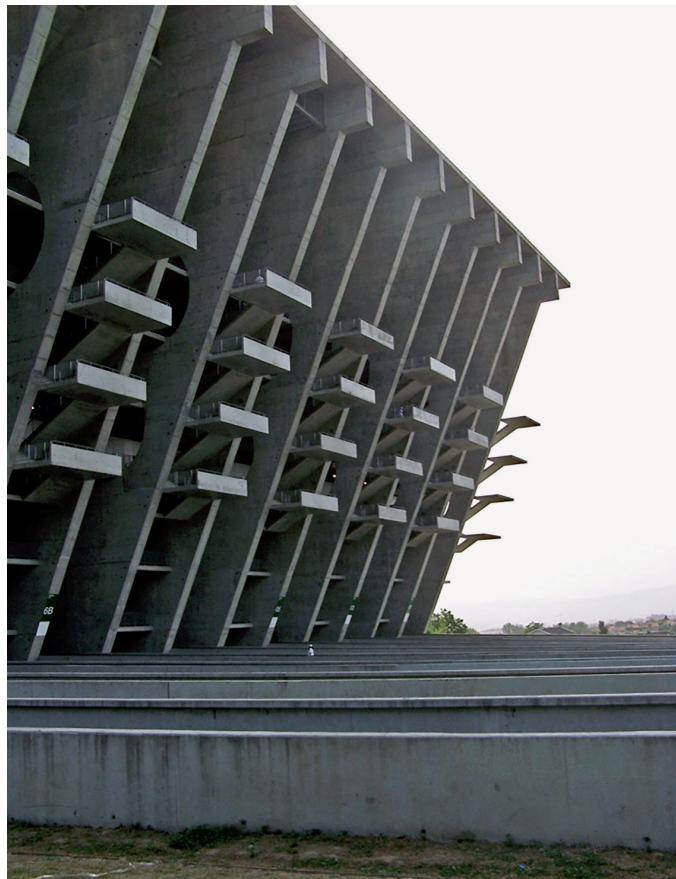
Ci-contre, de gauche à droite :
Eduardo Souto de Moura et
Rui Furtado, tour Burgo, Porto, 2007.

Mies van der Rohe, Lake Shore Drive Apartments, 1951 ; Skidmore, Owings, Merrill, Dewitt Apartments, 1965 ; Skidmore, Owings, Merrill, John Hancock Center, 1970, Chicago. Bâtiments représentant trois stades de l'évolution technologique des immeubles-tours.

Ce stade, littéralement creusé dans le rocher, a été largement publié. Sa structure en béton brut détermine l'expression de cet imposant ouvrage où, côté montagne, des lames de béton, fortement ancrées dans le rocher, servent de support à une série de câbles qui supportent eux-mêmes les gradins opposés et la couverture des tribunes. Ces lames s'opposent, côté place d'accueil, à des lames qui se projettent dans le vide. Toute la perception du stade repose sur la lecture de la transmission des charges finissant fatalement dans le rocher.

Pour l'ingénieur, tout est dit ainsi, mais un détail démontre la différence de manière de penser de l'architecte : Souto de Moura voulait que la construction de l'escalier soit séparée de la structure primaire des lames, et que ce fait soit révélé par les tubes d'acier sur lesquels reposent les paliers. Par leur forme articulée, ces tubes sont des corps étrangers dans un ouvrage qui doit son expression à la pensée d'un ingénieur : ils témoignent d'une pensée de *designer* qui, au-delà du simple fait constructif, voulait renforcer un message de peur qu'il ne soit pas assez lisible.





Architecte et ingénieur

Le stade de Braga est connu comme l'œuvre de son architecte, Souto de Moura. L'image de ce dernier dessinant à sa table, qui occupe une page entière dans la monographie du stade, le prouve bien. Le nom de l'ingénieur est rarement cité, bien qu'il s'agisse avant tout d'une œuvre d'ingénierie, une œuvre qui doit son apparence à sa structure nue, des lames inclinées en béton entre lesquelles on voit les paliers saillants des escaliers, comme on l'a vu.

Furtado subit ainsi le sort de son métier : être considéré comme quelqu'un qui simplement «fait tenir» les idées de l'architecte avec ses calculs. Dans un entretien paru dans la revue *Público*, le rédacteur constate que «*le travail de l'ingénieur paraît condamné à l'anonymat*». Furtado répond : «*Je n'ai pas de problème avec cela. Mon but est, fondamentalement, que les œuvres brillent. Si les architectes arrivent à le faire, tout est bien pour nous, les ingénieurs.*» Il utilise là une expression qui revient dans son discours : «faire briller une œuvre». Et il en précise la condition : «*Pour la faire briller, je dois la sentir comme mienne. Et avant tout, je dois partager les idées de l'architecte avec qui je travaille, concernant l'ouvrage qui prend forme.*»³

Eduardo Souto de Moura et
Rui Furtado, stade de Braga, 2006.

Structure et forme

Les auteurs qui discutent le rapport entre architecte et ingénieur déterminent différentes formes de relation, en premier lieu celle qui semble constituer la normalité : la contribution de l'ingénieur se limite à un aspect de l'exécution du projet, celui de calculer la structure porteuse d'un ouvrage. À côté de lui, d'autres techniciens traitent d'autres aspects tels que les installations sanitaires, climatiques et électriques. Ainsi, l'ingénieur des structures est simplement un des spécialistes appelés à la réalisation d'un projet. Ce rôle correspond à une différenciation de plus en plus grande des disciplines, dont le résultat est que chacune éprouve toujours plus de peine à comprendre les problèmes au-delà des limites qui lui sont propres.

Dans un cas de monologue, la forme dessinée par l'architecte-ingénieur détermine la structure, même si l'ingénieur fait les calculs nécessaires. Dans un autre cas, l'ingénieur-architecte détermine la forme ; pour lui la structure est la forme, et souvent il dessine une structure pour la simple raison «d'épater le bourgeois» par sa forme-même. Il suffit de penser aux œuvres de Santiago Calatrava. Dans les deux cas, le résultat est partiel ; il reste dans les limites mentales de l'une ou de l'autre discipline, il ne fusionne pas les manières de penser de l'architecte et de l'ingénieur dans leurs considérations esthétiques et techniques. Le modèle de collaboration entre Souto de Moura et Furtado ne nie pas les limites des disciplines, ni leurs problèmes spécifiques, mais les intègre dans une démarche dialectique. Une telle démarche comprend aussi les installations. Pour cette raison, Furtado a réuni tous les spécialistes de la technique dans son bureau d'ingénieur, Afaconsult. Et il travaille dès le début avec l'architecte, à la recherche de solutions intégrales.

Le projet, c'est la correspondance de tout

Dans cette recherche, la démarche de Furtado ressemble à celle de Fritz Haller qui, dans les années 1950, avait développé les systèmes de construction *Mini*, *Midi* et *Maxi* pour l'entreprise USM. Nommé professeur à l'université de Karlsruhe, l'architecte soleurois a continué le développement de systèmes constructifs capables d'intégrer toutes les installations techniques, tout en laissant à celles-ci la liberté et la place nécessaires. Pourtant, l'ambition de Haller allait plus loin que de rationaliser la construction ; il cherchait à coordonner tous les aspects d'un bâtiment, cela dans l'architecture rationnelle, «sans nom», de ses systèmes constructifs dans la droite ligne de ceux de Mies van der Rohe⁴.

En parlant de ses œuvres – des œuvres qui sont les siennes dans le sens qu'il a précisé : «comme base de la collaboration» –, Furtado utilise souvent le mot «rationnaliste»⁵. Il ne le comprend pas dans un sens étroit, technique ou économique, mais dans le sens de la relation entre les dépenses en matériaux et travaux et ce qui en résulte, l'architecture, incluant les aspects pratiques aussi bien qu'esthétiques d'un bâtiment. Le rationalisme est une catégorie mentale qui dépasse de loin un simple

calcul matériel. Il considère toute la chaîne de production d'un bâtiment, y compris la force des ouvriers qui travaillent les matériaux. Pour Furtado, «rationaliste» signifie aussi «humaniste», un autre mot qu'il utilise souvent, mais avec le même sens. Par cela, il confirme sa volonté d'une construction totale au service de l'homme. Le travail de l'architecte comme celui de l'ingénieur est somme toute une forme d'engagement politique. D'ailleurs son amitié avec l'architecte Mendes da Rocha n'est pas étrangère à cette pensée humaniste. Dans la voiture, rentrant de Braga, Furtado nous parlait de la responsabilité qu'il ressent tout le temps : sa responsabilité 1. d'homme et 2. d'ingénieur, de contribuer à l'amélioration des conditions de vie des gens, cela par l'esprit rationaliste de son travail.

Structures pures ?

Dans ce sens, la recherche de structures spectaculaires ne serait pas rationaliste, mais de l'art pour l'art. Même la forme du stade de Braga, qui nous coupe le souffle quand nous nous en approchons, est le résultat de considérations rationnelles, statiques, résultant des toits portés par des câbles tendus au-dessus du terrain. En d'autres termes : le rationalisme propre aux œuvres de Furtado – à son esprit d'ingénieur – interdit d'inventer des problèmes dans le seul but de les résoudre d'une manière qui n'ait d'autre raison que celle d'épater.

Il faut se demander ici si ce rationnel-là est le bon, et en même temps également le beau. Est-ce qu'une solution rationnelle est automatiquement belle par le message qu'elle connote – «l'esthétique de l'ingénieur» développée dans les pages de *Vers une architecture* – ou y a-t-il autre chose qui lui confère un caractère de beauté, voire de pureté ?

Selon Furtado : «*En architecture tu n'as que des structures bricolées, les structures pures n'intéressent personne, en tout cas pas les architectes.*» Est-ce à dire que la rationalité d'une structure s'oppose à sa pureté et vice versa ? Dans le projet des tours de Milan, dont nous parlerons plus loin, sont utilisés différents matériaux, murs de béton, treillis d'acier et pans de verre, chacun exploité pour ses performances propres – performances statiques pour les uns et capacité à intégrer différentes installations techniques pour les autres – et pour ses caractéristiques esthétiques.

La question de la structure pure au niveau formel en touche une autre : celle de la manifestation de la structure dans une œuvre. Quel rôle joue-t-elle ? Est-ce que l'expression d'une œuvre est déterminée par la structure ? Dans le stade de Braga, c'est le cas, naturellement, car ce stade est avant tout une œuvre d'ingénierie. Prenons le cas d'un pont : même si l'architecte contribue à son «dessin», selon le mot de Furtado, il doit suivre la logique de l'ingénieur, une logique statique et technique, comprenant celle du chantier. Mais l'ingénieur n'a jamais qu'un seul choix. Alors, il doit à son tour suivre la logique de l'architecte ou du designer, qui est une logique esthétique.

«Ce serait faux de parler de compétences – dit l'ingénieur allemand Stefan Polonyi – il s'agit de différentes façons de voir qui ne se contredisent pas, mais se complètent.»⁶ Cela définit bien l'entre-deux qui caractérise les bâtiments qui ne se contentent pas de solutions constructives banales, mais de solutions qui ont souvent leur bon droit et qui trouvent leur justification.

Inventer ce qui existe déjà

Prendre position contre des tours de passe-passe de l'ingénierie, insister sur la rationalité ne signifie pas rester sur des solutions éprouvées que l'on adapte simplement aux problèmes que pose un mandat. Furtado cite Mendes da Rocha, un des «Pritzkers» avec qui il collabore : «Nous sommes contraints à inventer parce qu'il en est de notre tâche d'avancer.» La question est seulement de savoir ce qu'«avancer» signifie.

Dans la conception de l'architecte brésilien, qui est communiste, «avancer» n'a de sens que si c'est au profit de la communauté. Cette action traduit alors le même esprit que le mot «rationnel». Le nouveau qui en résulte n'est pas gagné une fois pour toutes, il faut le regagner à chaque fois. Et Mendes da Rocha spécifiait : «Nous sommes contraints à inventer des choses qui existent déjà.» Faut-il préciser que Furtado ressent une grande amitié pour cet architecte ? Les fruits de cette recherche du nouveau ne sont pas des nouveautés dans un sens commercial, ou dans le sens des revues étaillées sur les petites tables signées Eileen Grey et disposées dans les *lounges* de boutiques hôtels. Dans l'ingénierie comme Furtado la comprend, elles se dissimulent dans le tout qui résulte d'une vraie collaboration entre les disciplines.

Une idée qui conduit à une autre idée

Quelles sont les conditions d'une véritable collaboration entre architecte et ingénieur ? «Faire un projet est toujours un processus de convergence – dit Furtado. On a une idée qui est discutée et qui conduit à une autre idée et ainsi de suite, jusqu'à l'œuvre définitive. Ces discussions m'intéressent. Le stade de Braga est probablement l'œuvre qui m'est la plus chère, parce que ce processus était le plus riche.»⁷ Les discussions dans lesquelles le projet trouve sa forme définitive touchent nécessairement à tous les aspects d'un bâtiment, non seulement à sa structure mais également à la forme même de sa structure. Car, comprise comme processus dialectique, une décision prise à un niveau conduit inévitablement à une autre décision à un autre niveau.

Au lieu de traiter cette question de manière théorique, il est probablement plus utile de tracer l'évolution d'un projet particulier et de regarder les facteurs qui ont mené architecte et ingénieur à modifier successivement certains choix à la recherche d'une solution rationnelle, une solution où les choix se tiennent mutuellement. Nous l'avons annoncé : les tours de Milan paraissent se prêter à un tel exercice.



Eduardo Souto de Moura et
Rui Furtado, la tour de Milan,
projet final.



Les tours de Milan

Le concours d'architecture portait sur la construction de tours dans la région de Milan. La proposition de Souto de Moura et Furtado présentait deux tours jumelles : reliées par une passerelle et implantées côté à côté tout en étant opposées par les angles, celles-ci exprimaient la même idée d'empilement et d'abstraction que la tour Burgo. Entre-temps, et pour des raisons qu'il n'y pas lieu de développer ici, le maître de l'ouvrage a décidé d'attribuer le mandat d'une des tours à un autre architecte. Par conséquent, architecte et ingénieur devaient repenser leur projet fondamentalement et prendre une décision sur la nature de la relation avec la tour voisine. Quel dialogue instaurer ? Quelle réponse apporter à ce dialogue ?

Après une série de projets qui constituent une passionnante recherche technique et esthétique, Souto de Moura et Furtado optèrent pour une version dont la structure devenait absente et l'expression se résumait uniquement à du verre. Est-ce pour se retirer par rapport à la forte présence de l'autre tour, ou simplement pour ne pas établir de dialogue avec cette dernière et donner à leur propre tour un caractère unique et abstrait ? Dès lors, l'expression de la façade n'était plus qu'un aspect partiel du nouveau

Eduardo Souto de Moura et Rui Furtado, la tour de Milan, images de recherche.

concept, non sans conséquences sur l'ensemble du bâtiment; toute la tour devait répondre à la volonté des auteurs, et pas seulement sa «façade». La structure devait être la plus absente possible: les piliers ont ainsi disparu, sauf aux angles, reculés, les planchers sont de faux-planchers, constitués de consoles en treillis d'acier qui contiennent les installations jusqu'à la façade pour n'apparaître que comme une fine plaque de métal destinée à porter les éléments en U de la façade vitrée.

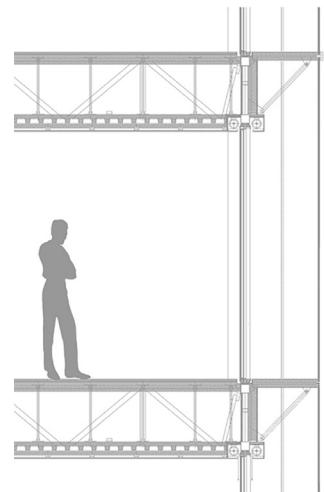
Structure absente

Avec l'exemple de la tour de Milan, nous revenons à nos propos précédents concernant le rôle de la structure et à la nécessité ou non de sa présence. Dans les œuvres dont Furtado était l'ingénieur, la structure comme facteur de l'expression ne joue pas de rôle, sauf au stade de Braga. La structure rend possible la forme, c'est tout. Mais est-ce vraiment tout? Est-ce qu'une forme qui ne manifeste pas sa construction est vraiment indépendante de la structure? Est-ce que l'absence visuelle de la structure signifie vraiment qu'elle ne joue pas de rôle? Cette absence n'est-elle pas une présence ex negativo?

Nous pensons, que la tour de Milan peut répondre à une question qui paraît paradoxe: nous savons que les dalles sont construites, forcément, mais nous ne voyons pas comment. Nous ne voyons pas de piliers portant ces dalles, ni en façade, ni reculés de la façade selon les «cinq points d'une architecture nouvelle», nous les voyons la nuit, une fois les pièces éclairées. Non, les dalles flottent. C'est donc précisément l'absence de la structure porteuse qui détermine la forme de cette tour: son expression. C'est cette absence qui «matérialise» l'idée de l'abstraction. Mais pouvons-nous parler d'abstraction pour autant? Oui, si nous nous tenons à l'idéal tectonique qui demande que, dans un bâtiment, le jeu des charges et des forces se fasse comprendre: un idéal – humaniste? – qui vise notre rapport à la réalité ou mieux: à la matérialité. Il est certain qu'une tour de Mies van der Rohe correspond à cet idéal de recherche d'économie, ce que la tour de Milan ne fait pas.

Regard technique, regard esthétique

La différenciation des formes en *Kernform* et *Kunstform*, forme technique et forme artistique, est un lieu commun dans la discussion architecturale depuis la parution de l'ouvrage *Die Tektonik der Hellenen* de Karl Bötticher en 1852. Les termes insinuent que les éléments d'architecture nus sont «emballés» dans des formes qui expliquent leur fonction⁸. Cette conception de l'architecture et de toute œuvre technique est à la base de la différenciation entre l'œuvre du constructeur et celle de l'architecte. Dans le volume 2 de son *Ästhetik* de 1906, Theodor Lipps dénonce une telle différenciation en *Werkform* et *Kunstform* – ses termes-mêmes –, précisant qu'il ne s'agit pas de deux genres de forme, mais de deux manières de les regarder: technique-ment ou esthétiquement.



Eduardo Souto de Moura –
Rui Furtado, la tour de Milan,
coupe de la façade.



Résumons ses réflexions développées dans la partie 5 du livre de Lipps, une partie dont le titre semble paradoxal mais définit bien l'œuvre d'architecture : «Das technische Kunstwerk». Le regard technique concerne la stabilité d'un bâtiment et la manière dont elle est atteinte. Le regard esthétique suppose sa stabilité : celle-ci est révélée dans l'impression que donne le bâtiment. Cela ne dit pas que je comprends la raison de la stabilité, ceci est l'affaire du regard technique, mais je ne vois rien qui m'en laisse douter. Si je ne vois rien, la question ne se pose pas pour moi, ou, si je vois un élément qui me fasse douter, il doit m'indiquer comment, malgré tout, il assure la stabilité.

Lipps donne un exemple parlant : une poutre qui sort d'un mur, une fois libre, «flottant», une autre fois supportée. «*Supposé qu'en flottant librement la poutre s'intègre sans contradiction dans l'impression générale du bâtiment [...]. Alors la poutre n'a pas besoin d'un support. [...] Une autre fois il existe un support. Alors la poutre ne demande pas de flotter librement, mais se présente comme pesante. C'est son droit, si le fait de peser correspond à la nature du bâtiment. Alors le pilier doit donner l'impression d'être capable de porter cette charge.*»⁹ La question qui se pose alors est, d'une part : est-ce que le support est技uellement utile et comment doit-il être fait pour être utile ? La question esthétique, d'autre part, est : est-ce que l'impression de flotter fait sens dans le cas de cet ouvrage ? Ou est-ce que l'impression contraire fait sens, celle de peser et d'être porté. Les deux regards qui provoquent ces deux questions ne s'opposent pas, ils se complètent : «*Le regard esthétique vise la forme artistique, mais il passe par la forme technique. À travers celle-ci, il voit la forme artistique. Mieux : en rendant vivante la forme technique, il la transforme en forme esthétique.*»¹⁰



Structure présente, structure absente

Prenons un détail de la tour de Milan qui se rapporte à la poutre de Lipps : les vérandas. Elles semblent flotter librement, pour reprendre les mêmes mots, et nous devons nous demander comment ce sentiment est éveillé, car elles sont étayées par des éléments en forme d'Y. Cette forme est techniquement utile, certes, mais elle ne donne guère l'impression de porter, elle est délicate, elle ressemble à un ornement, une *Zierform*, contredisant ainsi le postulat de Lipps qu'un support doit montrer sa force. Seulement dans ce cas, la délicatesse de ces éléments fait partie du sentiment de légèreté que cette tour cherche à éveiller par sa conception matérielle. Ainsi *Kunstform* et *Werkform* se confirment mutuellement.

Ainsi l'absence de structure visible, notre impression de son absence, comme dans le cas de la tour de Milan, trouve sa raison d'être dans l'œuvre comme un tout, et ce tout est déterminé par l'impression de légèreté, voire de fragilité, produite par l'enveloppe de verre sans élément structurel autre que les bandes en inox de deux centimètres qui portent les pans de verre. Mais cette enveloppe n'est pas du *structural glazing*, elle n'est pas lisse, au contraire : elle semble en phase avec la façade que Diener & Diener ont construite pour l'Hôtel Stücki à Bâle, articulée par de larges piliers, seulement, à Milan, ceux-ci sont en verre. Ainsi cette façade refuse de donner l'impression d'une façade-rideau conventionnelle. Ou alors, au contraire, prend-elle ce terme à la lettre, en faisant onduler l'enveloppe, justement comme un tissu ? En cherchant à comprendre les sentiments que ce bâtiment éveille, nous hésitons entre des impressions contradictoires de légèreté et de stabilité, toutes deux paradoxales, stabilité de forme, produite par cet ordre géant de verre, mais pas stabilité de matière ! Et légèreté de matière, mais pas légèreté de forme.

(gauche) Diener & Diener,
Hôtel Stücki, Bâle, 2001-2009.

(droite) Eduardo Souto de Moura,
développement urbain de l'aire
Feira Popular, Lisbonne, 2018.
Les immeubles reprennent la
solution technologique développée
pour la tour de Milan.

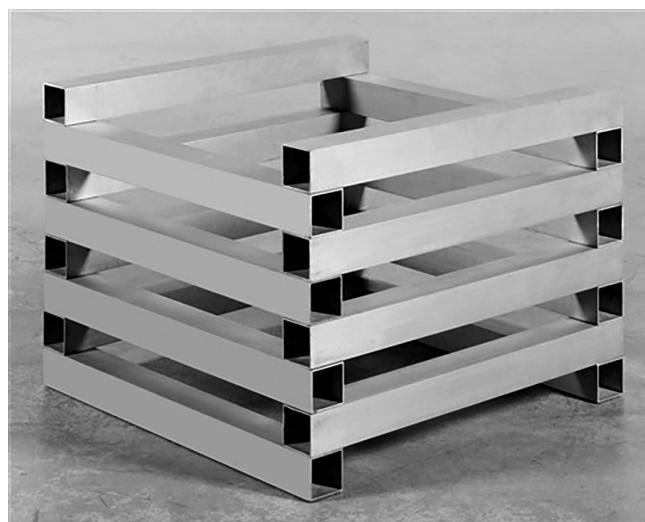
Un paradoxe – des pilastres de verre

Ce paradoxe semble être le sens de cette œuvre. Et pour le réaliser, l'architecte et l'ingénieur se servent d'une métaphore, la métaphore du pilier, justement. La forme de la peau s'explique techniquement par la disposition régulière de vérandas. Alors, n'en serait-elle que la conséquence formelle ? Peut-être, mais ces vérandas produisent l'image de piliers, inévitablement et par la suite d'une forme qui connote la solidité. Ce ne serait pas possible s'il n'existe pas une correspondance entre l'image et la chose. En fin de compte, cette correspondance concerne la vie ressentie dans la chose – «*das in die Gegenstände eingefühlte Leben*»¹¹. À cette fin, la métaphore prend une seule propriété de la chose, dans notre cas la forme de pilier, et oublie les autres, par exemple sa matérialité. Elle les fait oublier.

Il faut tout de suite compléter ce constat en disant que nous imaginons ainsi un effet de cette tour ; son effet réel dépend entièrement des conditions atmosphériques ; et il change avec celles-ci : une fois solide et une autre fois fragile, une fois reflétant et une autre fois transparent...

Abstrait ou concret ?

En l'absence au moins visuelle de la structure, de la *Werkform*, comment la «rendre vivante» par le regard – selon l'expression de Lipps –, comment peut-il transformer cette structure absente en *Kunstform* ? Pour répondre, il faut se rappeler que l'absence de la structure est intentionnelle, que la structure n'est pas simplement absente, mais que son absence est montrée, qu'elle est une présence, c'est-à-dire un élément de l'expression de l'œuvre.



Carl Andre, Small Crib
(in 16 Parts), 1972.

Ce constat nous mène à la question de l'abstraction. Quand pouvons-nous dire d'une architecture qu'elle est abstraite ? Quand elle refuse de nous dire comment elle est «faite» ? Quand elle se refuse à l'image de sa construction : à la tectonique ? La tour Burgo est faussement tectonique, nous l'avons dit. Est-elle alors abstraite ? Non, car vrai ou faux, elle présente l'image d'une action constructive, celle d'emplier des éléments, comme ceux en aluminium de *Small Crib (in 16 Parts)* (1972) de Carl Andre.

Comparée à Burgo, la tour de Milan est-elle abstraite ? La réponse est de nouveau non, malgré le fait qu'elle ne dévoile pas l'action constructive à laquelle elle se doit (de fait, elle présente son absence). Souvenons-nous de la poutre dont parle Lipps. Quand les éléments d'une architecture produisent une expression de légèreté, comme ces poutres qui simplement sortent du mur, par l'image de la construction qu'ils présentent ils soutiennent cette expression.

Cette architecture est concrète. Si par contre un mur lourd semble suspendu au-dessus d'une fente vitrée, comme dans le cas du musée des frères Aires Mateus à Lausanne dont Furtado est l'ingénieur, alors ce paradoxe statique rend l'œuvre abstraite. Dans ce cas, l'absence visuelle de la structure ne contribue pas à une expression de légèreté, au contraire, elle renforce le paradoxe, le malaise que nous ressentons par rapport à une construction que nous ne comprenons pas mais qui pèse lourd.



Le site de Plateforme 10, Lausanne.



Notes

¹ Leslie E. Robertson, citation in Aita Flury (éd.), *Kooperation – Zur Zusammenarbeit von Ingenieur und Architekt*, Birkhäuser, Bâle, 2012, p.220, concernant l'invention de ce système attribuée à l'ingénieur Fazlur Khan de SOM en 1961.

² Voir à ce sujet Christian Penzel, «Die Kultur der Konstruktion», in Aita Flury (éd.), *Kooperation – Zur Zusammenarbeit von Ingenieur und Architekt*, op. cit., pp.44-46.

³ *Público*, 13 octobre 2013.

⁴ Voir à ce sujet Laurent Stalder, Georg Vrachliotis (éd.), *Fritz Haller – Architekt und Forscher*, gta Verlag, Zurich, 2015.

⁵ En ce qui concerne les convictions de Rui Furtado, nous nous basons sur des entretiens que nous avons eus avec l'ingénieur

portugais les 14 et 15 juin 2018 à Porto.

⁶ Stefan Polonyi, «Über das Entwerfen von Tragwerken», in Aita Flury (éd.), *Kooperation – Zur Zusammenarbeit von Ingenieur und Architekt*, op. cit., p.161.

⁷ *Público*, op. cit.

⁸ Karl Bötticher, *Die Tektonik der Hellenen*, Riegel, Potsdam, 1852, deux volumes.

⁹ Theodor Lipps, *Ästhetik*, Voss, Hambourg/Leipzig, 1906, vol.2, pp.496-497, Fünfter Abschnitt. Das technische Kunstwerk. «Gesetzt nun, dies freie Schweben füge sich in den gesamten Eindruck des Bauwerks widerspruchsflos ein, der Balken mache also natürlicherweise den Eindruck des freien Schwebens. Dann bedarf es keiner Unterstützung des Balkens

[...]. Ein andermal aber findet eine solche Unterstützung statt. Dann erhebt damit der Balken nicht mehr den Anspruch des freien Schwebens, sondern er gebärdet sich als lastend. Und auch dies hat sein Recht, wenn solches Lasten dem Charakter des Bauwerks gemäss ist. Dann aber muss die Stütze den Eindruck machen, dass sie dieser Last gewachsen sei.»

¹⁰ Theodor Lipps, *Ästhetik*, op. cit., pp.497-498. «Die ästhetische Betrachtung geht nur auf die Kunstform. Aber sie geht dabei durch die Werkform hindurch. Sie sieht durch diese hindurch die Kunstform. Vielmehr, indem sie die Werkform lebendig macht, wandelt sie diese zur Kunstform [...] um.»

¹¹ Theodor Lipps, *Ästhetik*, op. cit., p.512.

Rui Furtado dans son bureau à Porto.

Varia



Il était une fois... La statue de la Liberté et les gratte-ciels de New York

Nouvelles freudiennes de Madelon Vriesendorp

Anna Rosellini

Dans l'histoire désormais bien connue des années fondatrices de ce qui deviendra l'Office for Metropolitan Architecture (OMA), il est une intervenante qui, par ses talents de peintre, sa sensibilité artistique et son univers fantastique, a joué un rôle déterminant pour imposer la dimension visionnaire de l'architecture prônée par ce groupe influencé par le courant surréaliste : Madelon Vriesendorp¹. Sa formation à l'Académie Rietveld d'Amsterdam lui a permis de maîtriser les techniques et la culture de l'art contemporain, qu'elle a par la suite appliquées et affinées dans son activité de peintre, de designer de costumes pour la scène et de bijoux, de créatrice de couvertures de livres. C'est elle qui, en suivant son époux Rem Koolhaas à Londres puis à New York, réalise les collages illustrant de scènes de la vie quotidienne le projet de Koolhaas et Zenghelis, *Exodus or the Voluntary Prisoners of Architecture*, présenté en 1971 pour le concours du magazine *Casabella*. Dès lors, Madelon Vriesendorp restera elle-même prisonnière des images d'architecture auxquelles elle saura conférer, comme dans ses collages, une étonnante force expressive et artistique, au sens le plus élevé du terme, car totalement insolite dans les représentations architecturales, jusqu'aux plus «radicales».

Le mythe de la statue de la Liberté et les gratte-ciels : *Greed AKA New York Doom* et *Ecstasy of Mrs Caligari*

La première série de tableaux d'architecture de Madelon Vriesendorp remonte à son séjour aux États-Unis, en 1973, et débute avec *Greed AKA New York Doom* et *Ecstasy of Mrs Caligari*, deux tableaux qui marquent la nouvelle orientation de son œuvre, réalisés dans le cadre de la réflexion menée avec Koolhaas sur New York et ses gratte-ciels. *Greed AKA New York Doom* représente la scène apocalyptique de l'annihilation de New York. Les gratte-ciels s'élevant sur une plaque de glace, qui sera réinterprétée dans les tableaux suivants, sont démolis, renversés et dévorés par un personnage

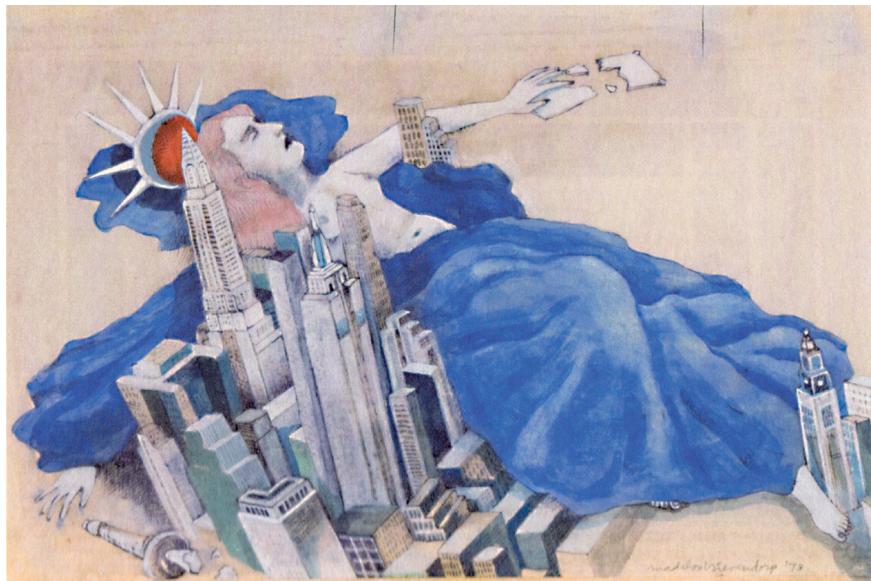
Madelon Vriesendorp,
Ecstasy of Mrs Caligari, 1974.



monstrueux occupant le centre de la composition, tandis qu'en arrière-plan, dans un ciel zébré de faisceaux lumineux, des avions et des dirigeables survolent la ville en flammes pour circonscrire le désastre. Par ses caractères chromatiques et ses lignes de force, ce tableau pourrait se revendiquer du futurisme, du moins dans la composition radiale des faisceaux de lumière, mais d'un futurisme influencé par le style graphique des affiches du *Metropolis* de Fritz Lang et par la leçon de Saul Steinberg. En débarquant à New York en 1928, Fortunato Depero avait découvert la concrétisation de la métropole futuriste dont il rêvait depuis les années 1910. Outre la référence à *Metropolis*, la scène catastrophique de Vriesendorp rappelle également le fameux film de science-fiction de 1933, *King Kong*. Le gorille qui, dans le film, s'abat sur New York, prend dans *Greed AKA New York Doom* l'aspect d'un démon directement inspiré de la fresque de Giovanni da Modena pour la chapelle Bolognini de la basilique San Petronio de Bologne, où l'on voit Lucifer dévorer les damnés. Le fait que Vriesendorp ait emprunté à cette fresque le personnage de Lucifer tend à indiquer que son monstre dévore des humains qui, sous leur apparence de gratte-ciels de Manhattan, sont en fait des êtres capables de commettre des actes qui leur vaudront d'être précipités en enfer, et qui peuvent donc être analysés selon les critères de la psychanalyse freudienne². En ce sens, *Greed AKA New York Doom* constitue l'une des premières tentatives de Vriesendorp d'insuffler aux bâtiments un esprit humain. Le corps des gratte-ciels reste toutefois rigide et inerte et, pour pouvoir apprécier leur qualité d'êtres vivants, il faut en revenir à la fresque qui a inspiré la scène.

Si, dans *Greed AKA New York Doom*, la mise en scène infernale du saccage de New York posait les prémisses d'une personnification des gratte-ciels, dans ses œuvres suivantes Vriesendorp continue avec une assurance croissante à chercher les moyens d'animer ces constructions gigantesques. La statue de la Liberté joue un rôle décisif dans cette

Madelon Vriesendorp, *Greed AKA New York Doom*, 1973 et Giovanni da Modena, fresque pour la chapelle Bolognini, basilique San Petronio, Bologne.



Madelon Vriesendorp, Study for Ecstasy of Mrs Caligari, 1973.

recherche, parce qu'elle est elle-même monumentale, mais aussi parce que ses traits féminins peuvent aisément être transposés à un être animé vivant à New York parmi les autres colosses. À travers cette figure féminine, Vriesendorp fait de la femme le moteur d'un réveil de New York et de ses gratte-ciels endormis, pour investir la métropole non du dynamisme futuriste et dynamique de Depero, mais des passions et des pulsions sexuelles des individus psychanalysés par Feud.

Le tableau qui inaugure la série freudienne de Vriesendorp pour New York est intitulé *Ecstasy of Mrs Caligari*: c'est une vue aérienne de Manhattan où la statue de la Liberté est étendue au sol parmi les gratte-ciels dessinés en axonométrie et, en toile de fond, on aperçoit à l'horizon la courbure du globe terrestre et la lune. Vriesendorp exécute deux versions de cette peinture, l'une et l'autre à l'aquarelle. La statue de la Liberté n'apparaît ici plus comme la sculpture métallique de Bartholdi, mais sous les traits d'une vraie femme, langoureusement enveloppée dans un drap bleu qui, dans un geste symbolique, lui découvre les seins. Le titre indique que la «Mrs» dont il s'agit ici est l'épouse du docteur Caligari. Ce patronyme ne fait pas directement référence au personnage du film de Robert Wiene, mais au premier groupement d'architectes et d'artistes auquel appartenaient Koolhaas, les Zenghelis et Vriesendorp, le «Dr. Caligari Cabinet of Metropolitan Architecture». Il n'est pas exclu que derrière le personnage de Mrs Caligari se cache l'autoportrait de l'artiste. Madelon Vriesendorp brosse de Manhattan un paysage de gratte-ciels dont elle a soigneusement sélectionné les principaux protagonistes – l'Empire State Building et le Chrysler Building –, flanqués par les fameux immeubles à redents issus du règlement d'urbanisme de 1916. La partie inférieure de l'île n'est pas bâtie, et c'est un maillage de rues qui s'étend aux pieds de la femme allongée. L'épaisseur du socle de Manhattan, visible au point de jonction entre terre et eau, rappelle la plaque de glace de Greed AKA New York Doom.

L'horizon est délimité par la courbure du globe terrestre et au lointain, la lune fait écho à la figure féminine. Déjà présente dans le collage d'*Exodus* et dans *Greed AKA New York Doom*, la lune revient souvent dans les tableaux de Vriesendorp, pour symboliser la force féminine, sereine, maternelle et régénératrice.

La statue de la Liberté devenue femme s'abandonne en «extase» sur le sol de Manhattan, tandis que la tablette de pierre sur laquelle est gravée la date de l'Indépendance des États-Unis et la torche symbolique qu'elle brandissait sont brisées, et que sa couronne a glissé de sa tête. Cette extase féminine, qui rapproche la figure peinte par Vriesendorp de celle sculptée par Bernini dans l'*Extase de Sainte Thérèse*, affiche sa nature sensuelle jusque dans les traits du visage.

Dans la vision de Vriesendorp, la notion d'«extase» fait suite à un événement tragique survenu à l'ère glaciaire, lorsqu'une épaisse calotte de glace recouvrait la surface de la Terre. Quand Vriesendorp peint la deuxième version d'*Ecstasy of Mrs Caligari*, Superstudio a déjà décrit son *Monument Continu* traversant New York comme «une grande plaine de glace, de nuages ou de ciel»³. Derrière la référence constante de Vriesendorp à l'ère glaciaire, on reconnaît l'idée d'un désastre annonciateur d'un nouveau commencement. Cette idée, qui parcourra les pages de *New York Délire*, est représentée par la septième tour couchée (car effondrée) du «Welfare Palace Hotel» dans la vue éponyme de l'île de l'East River peinte en 1976 par Vriesendorp. Le désastre à l'origine d'*Ecstasy of Mrs Caligari* et de Welfare Palace Hotel s'inscrit aussi dans la généalogie de la mise en scène d'événements tragiques spectaculaires – correspondant au genre du «film catastrophe» auquel l'artiste fait souvent référence⁴. Souvenons-nous que l'une des premières rubriques de l'Introduction de *New York Délire* est intitulée «Extase»⁵.

Dream of Liberty et Self-Immolation : la dame de Manhattan

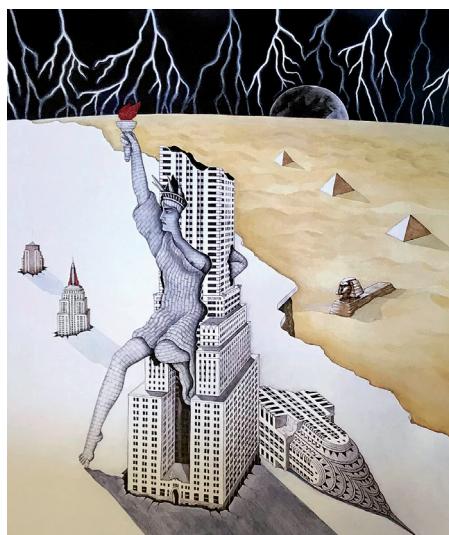
Les deux peintures *Greed AKA New York Doom* et *Ecstasy of Mrs Caligari* préludent à la série d'œuvres dans lesquelles les gratte-ciels de Manhattan, le maillage des rues de la ville et la statue de la Liberté deviennent les objets d'une analyse intuitive de leur nature surréelle, et dominent des scènes énigmatiques racontant des fables qui gardent toute l'intensité onirique de la première série de tableaux de Vriesendorp. La statue de la Liberté qui était au cœur d'*Ecstasy of Mrs Caligari* est confirmée dans son rôle de protagoniste féminine des récits de l'architecture de Manhattan, et est toujours représentée avec les caractères sensuels que Vriesendorp a décelés dans les traits sculptés par Bartholdi⁶. C'est la présence puissante et la sensualité de cette figure que l'on retrouve au centre du tableau *Dream of Liberty*, exécuté en 1974.

La scène est campée dans un Manhattan réduit à l'état de désert, car l'accomplissement du désastre est en cours. Le mince socle vert d'*Ecstasy of Mrs Caligari* devient ici une plaque de glace qui a envahi toute la surface de la ville. Au lointain, sur le même type d'horizon sphérique dominé par la lune, le ciel est parcouru d'éclairs suggérant les phénomènes de glaciation.

La construction figurative du tableau est articulée sur une diagonale scindant le globe en deux univers opposés mais complémentaires, un peu comme la représentation du Ying et du Yang: d'un côté, l'action se déroule à New York, de l'autre, nous sommes projetés dans le désert égyptien.

Le «discours par images» de Vriesendorp est entremêlé de pulsions théoriques freudiennes dans l'interprétation des ouvrages architecturaux. Seuls trois gratte-ciels percent la plaque de glace: l'Empire State Building, le Chrysler Building et, en retrait, le 500 Fifth Avenue. Cette émergence ne représente aucunement l'élévation d'une construction mais symbolise plutôt un processus de croissance, comme une plante en germination. Tandis que l'on distingue simplement le sommet du 500 Fifth Avenue et de l'Empire State Building, le Chrysler Building est presque entièrement sorti de terre (ou de glace), jusqu'à hauteur du rez-de-chaussée. Mais quelque cataclysme a décapité le gratte-ciel, dont la pointe renversée au sol en indique la mort. On entrevoit déjà dans cette scène ce processus de naissance, vie et mort des bâtiments qui constitue un passage essentiel du manifeste de l'OMA publié en 1976 dans *Lotus international*, et qui consacre tout un passage à «La vie secrète des bâtiments»⁷. Le thème central, énigmatique, représente les corps imbriqués de la statue de la Liberté et du Chrysler Building, dans un accouplement qui n'a toutefois rien de sensuel: la pointe du Chrysler Building est tombée et la statue de la Liberté, qui s'était réfugiée dans son corps comme si elle lui était consubstantielle, abandonne ce corps qui n'est maintenant plus qu'une carcasse. Cette confrontation entre la statue de la Liberté et le Chrysler Building préfigure la sexualisation des immeubles qui caractérise les tableaux ultérieurs de Vriesendorp. Ce gratte-ciel a tous les attributs d'un être féminin, et il les gardera dans les récits picturaux suivants de Vriesendorp, qui voit dans le couronnement en cercles concentriques imaginé par William van Allen une véritable chevelure élégamment coiffée⁸.

Madelon Vriesendorp, Dream of Liberty et Self-Immolation, 1974.



Maintenant qu'elle n'est plus étendue au sol, comme elle l'était dans *Ecstasy of Mrs Caligari*, la statue de la Liberté devient une figure vitale, orgueilleuse et héroïque, brandissant son flambeau, en train de se relever et de se dégager du corps du Chrysler Building; elle évoquerait presque l'effigie de la femme sortie victorieuse des batailles du mouvement féministe des années 1960, dont la mère de Vriesendorp, journaliste, était une militante convaincue. Le corps, le vêtement, la couronne et la torche de la statue de la Liberté sont tous sculptés dans des blocs de pierre grisâtres d'appareil isodome, qui assimilent la statue à un immeuble, mais la rendent bien plus sensuelle et gracieuse dans ses mouvements que dans *Ecstasy of Mrs Caligari*. Il suffit de regarder la position des jambes, saisie à l'instant où elles s'extraient de la dépouille du Chrysler Building, et le pied droit qui touche à peine le sol, comme une pointe de danseuse. Ce genre de représentations humaines du corps en maçonnerie renvoie à certaines toiles et illustrations que Dalí avait spécialement conçues pour son ouvrage *The Secret Life of Salvador Dalí*⁹. Ce livre a sans aucun doute été la référence décisive qui a inspiré à Vriesendorp l'image vivante et onirique de la statue de la Liberté.

Dream of Liberty met clairement en évidence la passion de Vriesendorp pour l'Égypte antique, éclairée par ses collections de photographies et de cartes postales¹⁰. L'Égypte qui l'intéresse est l'emblème d'une monumentalité primordiale qui, dans *Dream of Liberty*, est associée aux pyramides et au sphinx à buste de femme. La scène du tableau révèle un effet miroir entre le désert semé de monuments égyptiens et la plaque de glace dont jaillissent les monuments de New York: trois gratte-ciels, auxquels font pendant trois pyramides. On devine un lien de filiation entre la statue de la Liberté et le sphinx, deux figures féminines constituées de blocs de pierre. Le sphinx est tourné vers la statue de la Liberté, comme si quelque phénomène d'attraction liait ces deux êtres déguisés en monuments de pierre. On retrouvera ce type de pulsions affectives entre des êtres apparemment inanimés dans la vue aérienne de «New Welfare Island», mettant en scène le «mélodrame» de l'architecture, où le RCA Building est irrésistiblement attiré par le Welfare Palace Hotel¹¹.



Salvador Dalí, dessin extrait de *The Secret Life of Salvador Dalí*, 1942.



Cartes postales de la collection de Madelon Vriesendorp.

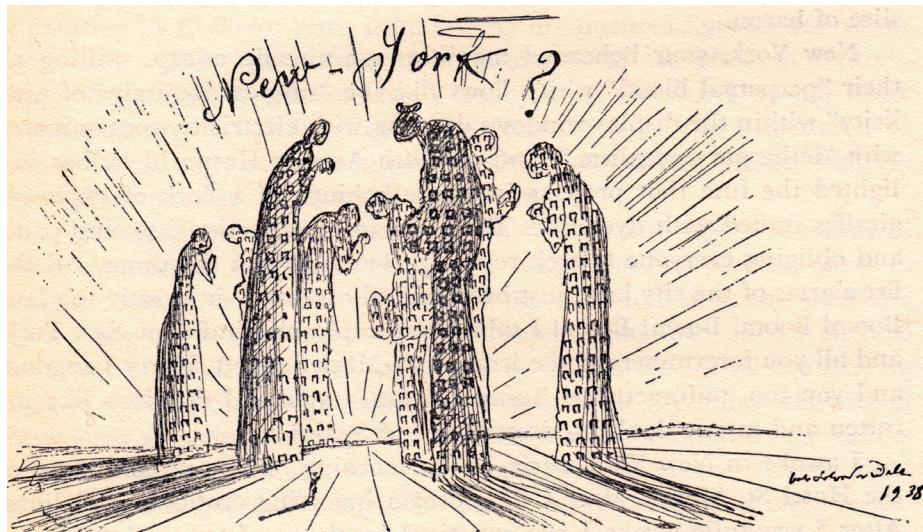
Manhattan, l'Égypte, le Chrysler Building et la statue de la Liberté composent l'autre tableau de 1974 de Madelon Vriesendorp : *Self-Immolation*. Dans ce paysage, également baigné d'un clair de lune, l'Amérique occupe à nouveau le premier plan avec Manhattan, tandis qu'en arrière-fond, on reconnaît par-delà l'étendue d'eau l'Égypte avec ses chaînes de montagnes, dessinée à partir d'une carte postale¹².

Avec *Self-Immolation*, Vriesendorp raconte la conquête de l'île par les Hollandais qui, dès leur arrivée, ont entrepris d'y construire des canaux¹³. C'est précisément cette histoire que retracera le premier chapitre de *New York Délire*, faisant écho à la scène peinte par Vriesendorp¹⁴. Le socle de pierre du lit représenté au premier plan est une référence à cette origine de la ville sur laquelle a été déployée la trame d'îlots rectangulaires reproduite sur la couverture tendue par-dessus les draps blancs. La statue de la Liberté allongée d'*Ecstasy of Mrs Caligari* annonçait l'idée géniale consistant à transformer en lit le sol de Manhattan : le socle terrestre était en effet assez fin pour bientôt devenir, dans *Self-Immolation*, une couverture, réalisant ainsi un passage conceptuel qui préfigure sa représentation la plus célèbre sous la forme du tapis, dans *Flagrant Délit*.

Au fil du récit que déroule Vriesendorp entre *Ecstasy of Mrs Caligari* et *Self-Immolation*, la transformation de Manhattan en lit est décisive pour assurer la transition vers la prochaine représentation de la chambre qui accueillera ce lit. Pour Vriesendorp, le lit est le symbole et le lieu d'événements qui touchent à des moments importants de la vie – on y dort, on y fait l'amour, on y travaille et on y mange¹⁵. Le pianiste de jazz préféré de l'artiste, Thelonius Monk, avait dressé au centre de sa petite maison un lit sur lequel il jouait avec ses enfants¹⁶. L'interprétation psychanalytique freudienne, chère à Vriesendorp, n'est possible que grâce aux rêves que l'on fait dans son lit. Dans *Self-Immolation*, la statue de la Liberté, assise sur un coin du lit, a posé sa tablette sur la couverture, et est représentée dans un geste qui ne peut se lire qu'à la lumière de l'*Interprétation des rêves*. Elle approche la flamme de sa robe pour y mettre le feu, accomplissant un acte qui, dans le langage du rêve, proclame l'imminence de la destruction. Le sol sur lequel se dresse le lit de Manhattan laisse apparaître une terre dénudée, comme si le dégel de la plaque de glace avait eu lieu, après la fin de l'ère glaciaire. Le Chrysler Building est renversé : ce n'est plus uniquement son sommet qui est à terre, mais son corps entier. Le gratte-ciel est maintenant dessiné comme une masse de pierre qui s'est fossilisée¹⁷. Tout, dans cette séquence de peintures de Vriesendorp, semble concourir à la reconstitution fantastique des «origines» de l'île de Manhattan et des «êtres» qui l'ont habitée.

New York et ses gratte-ciels vus par Dalí

Dans la séquence des premières représentations des gratte-ciels, jusqu'à *Dream of Liberty* et *Self-Immolation*, le Chrysler Building et l'Empire State Building, sous leurs différentes variantes, possèdent toujours un corps rigide, mais démontrent qu'ils sont capables d'être animés, d'éclore et de croître, puis d'être détruits, de mourir et de se fossiliser. La série que Vriesendorp entame en 1975 accuse un changement décisif dans la forme même du corps des gratte-ciels, qui s'anime comme celui de la statue de la Liberté.



Les volumes de pierre se courbent désormais pour baisser la tête et regarder vers le bas, font l'amour puis se contorsionnent, en extase. Cette permutation anthropomorphique vient, une fois de plus, de Dalí et de sa *Secret Life*. Dalí avait représenté, dans de nombreuses vignettes de son journal, des profils de personnages étranges, tirés de L'Angélus de Jean-François Millet, leur dessinant un corps de maçonnerie brute ou percé de fenêtres pour indiquer leur nature ambiguë de personnages / gratte-ciels new-yorkais¹⁸.

En reconSIDérant certains aspects marquants des peintures de Vriesendorp à la lumière de *The Secret Life of Salvador Dalí*, on constate que Dalí a clairement énoncé dans son livre les raisons de la fascination pour les pyramides et le sphinx qui transparaît dans *Dream of Liberty*, établissant entre New York et l'Égypte un parallèle précis qui, dans le tableau de Vriesendorp, se traduit par la ligne diagonale qui scinde la toile en deux¹⁹.

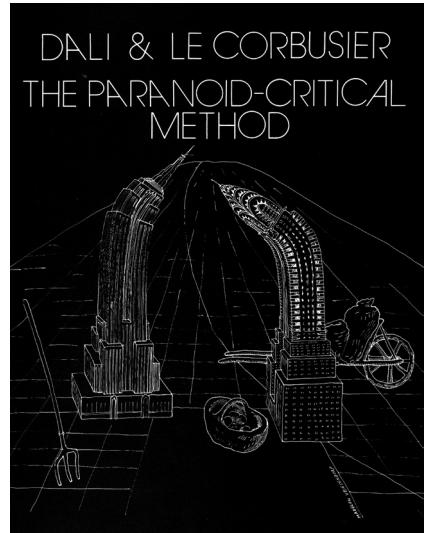
Vriesendorp et Koolhaas possèdent dans leur bibliothèque un exemplaire de la première édition de *The Secret Life of Salvador Dalí*. Ce livre est la pierre de Rosette qui permet de déchiffrer bon nombre de tableaux de Vriesendorp consacrés à New York et aux gratte-ciels, et il constitue en outre la trame narrative qui sous-tend la construction fantastique de *New York Délire*. Koolhaas et Vriesendorp n'interprètent toutefois pas dans les mêmes termes cette source de l'œuvre de Dalí: lui s'attache à redécouvrir le potentiel créatif de la méthode paranoïaque-critique appliquée à la création architecturale et à la revitalisation du rationalisme, tandis qu'elle s'intéresse davantage à la dimension freudienne, onirique, des œuvres et des écrits de Dalí.

Au moment de la création de l'OMA, le 1^{er} janvier 1975, le groupe rédige un texte de présentation dans lequel on trouve l'explication de l'essence psychanalytique freudienne des gratte-ciels, qui est en réalité inspirée de Dalí²⁰. Le titre du passage sur «La vie secrète des bâtiments» est d'ailleurs dérivé de celui du journal de Dalí.

Salvador Dalí, dessin extrait de *The Secret Life of Salvador Dalí*, 1942.

Une version de L'Angélus de Millet représentée dans une carte postale de la collection de Madelon Vriesendorp et Rem Koolhaas.

Madelon Vriesendorp, Manhattan Angelus, 1975. Affiche de la conférence de Rem Koolhaas «Salvador Dalí, The Paranoid-Critical Method, Le Corbusier, New York», 1976.



L'intensité narrative avec laquelle le manifeste décrit la naissance, la vie, les passions, les amours et la mort des bâtiments doit également beaucoup à l'ouvrage de Dalí. Ce texte est la transcription de la nouvelle série de Vriesendorp sur les gratte-ciels de Manhattan, qui ont à présent changé de consistance matérielle, perdant leur rigidité de constructions en dur pour devenir aussi flexibles que des êtres de chair. Ces bâtiments peuvent maintenant se courber comme les corps des illustrations du journal de Dalí.

L'Angélus à Manhattan

En 1975, Vriesendorp engage la série de tableaux qui renvoie distinctement à l'état d'avancement des recherches de Koolhaas pour *New York Délire*. Mais le New York de Vriesendorp conserve un caractère impulsif et fantastique, avec ses gratte-ciels animés comme les «personnages» de Dalí. Si la statue de la Liberté figure toujours en bonne place dans cette nouvelle série, le fait qu'elle ne soit plus l'unique protagoniste des tableaux atteste clairement de l'influence de la réflexion de Koolhaas sur l'évolution de la peinture de Vriesendorp. L'artiste braque maintenant les projecteurs sur les deux grandes vedettes du *skyline* de New York, célébrées dans d'innombrables cartes postales et maquettes miniatures et comptant parmi les immeubles les plus admirés et visités des touristes : l'*Empire State Building* et le *Chrysler Building*. Le lit et la chambre deviennent des motifs déterminants de la mise en scène de la «vie secrète des bâtiments» par Vriesendorp et l'*OMA*.

Les tableaux les plus célèbres de la nouvelle série sont *Manhattan Angelus*, *Après l'amour*, *Flagrant Délit*, *Freud Unlimited*, auxquels s'ajoute *A casa*, qui revêt toutefois d'autres significations. C'est dans ce contexte crucial que survient une rencontre inévitable. Dans le cadre de ses activités de recherche et d'enseignement, Koolhaas envisage de demander à Dalí de participer à une conférence de l'*Institute of Architecture and*

Urban Studies. Pour lui soumettre sa proposition, il demande à Vriesendorp de concevoir un carton d'invitation adapté. Celle-ci prépare pour Dalí un dessin sur le thème de *L'Angélus*, intégrant la brouette, la fourche et le panier ; mais les deux paysans de Millet sont ici transfigurés et prennent l'aspect des figures qui intéressent Vriesendorp et Koolhaas dans leur exploration de Manhattan : l'Empire State Building et le Chrysler Building, dressés sur le plan en damier de Manhattan en lisière de Central Park, et représentés tête courbée, en position de prière, comme le couple de paysans de Millet. Le plan de Manhattan sur lequel sont campés les deux gratte-ciels, la brouette, la fourche et le panier, est représenté non comme l'île strictement délimitée d'un archipel, mais sous la forme d'une longue bande dont le point de fuite se perd à l'infini. La dimension induite par cette perspective à l'infini, ou «*endless*»²¹, est celle que Vriesendorp juge caractéristique de l'échelle des États-Unis, et qui s'exprime dans ses gratte-ciels colossaux, s'élevant toujours plus haut vers le ciel, dans ses autoroutes interminables, et dans tous ces phénomènes illustrés sur les cartes postales de sa collection, depuis les séquoias jusqu'aux lièvres géants.

La disparition de la statue de la Liberté tient à la nécessité de créer non plus une construction fantastique, mais une construction théorique. L'idée de métamorphoser les gratte-ciels pour leur donner les traits des deux paysans de Millet est déjà en germe dans la vignette dont Dalí illustre son journal en personnifiant les immeubles de New York. Vriesendorp réalise au moins deux versions de la scène où l'Empire State Building et le Chrysler Building incarnent les paysans de *L'Angélus* de Millet : une huile sur toile, *Manhattan Angelus*, et un dessin au trait, *From Manhattan Angelus*. C'est la version dessinée qui a servi à l'affiche de la conférence de Koolhaas, «*Salvador Dalí, The Paranoid-Critical Method, Le Corbusier, New York*», organisée à l'AA School of Architecture de Londres le 18 décembre 1976, et dans laquelle Rem projetait les dessins de Madelon pour parler de la «*poésie de New York*»²². Pour le carton d'invitation destiné à Dalí, Vriesendorp a transposé *Manhattan Angelus* au format d'un timbre. Le couple a rencontré Dalí, passant avec lui la journée dans un café de New York, et lui a présenté le carton. «*Nice stamp*», aurait commenté Dalí, qui a accepté l'invitation mais, sur le conseil de ses assistants, n'aurait pas participé à la conférence²³.

Le lit dans une chambre et Steinberg

La série des fameux tableaux de l'Empire State Building et du Chrysler Building est annoncée par le dessin qu'a exécuté Vriesendorp pour la carte de vœux de 1975²⁴. Rien dans ce dessin ne fait référence à la création de l'OMA, le 1^{er} janvier 1975, alors qu'en filigrane, ce carton est également le faire-part de naissance du groupe. Le lit qui, dans *Self-Immolation*, était perdu dans le paysage désolé d'une île de Manhattan primitive, est maintenant installé dans une petite chambre d'hôtel, meublée d'une coiffeuse et d'une table de chevet, d'une descente de lit et d'un tableau accroché au-dessus du lit. Deux indices suggèrent l'endroit où se trouve la chambre : le drapeau des États-Unis étendu sur le lit et la torche de la statue de la Liberté reconvertie en lampe de chevet. Sur le lit, Vriesendorp a couché les deux grands chiffres identifiant la décennie

et l'année, le 7 et le 5, alors que le 19 est inscrit en petits caractères, comme s'il était imprimé sur le drapeau. Le 7 et le 5 ressemblent à des êtres de chair dormant dos à dos, tournés vers les bords du lit. Ce sont les dessins de Saul Steinberg, qu'elle a étudiés dans ses années de formation, qui ont donné à Vriesendorp l'idée de transformer les chiffres de l'année en véritables personnages autonomes, et plus particulièrement de les mettre en scène dans l'esprit d'une illustration de presse. Steinberg a en effet dessiné de nombreuses chambres peuplées de personnages étranges allongés sur un lit, depuis *5 & 2 in bed* jusqu'à *Hotel Plaka*, deux œuvres de 1961²⁵ où l'on reconnaît les mêmes éléments et décors fantastiques que dans la carte de vœux de Vriesendorp – la table de chevet avec sa lampe et le tableau mural. Pour comprendre les généralogies des bâtiments animés de Vriesendorp, il est donc essentiel de se rappeler qu'en plus de Dalí, Steinberg avait aussi fait de la ville de New York l'un des sujets de prédilection de ses dessins, où figurent souvent l'Empire State Building et le Chrysler Building, sous des traits tantôt fantastiques et tantôt futuristes, mais sans jamais revêtir la forme anthropomorphique des immeubles que Dalí avait dessinés dans sa réflexion sur New York.

Pour compléter la généalogie de la chambre à coucher où d'étranges personnages sont allongés sur le lit, il faut garder à l'esprit, outre l'exemple de Steinberg, le dessin humoristique du frère de Rem, le réalisateur Thomas Koolhaas, figurant deux avions étendus côté à côté sur un lit²⁶.

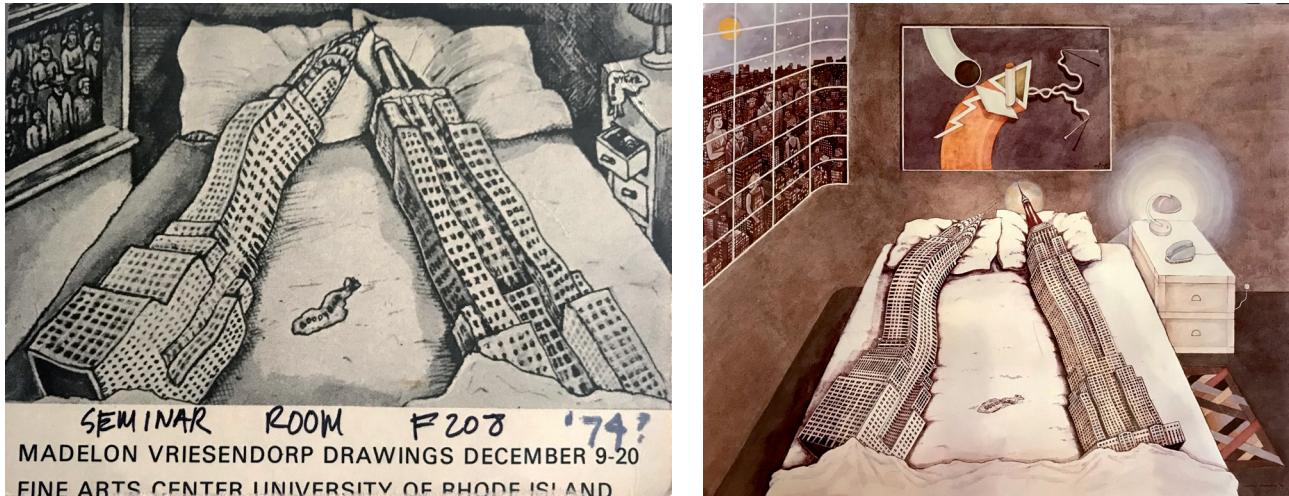
La fonction du lit des chambres de Vriesendorp est évidemment indissociable de l'image du divan sur lequel s'allongeaient les patients de Freud dans sa maison du 20 Maresfield Gardens, à Londres, située à une centaine de mètres à peine de l'appartement de Vriesendorp et de Koolhaas, et devenue une maison-musée qu'a souvent visitée Vriesendorp.

D'autres indices de cette carte de vœux montrent que ce dessin s'inscrit déjà dans la série des compositions représentant des gratte-ciels dans la chambre à coucher. Sur le drapeau, le numéro 1 du 19 ressemble à un préservatif usagé, faisant du 7 et du 5 des amants qui viennent de faire l'amour et s'abandonnent au bien-être d'après l'extase. Outre la torche de la statue de la Liberté transformée en lampe de chevet, qui deviendra une image emblématique de la série des gratte-ciels, le tableau accroché au-dessus du lit revêt une importance particulière car il est là non pour décorer la chambre, mais pour participer à la construction conceptuelle de l'installation.



Madelon Vriesendorp, carte postale qui célèbre la nouvelle année (1975), 1974 et Saul Steinberg, *5 & 2 in Bed*, 1961.





Les gratte-ciels aux corps animés : *Après l'amour* et *Flagrant Délit*

Ayant découvert le potentiel créatif de la chambre, Vriesendorp reprendra ce décor pour ses différentes peintures réalisées en 1975 et au cours des quelques années qui suivront. De cette chambre, elle fera désormais la scène d'un décor tournant.

Sur le lit de la chambre dans laquelle le 7 et le 5 fêtaient la nouvelle année et la fondation de l'OMA, Vriesendorp couche deux gratte-ciels qui, à l'époque, avaient pénétré son imaginaire par une interprétation fantastique de New York: le Chrysler Building et l'Empire State Building. Cette sexualisation se conçoit comme une suite logique de la statue de la Liberté allongée d'*'Ecstasy of Mrs Caligari'*, puisque ces gratte-ciels sont devenus des êtres animés, au même titre que la statue de la Liberté et, en tant que tels, ils peuvent donc avoir des relations intimes et éprouver des sensations à travers leurs ébats dans le huis-clos d'une chambre à coucher. Si Vriesendorp décide de coucher sur le lit le Chrysler Building et l'Empire State Building, c'est aussi parce que Koolhaas insiste pour voir s'accoupler ces gratte-ciels emblématiques de Manhattan²⁷. Les deux buildings deviennent les acteurs des scènes qui se déroulent dans une chambre d'hôtel de Manhattan. La statue de la Liberté est pratiquement exclue de l'intrigue. Il ne reste que peu de traces de cette présence féminine. Le sort réservé à la dame de Manhattan, qui était au cœur des premières visions de Vriesendorp, est le même que celui qu'elle subit dans le récit de Koolhaas: elle est totalement absente de l'histoire racontée dans *New York Délire*.

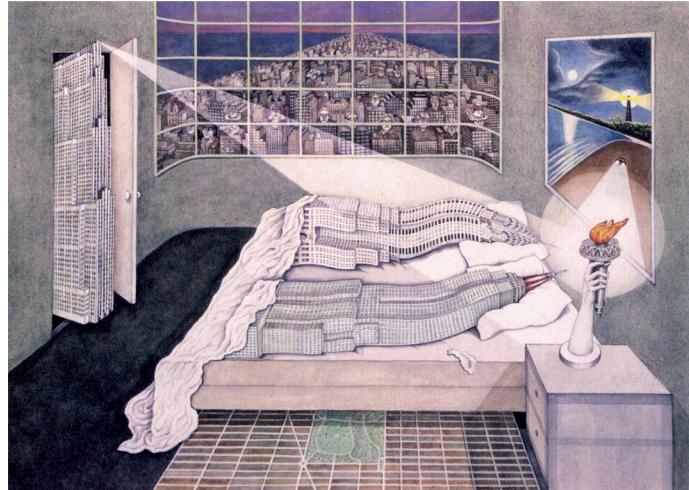
Après l'amour, *Flagrant Délit* et *Freud Unlimited* sont des compositions narratives fantastiques de Vriesendorp, mûries sur fond de sa réflexion commune sur New York avec Koolhaas. La première de la série, *Après l'amour*, est peinte à partir de la carte de vœux de 1975, dont l'artiste reprend le lit en perspective, le drap replié au fond du lit, et jusqu'à l'idée de représenter ces étranges personnages détendus après avoir fait l'amour. Un préservatif traîne entre les deux amants : c'est une reproduction miniaturisée du ballon dirigeable publicitaire Goodyear.

Madelon Vriesendorp, *Après l'Amour*, version I – carton d'exposition «Vriesendorp Drawings», et version II, 1975.

Il existe deux versions d'*Après l'amour*. La première, plus petite (21 × 14 cm), peut être considérée comme une étude de la seconde (60 × 50 cm), puisque l'une des caractéristiques de la technique de Vriesendorp consiste justement à exécuter d'abord des dessins à échelle réduite, pour ensuite les développer et les préciser par agrandissements progressifs jusqu'à la version finale²⁸. Dans la première image, utilisée pour le carton d'exposition «Vriesendorp Drawings» organisée au Fine Arts Center de l'université de Rhode Island du 9 au 20 décembre 1975²⁹, la chambre est exiguë et se trouve dans un hôtel muni de fenêtres à guillotine, tandis que dans la seconde déclinaison, la chambre est plus vaste et est éclairée par une grande baie vitrée qui enveloppe l'angle arrondi de la pièce, signe qu'elle pourrait se situer dans un gratte-ciel de type «rationaliste».

On aperçoit une foule derrière les deux fenêtres : dans le dessin, ce sont des gens qui observent la scène qui se déroule à l'intérieur de la chambre, comme dans le tableau de Magritte, *Le mois des vendanges*, opérant une sorte d'inversion où celui qui est allongé sur le lit devrait en fait se trouver debout derrière la fenêtre, et vice versa. Dans la version peinte, ce sont des immeubles coiffés de bustes d'hommes et de femmes. Cette espèce mythologique de centaures, moitié gratte-ciels, moitié humains, illustre la conception que Vriesendorp donne de la nature des bâtiments, qui doivent également leur humanité au simple fait qu'ils sont constitués de chambres habitées par des gens qui, eux-mêmes, leur confèrent leur identité. Ces centaures mi-gratte-ciel, mi-humains font ressurgir en filigrane la figure de la statue de la Liberté, exclue de la scène. Il n'y a plus aucune trace de son passage dans la chambre d'hôtel : la torche que l'on voyait dans la carte de vœux a disparu de la table de chevet. Étirés sur le lit, la «tête» et son antenne posées sur l'oreiller, le Chrysler Building et l'Empire State Building dessinent de leur corps des courbes alanguies et semblent parcourus de sensations humaines. La féminité du Chrysler Building est accentuée par son élégante coiffure, mais aussi par la courbure de son corps, autrement voluptueuse que celle de l'Empire State Building, plus rigide et viril. Au côté du lit, un tapis dépasse, décoré d'un motif futuriste de style Art déco qui renvoie aux faisceaux lumineux de *Metropolis*. L'esthétique vaguement constructiviste du tableau accroché sur le mur du fond est en réalité une métaphore du «mauvais goût» que Vriesendorp et Koolhaas ont découvert à leur arrivée en Amérique³⁰.

À la suite d'*Après l'amour*, Vriesendorp exécute un autre tableau dans la même veine, *Flagrant Délit*, qui semble représenter la séquence suivante, comme une vignette d'une bande dessinée retracant l'histoire des deux gratte-ciels. La chambre d'hôtel est la même que celle de la deuxième version d'*Après l'amour*, avec sa grande baie vitrée derrière laquelle veillent en sentinelle les gratte-ciels à tête humaine. Le Chrysler Building et l'Empire State Building sont toujours étendus sur le lit, dans la même position, avec le préservatif Goodyear à côté d'eux. La décoration de la chambre a changé : la torche de la statue de la Liberté a retrouvé sa place sur la table de chevet, et la descente de lit est ici décorée du plan en damier de Manhattan, comme la couverture de *Self-Immolation*. L'éigmatique tableau qui apportait dans *Après l'amour* la note kitsch recherchée par l'artiste, est ici remplacé par un autre tableau, accroché à la même place, dans lequel Vriesendorp s'est bornée à reproduire une carte postale de sa collection, car c'est précisément dans ce type de documents que Koolhaas et elle ont découvert ce réalisme



kitsch qui les fascine. Cette carte postale, où les phares d'une voiture percent dans la nuit un large faisceau de lumière le long d'une plage, appartient à la série «Cars on Beaches»³¹. Vriesendorp et Koolhaas possèdent également un tableau de cette image, qui fait partie de leur collection de «bad paintings»³².

Le point de vue qu'a privilégié Vriesendorp dans le carton d'invitation et dans *Après l'amour* a changé. En effet, le mur de la porte de la chambre entre désormais dans le cadre, pour mettre en scène l'irruption d'un troisième personnage qui surgit sur le seuil et impose sa présence inquiétante : le RCA Building a ouvert grand la porte et surprend le Chrysler Building et le State Empire Building encore tranquillement allongés au lit, braquant sur le couple le faisceau lumineux menaçant projeté depuis son sommet. Cette intrusion du RCA Building confirme l'influence croissante de Koolhaas sur la construction scénographique des événements qui se déroulent dans la chambre d'hôtel. À la pulsion intuitive qui a conduit Vriesendorp à inventer la chambre avec le lit et les personnages animés des gratte-ciels, se superpose désormais la présence menaçante d'une construction narrative qui fait directement référence à la reconstitution de l'évolution de New York que Koolhaas est en train d'élaborer pour son propre livre. L'apparition du RCA Building dans cette scène d'amour n'est rien d'autre que l'irruption, dans le développement historique des gratte-ciels de New York tels que les représente Koolhaas, de la culture du rationalisme d'ascendance corbuséenne qui marque la fin du premier manhattanisme³³. Le RCA Building entre donc en scène pour chasser de la chambre le Chrysler Building et l'Empire State Building, sous le regard étonné des observateurs derrière la fenêtre.

Vriesendorp peint deux versions de *Flagrant Délit* qui ne se différencient que par la présence ou l'absence de la statue de la Liberté. Dans la première version, cette figure apparaît en Vénus de Milo, parmi la foule des autres gratte-ciels personnifiés assemblés derrière la fenêtre. La transformation de la statue de la Liberté en Vénus de Milo

Madelon Vriesendorp, *Flagrant Délit, versions I et II*, 1975.

permet à Vriesendorp de tisser une intrigue dont les gratte-ciels sont les protagonistes. Dans cette incarnation, la statue de la Liberté serait à la recherche de son bras perdu, posé sur la table de chevet. Par sa hauteur, elle se démarque des autres immeubles humanisés et, bien que la scène centrale soit déjà occupée par des gratte-ciels et qu'elle semble exclue des événements de la chambre d'hôtel qu'elle observe derrière la vitre, elle peut rester l'une des protagonistes de l'histoire au lieu d'être reléguée au rang de simple observateur parmi la foule des badauds. Ces événements ne seraient au demeurant pas possibles sans la lumière de sa torche sur la table de chevet, sans ce bras et cette main qui permettent de transcrire et de faire voir une théorie illustrée par le dessin. Transfigurée en Vénus de Milo, la statue de la Liberté présente des traits qui semblent être la transposition de la description qu'en fait Dalí dans sa *Secret Life*, qui voit en cette Vénus «l'exemple le plus clair» de la beauté féminine³⁴.

Dans la seconde version de *Flagrant Délit*, il ne reste de la statue de la Liberté que son bras tenant la torche, posé sur la table de chevet, ce qui confirme la complexité quasi freudienne du sens de la disparition de cette figure féminine du New York que décrit Koolhaas dans son livre. L'apparition du RCA Building ne se limite pas à *Flagrant Délit*. L'intrigue nouée autour du Chrysler Building et de l'Empire State Building se poursuit avec la scène représentée dans *Freud Unlimited*, où les deux protagonistes sont rejoints par le personnage même qui les avait surpris dans la chambre d'hôtel. La scène de *Freud Unlimited* n'est plus circonscrite à la chambre d'hôtel mais se déploie dans un lieu fermé étrange, enserré par un mur courbe. Ce cadre est la transposition de l'installation «Ville-lumière» présentée à la Foire internationale de New York de 1939, où un immense diorama faisait découvrir aux visiteurs la métropole, avec son réseau souterrain de tunnels et de canalisations. Et comme dans la Ville-Lumière, Vriesendorp met en scène New York mais à sa manière, selon un récit qui trouve un écho ponctuel dans les pages de *New York Délire* consacrées à la Ville-Lumière³⁵.

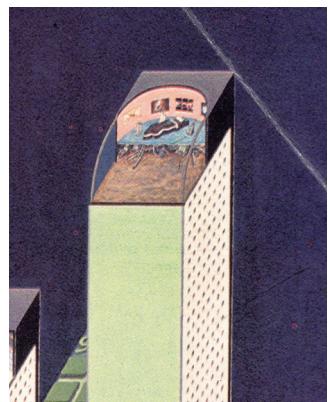
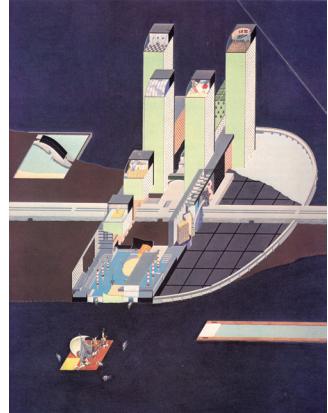


Madelon Vriesendorp,
Freud Unlimited, 1975.

Dans *Freud Unlimited*, l'île de Manhattan redevient un lit, comme dans *Self-Immolation*, à cette différence près qu'elle conserve ici ses contours naturels. On retrouve également la couverture qui figurait le plan de Manhattan dans *Self-Immolation*, mais la grille est plus complexe et plus ambiguë dans *Freud Unlimited*, où elle apparaît clairement comme une strate de faible épaisseur étirée sur le sol, de la même manière que dans *Dream of Liberty*. Le lit de Manhattan surgit de l'eau, elle-même réduite à une fine plaque sous laquelle se dévoilent, comme dans la Ville-Lumière, toutes les conduites et artères souterraines qui révèlent le «*subconscient de l'infrastructure*»³⁶. Pour dessiner ce réseau, Vriesendorp a recopié l'une des cartes postales représentant les infrastructures souterraines de Manhattan³⁷. Les trois héros de Manhattan qui étaient les personnages de *Flagrant Délit* se débattent dans l'eau. Sur les murs courbes, Vriesendorp représente trois toiles et une fenêtre de même largeur que les cadres mais différenciée par son châssis à croisillons. Les tableaux représentent la Grotte bleue, un train à vapeur traversant un paysage rocheux semblable à un canyon, et un tunnel où roule une voiture rouge. Tous trois, comme celui de *Flagrant Délit*, reprennent des cartes postales qui sont une variation sur le thème des lieux caverneux, tel celui que décrit Koolhaas dans le passage de *New York Délire* intitulé «*Cave*» et consacré à Gaudi³⁸. La clé de voûte de ces tableaux est la Grotte bleue, symbole de cette grotte freudienne à interpréter comme une métaphore de l'utérus, de la réceptivité féminine, de la sexualité, de la procréation. Derrière la fenêtre peinte par Vriesendorp dans son diorama, se dégage un paysage architectural de tonalité constructiviste, où les plans rouge vif évoquent probablement les projets de l'OMA pour New York.

Koolhaas reprend la toile *Freud Unlimited* dans son projet métaphorique de Welfare Palace Hotel (dont la perspective est peinte par Vriesendorp), où elle occupe le dernier étage de l'une des sept tours, non comme un tableau mais sous forme de diorama.

Si *Après l'amour*, *Flagrant Délit* et *Freud Unlimited* forment un triptyque, *A casa*, l'autre tableau de Vriesendorp réalisé en 1975, ne s'inscrit plus dans la série, bien qu'il porte toujours sur Manhattan. Ce n'est en effet pas un hasard si cette toile est exclue de la série qui devait par la suite trouver sa place dans *New York Délire*. De fait, la chambre d'hôtel a subi une mutation, puisque ses murs sont redevenus semblables à ceux des chambres qui précédaient *Freud Unlimited*. Mais Vriesendorp a gardé de *Freud Unlimited* l'idée d'une chambre diorama pour mettre en scène le récit d'un Manhattan dont le socle est réduit à une mince écorce, et qui est toujours alimenté par une infrastructure souterraine freudienne, et projeté vers l'infini par-delà la baie vitrée du fond derrière laquelle on reconnaît le Chrysler Building et l'Empire State Building saisis dans la pose de *L'Angélus* à la Dalí. Sur les murs de la pièce on retrouve la Grotte bleue, à laquelle s'ajoutent deux projets de l'OMA aisément identifiables : le Welfare Palace Hotel et l'hôtel Sphinx. Mais c'est le personnage du premier plan qui domine la scène et lui donne une aura tragique. La statue de la Liberté est assise sur le rebord d'un lit recouvert d'un drap blanc et dépourvu de toute connotation de manhattanisme. La dame au visage sévère s'apprête à se déshabiller et retire une à une les briques pour retrouver son corps nu qui était enseveli par l'architecture. Elle semble totalement indifférente à ce qui se passe derrière elle – la prolifération de projets de Manhattan.



«*Welfare Palace Hotel*», projet de Rem Koolhaas, dessin de Madelon Vriesendorp, 1975-1976.

Le succès des dessins de «La vie secrète des bâtiments» dans *New York Délire*

La diffusion des dessins de Vriesendorp a connu un certain succès avant même la publication de *New York Délire* en 1978. Les revues d'architecture et en particulier *Casabella*, *Lotus International* et *Architectural Design* ont joué un rôle déterminant pour faire connaître à l'échelle internationale ses dessins réalisés pour Koolhaas et l'OMA, depuis *Exodus* jusqu'à la *Ville du globe captif*, en passant par le *Radeau de la Méduse*, *Welfare Palace Hotel*, et la *Piscine flottante*. Les tableaux de Vriesendorp exécutés indépendamment des projets du groupe ou de Koolhaas sont publiés sous forme de couvertures d'édition dès 1975 : *Après l'amour* paraît dans le numéro 408 de *Casabella* et, l'année suivante, *Ecstasy of Mrs Caligari* fait la une du numéro 186 de *L'Architecture d'Aujourd'hui*. En 1976 encore, *Casabella* publie dans son numéro 420 une série de tableaux de Vriesendorp réunis sous le titre *Sogno di Libertà*³⁹ [Rêve de Liberté]. La revue *Lotus International* publie pour sa part dans son numéro 11 *Flagrant Délit* et *Dream of Liberty*. À la même époque, les peintures de Vriesendorp illustrent, avec plusieurs dessins de projets théoriques de l'OMA, l'annuaire 1977 de la société VIC Italiana Spa, édité par *Casabella*⁴⁰. En 1977, *Flagrant Délit*, *Dream of Liberty* et *Ecstasy of Mrs Caligari* paraissent dans la revue *Plan*⁴¹.

C'est à Daniele Baroni que le tableau le plus complexe de la série de 1975, *Flagrant Délit*, doit sa gloire. Baroni utilise en effet cette peinture à l'insu de Vriesendorp pour la couverture d'une éventuelle édition anglaise de son livre écrit pour les éditions Electa sur les gratte-ciels américains des années 1910 à la fin des années 1930, *Skyscrapers*⁴². Le livre ne paraîtra finalement qu'en italien, en 1979, avec une couverture différente, illustrée d'un autre dessin de Vriesendorp, *Dream of Liberty*, imprimé en miroir⁴³. Si Baroni s'est rabattu sur une autre image, c'est sans doute à cause de la parution, l'année précédente, de l'un des chefs-d'œuvre de la théorie de l'architecture du XX^e siècle : *New York Délire*.



Madelon Vriesendorp, *A casa*, 1975.

C'est une découverte accidentelle de l'éditeur de Koolhaas à la Foire du livre de Francfort en 1977 qui est à l'origine du choix de l'image pour la jaquette de *New York Délire*. Koolhaas envisageait alors une représentation synthétique de la métropole : la photographie de la Ville-Lumière présentée à la Foire internationale de New York de 1939, qu'il reproduit en pleine page à la fin de son livre. Or, à la foire de Francfort, l'éditeur de Koolhaas tombe sur le stand de l'éditeur qui propose le livre de Baroni, dont la couverture provisoire attire les visiteurs. Après cette découverte, Koolhaas décide non seulement d'utiliser *Flagrant Délit* pour son propre livre⁴⁴, mais aussi, convaincu par l'intérêt qu'ils ont suscité auprès du public, de publier d'autres dessins de Vriesendorp en ouverture de certains chapitres⁴⁵.

Si l'on parcourait les pages de *New York Délire* sans y trouver les illustrations de Vriesendorp et en imaginant peut-être ouvrir un livre dont la couverture était la photographie en noir et blanc de la Ville-Lumière, on ne comprendrait pas immédiatement qu'il s'agit d'un ouvrage visant à décrire les édifices new-yorkais dans la continuité de la vision formulée dans «La vie secrète des bâtiments». Les dessins de Vriesendorp s'intègrent au livre et à toute l'œuvre du premier groupe de l'OMA avec une force créative particulière et autonome, sans laquelle les recherches menées par le groupe n'auraient pas pu exprimer tout leur potentiel avec l'immédiateté que Vriesendorp a réussi à leur instiller, tout comme elle a sublimé le raisonnement théorique de son cher Rem.

Je remercie vivement Madelon pour sa gentillesse, pour son accueil et pour m'avoir montré et expliqué tout le matériel nécessaire à la rédaction de cet article.

Notes

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

¹ À propos de l'œuvre de Madelon Vriesendorp, voir Shuman Basar, Stephan Truby (éd.), *The World of Madelon Vriesendorp*, AA Publications, Londres, 2008, ainsi que la sélection d'ouvrages qui lui sont consacrés dans <http://madelonvriesendorp.com>.

² Madelon Vriesendorp, entretien avec Anna Rosellini, Londres, juin 2018.

³ Superstudio, *New New York*, photomontage, copie 6/100, annoté «(du Monument Continu)» et daté de 1969.

⁴ Madelon Vriesendorp, entretien avec Anna Rosellini, Londres, juin 2018.

⁵ Rem Koolhaas, *New York Délire* (1978), Parenthèses, Marseille, 2002, p. 10. Plusieurs œuvres de Madelon

Vriesendorp ont été réunies et exposées du 29 avril au 18 mai 1973 à l'Ithaca House Gallery sous le titre *Etchings & Watercolors Madelon Vriesendorp* (voir Jack Sherman, «Art. Madelon Vriesendorp, Jarvis Wilcox», *Ithaca Journal*, lundi 7 mai 1973, p. 4, Archives Madelon Vriesendorp; Nancy Kaufman, «Dutch Artist's Work Reflects Her Lush Imagination», *Ithaca New Times*, 10 mai 1973, p. 14, Archives Madelon Vriesendorp).

⁶ Madelon Vriesendorp, entretien avec Anna Rosellini, Londres, juin 2018.

⁷ Manifeste de l'OMA (Rem Koolhaas, Elia Zenghelis, Madelon Vriesendorp et Zoe Zenghelis), dans *Lotus international*, n° 11, 1976, pp. 34-37.

⁸ Madelon Vriesendorp, entretien avec Anna Rosellini, Londres, juin 2018.

⁹ Salvador Dalí, *The Secret Life of Salvador Dalí*, Burton C. Hoffman, New York, 1942 (voir par exemple les pages 269 et 335). [Version française : *La Vie secrète de Salvador Dalí*, Idées, Gallimard, Paris, 1979].

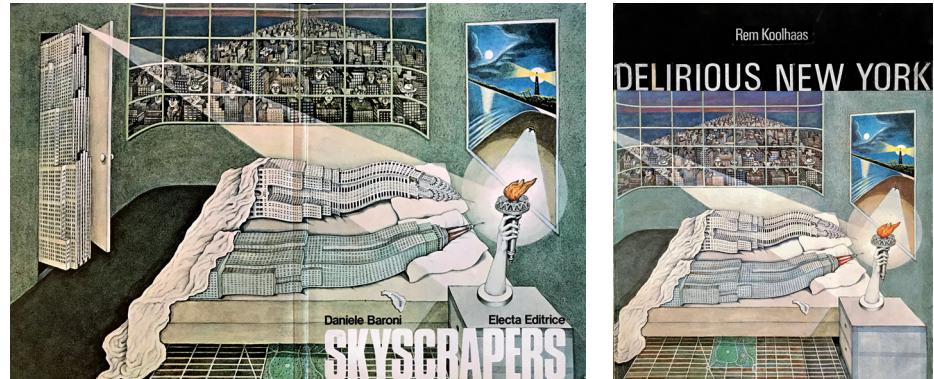
¹⁰ Voir les albums de cartes postales d'Égypte conservés dans les Archives de Madelon Vriesendorp.

¹¹ «New Welfare Island/the Ideological Landscape», *Architectural Design*, n° 5, 1977, p. 344.

¹² Madelon Vriesendorp, entretien avec Anna Rosellini, Londres, juin 2018.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ Rem Koolhaas, «Colonie», dans *New York Délire*, op. cit., p. 17.



Épreuve de couverture pour Daniele Baroni, *Skyscrapers*, non publié et Madelon Vriesendorp, épreuve de couverture pour Rem Koolhaas, *Delirious New York*, 1978.

¹⁵ Madelon Vriesendorp, entretien avec Anna Rosellini, Londres, juin 2018.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ Voir par exemple Salvador Dalí, *The Secret Life of Salvador Dalí*, op. cit., pp. 331, 335.

¹⁹ *Ibidem*, pp. 331-332.

²⁰ Manifeste de l'OMA (Rem Koolhaas, Elia Zenghelis, Madelon Vriesendorp et Zoe Zenghelis), *Lotus international*, op. cit., p. 34.

²¹ Madelon Vriesendorp, entretien avec Anna Rosellini, Londres, juin 2018.

²² <https://www.youtube.com/watch?v=HcnRzxQu27w>, consulté le 18 novembre 2018.

²³ Madelon Vriesendorp, entretien avec Anna Rosellini, Londres, juin 2018.

²⁴ Voir les tirages de la carte conservés dans les Archives de Madelon Vriesendorp.

²⁵ Steinberg qualifie ses dessins d'«erotic drawings», dans Harold Rosenberg (éd.), *Saul Steinberg*, Alfred A. Knopf Publisher, New York, 1978, p. 13. Le livre fait partie de la collection de Madelon et Rem.

²⁶ Madelon Vriesendorp, entretien avec Anna Rosellini, Londres, juin 2018.

²⁷ Madelon Vriesendorp, entretien avec Beatriz Colomina, dans Shumon Basar, Stephan Trüby (éd.), *The World of Madelon Vriesendorp*, op. cit., p. 44.

²⁸ *Ibidem*, p. 47.

²⁹ Voir le prospectus conservé aux Archives de Madelon Vriesendorp.

³⁰ Vriesendorp, entretien avec Beatriz Colomina, dans Shumon Basar, Stephan Trüby (éd.), *The World of Madelon Vriesendorp*, op. cit., p. 49.

³¹ *Ibidem*, p. 53.

³² À propos de la collection de «bad paintings», voir Shumon Basar, «Are Bad Paintings Ever the Best?», dans Shumon Basar, Stephan Trüby (éd.), *The World of Madelon Vriesendorp*, op. cit., pp. 60-66.

³³ Madelon Vriesendorp, entretien avec Beatriz Colomina, dans Shumon Basar, Stephan Trüby (éd.), *The World of Madelon Vriesendorp*, op. cit., p. 48.

³⁴ Salvador Dalí, *The Secret Life of Salvador Dalí*, op. cit., p. 193.

³⁵ Rem Koolhaas, *New York Délire*, op. cit., pp. 282-283.

³⁶ *Ibidem*. Vriesendorp décrit son tableau *Freud Unlimited* en ces termes: «C'est le subconscient freudien de Manhattan» (Madelon Vriesendorp, entretien avec Beatriz Colomina, dans Shumon Basar,

Stephan Trüby (éd.), *The World of Madelon Vriesendorp*, op. cit., p. 56).

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ Rem Koolhaas, *New York Délire*, op. cit., p. 105.

³⁹ Les tableaux reproduits sont *Freud Unlimited*, *Ecstasy of Mrs Caligari*, *Dream of Liberty*, *Self-Immolation*, *A casa et Greed AKA New York Doom* (*Casabella*, n°420, 1976, pp. 45-46).

⁴⁰ Voir la version de *VIC italiana. Annuario 1977*, conservée dans les Archives de Madelon Vriesendorp. Voir aussi Bryon Fer, «Mistakes + visions = Madelon Vriesendorp», in <http://madelonvriesendorp.com/wp-content/uploads/2015/06/Briony-Fer.pdf>, consulté le 19 novembre 2018.

⁴¹ *Plan*, n°4, 1977, pp. 16-17.

⁴² Voir l'essai de couverture conservé dans les Archives de Madelon Vriesendorp.

⁴³ Daniele Baroni, *Grattacieli. Architettura americana tra mito e realtà, 1910-1939*, Electa Éditrice, Milan, 1979.

⁴⁴ Madelon Vriesendorp, entretien avec Beatriz Colomina, dans Shumon Basar, Stephan Trüby (éd.), *The World of Madelon Vriesendorp*, op. cit., p. 41.

⁴⁵ Rem Koolhaas, *New York Délire*, op. cit., pp. 80, 160 et 234.



Portées étendues : brève histoire des expositions OMA/Rem Koolhaas

Christophe Van Gerrewey

Introduction. 1978 : *The Sparkling Metropolis*

Publié le 16 novembre 1978 (la veille du 34^e anniversaire de Rem Koolhaas), *Delirious New York* est un livre rempli de contradictions. Expliquant comment la métropole la plus moderne du monde a vu le jour sans l'aide d'architectes canonisés, il entendait présenter la position d'un jeune architecte déterminé. Témoignent de ce paradoxe – que Koolhaas résumait ainsi en 1993 : «*Notre travail est une bataille contre l'architecture sous la forme de l'architecture*»¹ –, les dessins des deux couples fondateurs de l'OMA au début de l'année 1975 : Rem Koolhaas et Madelon Vriesendorp, Elia et Zoe Zenghelis. Les projets de New York que ces dessins illustrent faisaient non seulement partie de l'«Appendix : A Fictional Conclusion» de *Delirious New York*, mais furent également exposés au dernier étage du Musée Guggenheim, du 17 novembre au 17 décembre 1978, sous le titre de *The Sparkling Metropolis*. *The Sparkling Metropolis* se présentait comme un «lancement de livre» qui dura un mois, tandis que *Delirious New York* (publié le jour de la soirée d'ouverture) venait compléter l'exposition. Il montre comment il a été presque impossible de ne pas confondre la paternité des textes avec celle des projets. *Delirious New York* et *The Sparkling Metropolis* ont été examinés plus ou moins ensemble et ont aussi parfois été mis en opposition. Peter Blake a conclu sa critique du livre dans le *New York Magazine* par un éloge de l'exposition²; Paul Goldberger, dans le *New York Review of Books*, évoquait les «dessins exquis et spirituels de Madelon Vriesendorp», concluant que «l'on ne peut s'empêcher de penser que les images font mieux honneur à la pensée de Koolhaas que ne le font ses écrits»³.

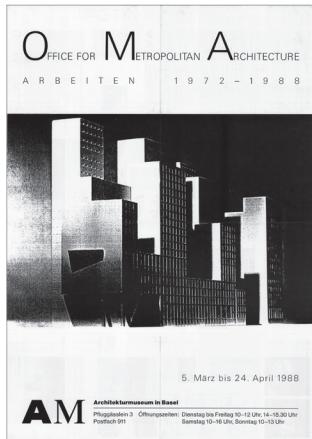
OMA Arbeiten 1972-1988,
Architekturmuseum Bâle,
5 mars – 24 avril 1988.

The Sparkling Metropolis a été une première indication de la façon dont l'OMA et Koolhaas définiraient par la suite l'exposition comme un médium, et donc le lieu public de l'architecture comme une production culturelle. Exposer son travail au Guggenheim

n'était pas rien pour un jeune bureau dirigé par un architecte de 33 ans. L'intervention de Hubert Damisch et de son épouse Teri, deux des membres du réseau informel de l'OMA dans les années 1970, fut à ce titre déterminante. Par leur intermédiaire, l'OMA prit contact avec Margit Rowell, commissaire d'exposition au Guggenheim et co-curatrice de l'exposition⁴. 54 œuvres ont été exposées dans cinq catégories : «Projects for London», «The Secret Life of Buildings» (peintures architecturales psychanalytiques et humoristiques de Vriesendorp, qui étaient à la base des principaux concepts de *Delirious New York*), «Projects for New York», «The Story of the Pool» et «Elevation of All New York Schemes»⁵.

Toutes les œuvres ont été montées contre les murs ou les contreforts du Guggenheim, au dernier étage, éclairées par des spots ou par les ouvertures circulaires de la coupole. Et bien que la présence de ces dessins pendant des mois dans cette icône de l'architecture moderniste repose en grande partie sur des liens avec le monde de l'art, le bâtiment de Wright résonne de façon évidente – certainement rétrospectivement – avec tout ce que l'OMA a pu représenter, que ce soit à cette époque ou depuis lors. Si Koolhaas a montré, dans *Delirious New York*, à quel point les maîtres de l'architecture moderne ont mal compris la ville et n'ont en aucune façon contribué à son avènement, ce fut, à l'exception du Guggenheim, assurément vrai pour Wright. De plus, la «logique d'inversion»⁶ de ce bâtiment, comme l'a parfaitement formulé Neil Levine, qui induit un renversement complet du musée tel que nous le connaissons dans sa forme traditionnelle, s'avérerait bien modeste par rapport à toutes les inversions et perversions, logiques et illogiques, que Koolhaas & Co publieront sur l'architecture.





OMA Arbeiten 1972-1988, affiche de l'exposition, Architekturmuseum Bâle, 5 mars – 24 avril 1988.

OMA, The Sparkling Metropolis,
Solomon R. Guggenheim Museum
New York, 17 novembre –
17 décembre 1978.

Les années 1980 : Exposer plutôt que construire

Au cours des années 1980, l'OMA a développé un portefeuille de projets destinés à être réalisés. Koolhaas s'est exclamé «*Adieu papier!*»⁷ dans le catalogue d'une exposition organisée à la fin des années 1980 au Stedelijk Museum d'Amsterdam. L'autocuration de l'OMA n'en a pas été facilitée. C'est le véritable début de leur politique d'exposition, où ils ont dû exposer de l'«architecture» et non des dessins. Et même cela n'est pas tout à fait exact dans la mesure où la plupart des premiers projets de l'OMA n'ont pas été réalisés. Il n'est pas exagéré de dire que l'OMA a organisé, au cours des années 1980, plus d'expositions que de projets de construction, par exemple (les expositions en galerie sont exclues de cette liste) : deSingel à Anvers en 1985, Architekturmuseum à Bâle en 1988, Museum Boijmans Van Beuningen à Rotterdam en 1989 et Institut français d'architecture (IFA) à Paris en 1990.

Le problème classique de la meilleure façon de «représenter l'espace» alors que l'espace «réel» est ailleurs, était pour l'OMA plus complexe ou plus paradoxal : il fallait mettre en scène des bâtiments qui n'existaient pas (encore), tout en évitant de se présenter comme des architectes incapables de construire. Comment monter des expositions qui pourraient faire montre de la capacité de l'OMA à fonctionner comme un bureau d'architecture professionnel et ancré dans le «réel» ? La solution était d'expérimenter librement en se déplaçant entre les deux pôles que constituent la «représentation traditionnelle» et l'«espace réel». En bref, cela impliquait la décision d'exposer l'architecture en tant que processus, c'est-à-dire les différentes étapes allant de la première réflexion à la représentation dessinée ou esquissée d'un projet et – parfois – à sa réalisation finale. De ce fait, les expositions sont devenues autobiographiques ou du moins autoréflexives : il a été jugé possible de commenter, au travers des projets de l'OMA, le sort de l'architecte et de l'«aventure» de la création architecturale à la fin du XX^e siècle, mais aussi l'exposition architecturale en tant que genre à part entière. La difficulté de représenter l'espace (construit ou non) a été résolue en créant des espaces dans lesquels la difficulté de construire cet espace a été illustrée et commentée.

Les projets de l'OMA se voulaient culturels, intellectuels et discursifs ; ils étaient là pour provoquer non pas une contemplation silencieuse ou un plaisir sublime, mais un commentaire, une critique, une interprétation, des idées, des mots. Au lieu de la phénoménologie, le structuralisme était le but : montrer à travers des projets architecturaux, des dessins, des explications et – malgré tout – des espaces, comment les architectes (et les êtres humains en général) évoluent au sein d'une toile d'influences, de traditions culturelles, de concentrations de pouvoir, de coïncidences, d'obstacles et de désirs. Cet élément a, bien sûr, des conséquences sur les expositions de l'OMA, où la mythologie de l'architecte traditionnel en tant qu'intouchable et génial créateur d'objets parfaits et d'espaces magnifiques a été déconstruite, ou du moins remplacée par l'autofaçonnage de l'architecte en tant que producteur culturel qui a dû faire face à une vive opposition, mais qui, élégamment et consciemment, a montré et prouvé sa conviction à continuer, parfois contre vents et marées.

À l'étage supérieur de l'Architekturmuseum de Bâle, où s'est tenue une exposition au printemps 1988, la genèse mouvementée du Nederlands Dans Theater (achevé en 1987) a par exemple été exposée. Comme Stanislaus von Moos l'écrivit plus tard cette année-là dans *A+U*, «cette architecture a également “illustre” le processus de conception en tant que tel. Impossible, au vu de la triple structure qui définit le volume de l'espace [de bureaux de la Mairie de La Haye], de ne pas penser aux trois petits morceaux de plastique que Koolhaas avait utilisés dans le clip vidéo de l'exposition pour démontrer l'idée centrale du complexe. (Dans l'une des vitrines, l'Architekturmuseum présentait des pièces de modèles en argile coloré comme reliques du “processus créatif”, presque comme s'il s'agissait d'une installation de Beuys)»⁸.

Nous pouvons développer cette comparaison avec Joseph Beuys en tenant compte des considérations disciplinaires et historiques. Il semble possible de critiquer Koolhaas de la même manière (et pour les mêmes raisons) que Benjamin Buchloh a critiqué Beuys en 1980. Soulignons qu'une citation, dans l'article de Buchloh, du livre de Nietzsche sur Wagner est en tous points applicable à Beuys et Koolhaas : «*En fait, tout au long de sa vie, [Wagner] n'a jamais cessé de répéter que sa musique ne se cantonnait pas à la musique, mais qu'elle aspirait à quelque chose de plus grand! Une dimension incommensurable!... La musique ne peut jamais être autre chose qu'un moyen. C'était sa théorie, mais c'était surtout la seule pratique qui s'offrait à lui. Mais aucun musicien ne pense de cette façon ! Wagner avait besoin d'écrits pour persuader le monde entier de prendre sa musique au sérieux, profondément, car elle signifiait une infinité de choses.*»⁹

Remplacez «Wagner» par «Beuys» ou «Koolhaas» et «musique» par «art» ou «architecture», et l'affirmation est toujours vraie. Pour Buchloh, c'était la preuve que Beuys ne respectait pas les caractéristiques de l'art. Beuys s'attendait à une signification métaphysique, politique et magique de l'art à une époque qui était (ou devait être) définie par les frontières artistiques devenues floues – à une époque où, selon Buchloh, l'art était condamné à confesser son isolement et ses limites. De même, Koolhaas et l'OMA n'ont pas semblé respecter la spécificité de l'architecture, en élevant constamment la barre quant à son sens, sa visibilité, ses sites de publicité, son confinement et la spécificité du médium qui la caractérise. La question reste de savoir si le caractère historique du travail de l'OMA ne l'était pas précisément à cause de cet élément. Koolhaas ne respectait pas les spécificités de l'architecture, mais cette attitude anticonformiste devenait omniprésente à l'époque où il travaillait, et pour la plupart des architectes de sa génération. Comment l'architecture peut-elle être considérée comme «spécifique» à une époque où elle est constamment reproduite, médiatisée et représentée? Comment l'architecture peut-elle encore être architecture quand elle est exposée au lieu de faire partie du «monde réel»? Comment un bureau qui monte plus d'expositions que de bâtiments pourrait-il continuer à utiliser et à appliquer la définition disciplinaire limitée et moderniste de l'architecture comme «*le jeu savant, correct et magnifique des volumes assemblés sous la lumière*»¹⁰, alors que cette lumière ne provient pas du soleil, mais de sources artificielles comme l'éclairage d'un musée, le flash d'un appareil photo ou le spot d'un studio de cinéma?



Dans l'un des rares cas où Oswald Mathias Ungers a critiqué l'œuvre de Koolhaas, il lui a reproché de vouloir échapper à la discipline tout en restant architecte, tout comme Wagner qui continuait à composer tout en prétendant laisser la musique de côté : « *L'art ne peut échapper à l'art. Et Koolhaas n'échappe pas à l'architecture. Il peut, en définitive, s'agir d'une forme d'aveuglement.* »¹¹ Pour l'OMA, fuir l'architecture était presque inévitable, non seulement pour des raisons biographiques (étant donné la carrière de journaliste de Koolhaas, par exemple), mais aussi pour des raisons culturelles et historiques.

1989 : La première décennie, Rotterdam

La designer néerlandaise Petra Blaisse a commencé à collaborer avec l'OMA à la fin des années 1980. Sa contribution ne peut être sous-estimée, par exemple au Museum Boijmans Van Beuningen à Rotterdam au printemps 1989. *OMA – The First Decade* a été conçue comme un chantier de construction, avec un ensemble régulier de colonnes constituées d'acier d'armature, sans le béton. Sur ces poteaux, de petites plateformes permettaient la présentation des modèles. À l'intérieur ou à côté de certaines colonnes en acier, des écrans montraient des films dans lesquels les projets étaient présentés. Sur les murs, de grands plans ont été affichés, et au milieu de l'espace d'exposition principal, un volume noir a été construit ; un espace à part entière, bien qu'il ait été fait de textile noir, dont un coin avait été soulevé pour créer une entrée. L'extérieur de cette « construction » éphémère, un peu comme une tente bédouine dans le désert, servait à projeter des diapos ; l'éclairage de l'intérieur était tamisé pour présenter sept des projets (non réalisés) de l'OMA pour les Pays-Bas, dont celui de la Mairie de La Haye ou le quartier résidentiel Boompjes à Rotterdam. En fait, toute l'architecture de l'exposition

OMA Arbeiten 1972-1988,
Architekturmuseum Bâle,
5 mars – 24 avril 1988.



était basée sur l'un de ces projets avortés, à savoir celui réalisé pour l'Institut néerlandais d'architecture et pour un site situé à proximité immédiate du Museum Boijmans Van Beuningen, au sommet du Museumpark et devant le Kunsthall (deux projets OMA qui allaient devenir réalité) – le même plan, la même méthode de construction, le même volume noir au milieu (utilisé au sein de l'exposition pour « stocker » et « archiver » les projets rejetés) et la même préférence accordée à la programmation plutôt qu'à la forme.

Une lutte similaire, bien qu'avec un résultat positif, a fait l'objet d'une exposition au printemps 1990, à l'IFA à Paris, intitulée *Fin de siècle*. Cette exposition a fait l'objet d'une critique par Toyo Ito dans *Telescope*: « C'était de très loin supérieur à toutes les expositions d'architecture que j'ai pu voir jusqu'à présent. Amusante et pas dénuée d'impact. »¹² Ito a décrit les quatre différentes pièces de l'exposition. Les deux dernières contenaient des (grandes) maquettes, des plans et des vidéos, tandis que les deux premières étaient plus particulières et « spatiales », en raison de l'élaboration d'un élément architectural – la colonne et le mur. La deuxième pièce, selon les mots d'Ito, était « un intérieur enfoui sous les esquisses »¹³, avec des dessins collés sur les fenêtres, bloquant la vue et créant une atmosphère de travail presque suffocante. La première pièce était occupée par une série de pilotis inclinés, disposés sur un plancher en damier entre les colonnes de bois existantes (et portantes). Cet environnement faisait référence à la Villa dall'Ava, située dans la même ville, et aux pilotis de l'appartement de la fille des propriétaires, lequel se trouve dans l'alignement du jardin et de l'entrée principale. Au moment de l'exposition de Paris, la construction était en cours. Les murs de la première salle de l'IFA étaient couverts, de façon anarchique, de pages A4 collées sur fond rouge et de photographies noir et blanc imprimées en pleine page, de mots simples écrits en majuscules (comme *EUPHORIE*, *DÉSIR*, *CROQUIS*) et de textes plus longs qui reflètent théoriquement ces notions. Cette installation semble préfigurer le concept « structuraliste » de *S,M,L,XL*, dans lequel les images et les mots, signifiants et signifiés, ont été « libérés » de leurs positions strictes et de leurs relations traditionnelles afin de créer une sorte de flou culturel, dans lequel le sens est constamment suggéré plutôt que confirmé. Jacques Lucan a transcrit un des textes, plus précisément celui de *l'ascenseur*,

OMA – The First Decade, Museum Boijmans Van Beuningen Rotterdam, 4 mars – 16 avril 1989 et OMA Fin de siècle, Institut français d'architecture Paris, 14 mars – 2 juin 1990.

dans *Composition, non-composition*¹⁴. Le fragment suggère comment, dans cet espace, l'OMA a mis en scène les obstacles qui peuvent surgir entre les bonnes intentions théoriques et les sources d'inspiration culturelles d'un bureau d'architecture, d'une part, et la «réalité» de la construction dans un environnement qui ne supporte pas ce type d'architecture, d'autre part.

1994-1995 : *The Public Place of Architecture*, MoMA New York

Dans une critique de *Rem Koolhaas and the Public Place of Architecture*, exposition de l'OMA au MoMA du 3 novembre 1994 au 31 janvier 1995, Jayne Merkel a utilisé le terme «outreach extension» (portée étendue) : «C'est l'OMA au MoMA cet hiver. En fait, l'exposition du bureau d'architecture métropolitaine de Rem Koolhaas sort de l'enceinte du Musée d'art moderne et s'étend dans la vitrine d'un magasin voisin, jusqu'à une cabine téléphonique et une clôture de construction, et dans le métro de l'autre côté de la Fifth Avenue, au numéro 666. L'imagerie moderne et audacieuse s'intègre parfaitement, et forme une extension logique à cette expo baptisée Rem Koolhaas and the Place of Public Architecture.»¹⁵

Il s'agit d'une description inattendue, mais concise d'une constante de la politique d'exposition de l'OMA : le désir d'atteindre, au moyen d'extensions matérielles, mais aussi immatérielles, des lieux, des problèmes, des personnes et des pratiques qui ne font pas partie d'une conception limitée de la discipline de l'architecture et de sa manière d'exposer, de se présenter, de publier. Dans le cas de l'exposition du MoMA, cette volonté est devenue explicite lorsque l'OMA a décidé d'ajouter «un certain nombre d'installations à proximité immédiate, notamment dans les stations de métro E et F de la 53^e rue et à divers endroits de celle-ci, entre la 5^e et la 6^e avenue»¹⁶. Ces installations étaient constituées, notamment, de panneaux publicitaires avec photographies de l'architecture de l'OMA, de slogans tels que «beautiful architecture» ou «generic city» le long des escaliers roulants menant aux quais du métro. Mais aussi au niveau de la rue, des affiches annonçaient l'exposition, sous forme de citations et de messages tirés de *S,M,L,XL* – le livre était déjà en préparation depuis une demi-décennie et devait être publié le 31 octobre 1995. «Philip Johnson aurait – rapporte Grahame D. Shane dans sa critique – gloussé d'étonnement devant l'une des affiches monotypes annonçant avec goûts la nature éphémère de la ville sur les panneaux des rues voisines. Ces panneaux sont placés devant les maisons abandonnées et destinées à être démolies pour réaliser une extension du musée (ils sont affichés au-dessus des cartons sur lesquels dorment les sans-abri dans la rue).»¹⁷ Ces dernières remarques indiquent un exemple désormais classique de congestion koolhaasienne, mais trahissent aussi – comme l'a suggéré Shane dans son étude – une influence des situationnistes.

Koolhaas ne pouvait plus se reposer sur la pugnacité optimiste de l'organisation «Situationist International» et ses tentatives de transformer la ville bourgeoise ennuyeuse en un environnement plus vivant et plus diversifié, par l'exploration de trajectoires cachées et la connexion des parties isolées. À la fin du XX^e siècle, la ville n'était plus une ville

ennuyeuse et bourgeoise, mais extrêmement excitante et exigeante – toutes les interventions possibles ont été reçues immédiatement (et à juste titre) comme une forme de publicité et donc comme une invitation non dissimulée à consommer. Mais cela ne signifie pas nécessairement que les opérations d'«extension de portée» dans les rues de Manhattan et les stations de métro autour du MoMA ne pourraient pas remettre en question ou révéler d'autres problèmes. On peut les interpréter à la fois comme une critique et une «sublimation» de la «séparation»¹⁸ de la communauté architecturale, pour reprendre les termes de Manfredo Tafuri. Dans un texte de 1976, Tafuri critique la scène new-yorkaise des Gris et des Blancs, et leurs conflits – selon lui – superflus sur leurs prétendues différences. Ce que tous ces architectes avaient en commun, toujours d'après Tafuri (et les «blagues» de Koolhaas n'y faisaient pas exception), c'était la façon dont ils faisaient l'éloge de leur singularité par rapport au reste de la société.

«Les architectes des années 1970 faisaient partie d'une "élite intellectuelle" visant à retirer son propre travail de tout conditionnement structurel pour donner naissance à des controverses tout à fait internes aux limbes dans lesquels elle s'enferme. La préexistence de ce phénomène signifie qu'une fois que des niveaux élevés d'intégration globale ont été atteints dans les secteurs déterminants, il devient possible de maintenir des espaces culturels bien définis, chargés de divertir agréablement un public trié sur le volet.»¹⁹

On oublie souvent la façon dont cette analyse a scellé jusqu'à aujourd'hui le sort de l'architecture contemporaine. L'architecture en tant que sphère culturelle depuis les années 1970 a facilement accepté cette situation et a évolué, en continuant à produire des bâtiments qui ne semblent pas changer le cours des choses et à faire des expositions visant à sauvegarder l'existence de l'architecture comme une discipline culturelle et intellectuelle.

Autre ironie oubliée de l'histoire de l'architecture, c'est surtout – et presque exclusivement – Rem Koolhaas qui a continué à mettre en évidence cette relative impuissance sociale de la discipline, notamment en transformant les expositions en environnements autocritiques. L'ironie réside dans le fait que Koolhaas a lui-même un jour critiqué Tafuri. Dans une entrevue accordée en 1978, il a ainsi dit: «*J'ai la terrible impression que Tafuri et ses disciples détestent l'architecture, dont ils ont d'ores et déjà déclaré la mort. Pour eux, l'architecture est une rangée de cadavres alignés à la morgue. Pourtant, même si ces cadavres sont morts, ils ne les laissent pas tranquilles; ils sont assez vaniteux pour se croire les experts de la morgue.*»²⁰ Il est frappant de confronter cette citation (ainsi que la critique de Tafuri sur l'isolement de l'architecture et ses circuits d'exposition) avec l'OMA au MoMA. L'exposition, à l'intérieur, présentait les projets et bâtiments publics récents de l'OMA (Euralille, ZKM, Melun-Sénart) au moyen de maquettes, mais aussi de caissons lumineux normalement utilisés pour les publicités des abribus. Cette présentation peu orthodoxe – démystifiant des projets tels que des publicités – baignait dans une «lumière bleu-gris» et était entourée de murs gris. Des «annonces apocalyptiques sur tableau noir» (écrites de la main de Koolhaas) complétaient cet environnement particulier, comme Shane l'a écrit dans son article: «*Lentement, j'ai commencé à décrypter la pénombre et les funestes tonalités du sanctuaire*

intérieur et à les voir comme une performance typiquement ironique de Koolhaas, encadrant l'exposition publique de ces vastes cadavres dans un cimetière temporaire, un lieu de repos adapté à ces aberrations urbaines et architecturales mégalomaniaques.»²¹

La position dialectique de l'OMA était donc, au MoMA comme ailleurs, extrême : une «célébration débridée de l'environnement construit, même dans ses formes les plus extrêmes»²², comme l'a écrit le co-commissaire d'exposition, Terence Riley, dans le catalogue. Simultanément, cette célébration exposait aussi la démarche à l'interprétation critique et dévastatrice, comme le montre la critique de Shane. Il en va de même pour les «extensions de portée» à Manhattan : d'une part, elles représentent peut-être une tentative de sortir du boudoir muséal de l'architecture, mais d'autre part, elles montrent une autocritique amère quant à l'imperméabilité de ce même boudoir, et le désir inlassable de l'architecte (et du musée) de s'imposer.

Conclusion.

1997/2004 : Content, Kunsthalle Rotterdam / Neue Nationalgalerie Berlin

Ce qui a suivi peut être résumé comme une période de crise pour Koolhaas, mais de succès pour l'OMA. Le bureau est devenu célèbre et a commencé à produire d'innombrables bâtiments qui ne pouvaient plus être «gérés» par Koolhaas lui-même. Ce qu'il avait déclaré lors d'une interview donnée en 1993 – «Je suis en train de réduire la taille de mon bureau. La perspective de travailler, dans les quatre prochaines années, avec 10 ou 15 collaborateurs, plutôt qu'avec 50, me plaît beaucoup»²³ – ne se déroulera pas comme prévu. En termes d'expositions, Koolhaas s'est tourné vers une présentation de la production industrielle du bureau (*Content* à Berlin et Rotterdam de 2003 à 2004).



OMA au MoMA, New York,
3 novembre 1994 – 31 janvier 1995.



Content était une rétrospective montrant le travail de l'OMA depuis 1996 sous un jour peu favorable. Ce qui était valable pour le catalogue était applicable à l'exposition. Koolhaas a dit : «*Il ne nous restait plus qu'à détruire nos propres réalisations : comme il était inconcevable de faire quelque chose d'aussi bien, nous devions nous résoudre à faire quelque chose d'aussi mauvais.*»²⁴ Cette déclaration montre non seulement un architecte aux prises avec son histoire, mais aussi avec son analyse de l'architecture comme une discipline incontrôlable, soumise aux forces du marché. Content a été organisée à la Neue Nationalgalerie de Mies et au Kunsthalle de l'OMA. Dans les deux cas, l'exposition pouvait être considérée comme un acte de vandalisme envers l'architecture de la Nationalgalerie et du Kunsthalle, mais aussi de l'OMA. L'œuvre a été présentée de façon chaotique et à peine structurée, avec un nombre de modèles de travail tel que seul un sentiment de multiplicité aléatoire en a résulté. Parallèlement, l'architecture canonique des deux bâtiments ne semblait faire aucune différence – ce qui prévalait était un intérieur de travail anonyme et non structuré, à la manière d'un atelier clandestin.

Même si c'est la Biennale de Venise de 2014 qui a été perçue comme l'adieu de Koolhaas à l'architecture – notamment par Peter Eisenman²⁵ – l'exposition *Content*, organisée une décennie plus tôt, serait une meilleure candidate pour ce titre. La lutte avec l'architecture que Koolhaas n'a cessé de mettre en œuvre, par le biais de la construction, mais aussi de manière plus explicite et plus concise par le biais d'expositions, s'est progressivement assimilée à une sorte de tentative désespérée. En ce sens, les nombreuses «extensions de portée» qui visent à situer son art comme une discipline plus propice à l'exposition depuis 1978, ont peut-être récemment atteint une dimension ultime. Comment présenter les choses autrement lorsque l'on regarde la quantité d'expositions et d'espaces d'art que Koolhaas a conçus au cours des cinq dernières années, notamment pour Prada, pour Knoll, pour le Stedelijk Museum Amsterdam, pour l'Hermitage et pour Lafayette Paris? On pourrait en conclure que l'architecture n'est pas devenue un art, mais plutôt que l'art semble être un meilleur sujet d'exposition que l'architecture.

Je remercie Stéphanie Savio pour l'obtention des images.

OMA Content, Neue Nationalgalerie
Berlin, 11 novembre 2003 –
18 janvier 2004 et au Kunsthalle
Rotterdam, 27 mars – 31 mai 2004.

Notes

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

¹ Nikolaus Kuhnert, Philipp Oswalt, Alejandro Zaera Polo, «Die Entfaltung der Architektur. Rem Koolhaas in Gesprächen», *ARCH+*, n°117, 1993, p. 25.

² Peter Blake, «Delirious New York», *New York Magazine*, 18 décembre 1978.

³ Paul Goldberger, «He'll Take Manhattan», *The New York Review of Books*, n°10, 1979, p. 17.

⁴ Shumon Basar, Stephan Trüby, «Worrying Kindness and Ultimate Wisdom. On the Art of Generosity. Rem Koolhaas in Conversation», in idem (éd.), *The World of Madelon Vriesendorp*, AA Publications, Londres, 2008, p. 256.

⁵ OMA. *The Sparkling Metropolis. November 17 – December 17, 1978*, catalogue d'exposition. (The Solomon R. Guggenheim Archives, A0003, Box 1258, Folder 9).

⁶ Neil Levine, *The Architecture of Frank Lloyd Wright*, Princeton University Press, Princeton, 1996, pp. 299-364.

⁷ Rem Koolhaas, «Projecten uit de jaren zeventig, 7 nov. 1980 t/m 4 jan. 1981 zaal 24–25», in *Stedelijk Museum: Inhoudsopgave 1980*, Stedelijk Museum, Amsterdam, 1980, pp. 99-100.

⁸ Stanislaus von Moos, «Dutch Group Portrait. Notes on OMA's City Hall Project for The Hague», *A+U*, n°217, 1988, p. 88.

⁹ Friedrich Nietzsche, «The Case of Wagner», in *The Complete Works of Friedrich Nietzsche*, Édition Oscar Levy, T.N. Foulis, Édimbourg et Londres, 1909,

p. 30. Cité dans Benjamin H.D. Buchloh, «Beuys: The Twilight of the Idol», in idem, *Neo-Avantgarde and Culture Industry. Essays on European and American Art from 1955 to 1975*, The MIT Press, Cambridge et Massachusetts, 2000, p. 54.

¹⁰ Le Corbusier, *Vers une architecture*, Éditions Vincent, Fréal & Cie, Paris, 1966, p. 16.

¹¹ Ole Bouman, Roemer van Toorn, «Le Style, c'est l'Homme. A Conversation with Oswald Mathias Ungers», in idem, *The Invisible in Architecture*, Academy Éditions, Londres, 1994, p. 58.

¹² Toyo Ito, «Toyo Ito Reviews Rem Koolhaas Exhibition», *Telescope: the printed city*, n°5, 1990, p. 86.

¹³ *Ibidem*, p. 79.

¹⁴ Jacques Lucan, *Composition, non-composition. Architecture et théories, XIX^e – XX^e siècles*, Presses polytechniques et universitaires romandes, Lausanne, 2009, p. 550.

¹⁵ Jayne Merkel, «In the Galleries: Rem Koolhaas», *Oculus*, n°1, 1995, p. 11.

¹⁶ Terence Riley (éd.), *OMA at MoMA. Rem Koolhaas and the Place of Public Architecture*, catalogue d'exposition, MoMA, New York, 1994, s.p.

¹⁷ Grahame D. Shane, «Rem Koolhaas and the Postmodern City», *The Los Angeles Forum For Architecture and Urban Design Newsletter*, 1995, p. 3.

¹⁸ Manfredo Tafuri, «Les cendres de Jefferson», *L'Architecture d'Aujourd'hui*, n°186, 1976, p. 53.

¹⁹ *Ibidem*, p. 54.

²⁰ Hans van Dijk, «Rem Koolhaas interview», *wonen-TA/BK*, n°11, 1978, p. 18.

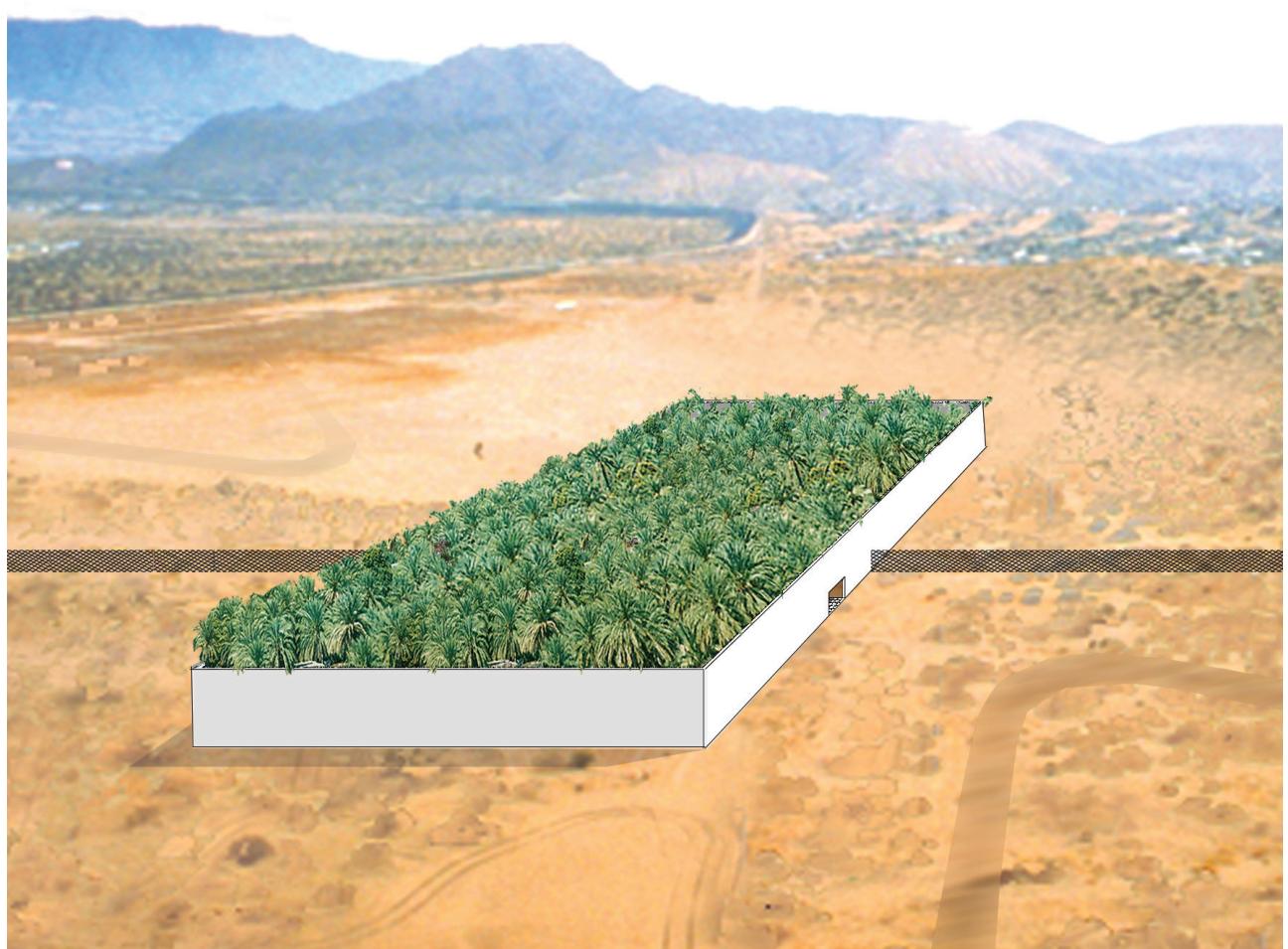
²¹ Grahame D. Shane, «Rem Koolhaas and the Postmodern City», op. cit., p. 4.

²² Terence Riley (éd.), *OMA at MoMA. Rem Koolhaas and the Place of Public Architecture*, op. cit., s.p.

²³ Nikolaus Kuhnert, Philipp Oswalt, Alejandro Zaera Polo, «Die Entfaltung der Architektur. Rem Koolhaas in Gesprächen», op. cit., p. 22.

²⁴ Beatriz Colomina, «The Architecture of Publication», *El Croquis*, n°134/135, 2012, p. 367.

²⁵ <https://www.dezeen.com/2014/06/09/rem-koolhaas-at-the-end-of-career-says-peter-eisenman/> (consulté le 24 avril 2018).



Oasis pour réfugiés désenchantés et visionnaires éclectiques

Le *Border Garden* et la *Cité de Refuge*
d'Office Kersten Geers David Van Severen

Roberto Gargiani

Une profonde transformation des fondements culturels de l'architecture est en train de s'opérer, sous l'impulsion de quelques groupes européens d'une même génération. Dans l'inéluctable marche vers le XXI^e siècle, ceux-ci ont choisi de se concentrer sur les expressions radicales des années 1960 et 1970 afin de consolider une vision qui leur a permis d'explorer une architecture dénuée de contours historiques précis, pour ensuite mieux relancer le débat sur ces expressions mêmes. Défiant l'injonction médiatique de durabilité et d'approches paramétriques ou diagrammatiques, et refusant les déclinaisons académiques des expérimentations de la néo-avant-garde, certains ont érigé, dès le début des années 2000, des écrins idéaux destinés à protéger l'étincelle fantastique qu'ils ont su repérer, se réapproprier et entretenir. De tous ces groupes, le bureau d'architectes bruxellois Office Kersten Geers David Van Severen (KGDVS) se distingue par sa capacité à conserver une dimension visionnaire dans ses projets construits.

Quand Office ceinture ses villas situées à Buggenhout et Merchtem de palissades et de murs, quand il élève une enceinte de brique autour du magasin d'informatique de Tielt, ou fortifie l'espace de Kortrijk XPO d'une trame modulaire et délimite un anneau dans le paysage de la campagne aragonaise de Matarraña, il ne fait rien de moins que définir la stratégie visant à protéger et revitaliser un élan culturel radical. Au vu de son activité professionnelle foisonnante, nous pouvons aujourd'hui revenir sur quelques images et «projets de papier» à travers lesquels Office a commencé à poser les bases culturelles de ce qui deviendra son «architecture du périmètre».

Deux de ses premiers projets, *Border Garden* et la *Cité de Refuge*, présentent des caractères communs suffisamment forts pour devenir des images emblématiques du concept de frontière à cheval entre des mondes différents, et révèlent la position historique et le rôle stratégique de leurs auteurs, qui nous apparaissent comme des visionnaires éclectiques en quête d'une culture de la contamination historique pour

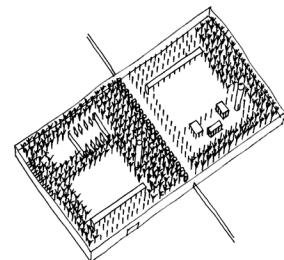
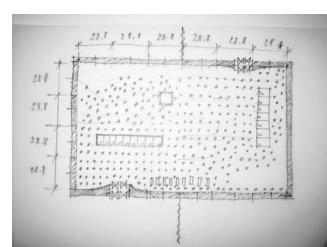
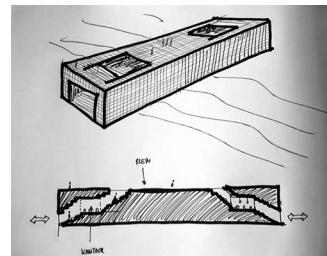
l'architecture du XXI^e siècle. Ces deux projets, portant sur la construction de postes-frontières entre un pays en voie de développement et un pays à économie avancée, ont tous deux été conçus pour subvertir cette infrastructure de contrôle des flux migratoires, et en faire autre chose.

La genèse du *Border Garden* remonte au concours international d'architecture lancé en octobre 2004 et clôturé en mars 2005 pour le passage frontalier piéton d'Anapra, entre le Mexique et les États-Unis. Présenté sous le titre initial de *Frontera/Border*, ce projet lauréat a été conçu par Office en collaboration avec l'ancien condisciple de Kersten Geers, Wonne Ickx, qui travaillait alors pour l'agence Fernando Romero de Mexico City, où il fondera par la suite le bureau d'architecture Productora¹.

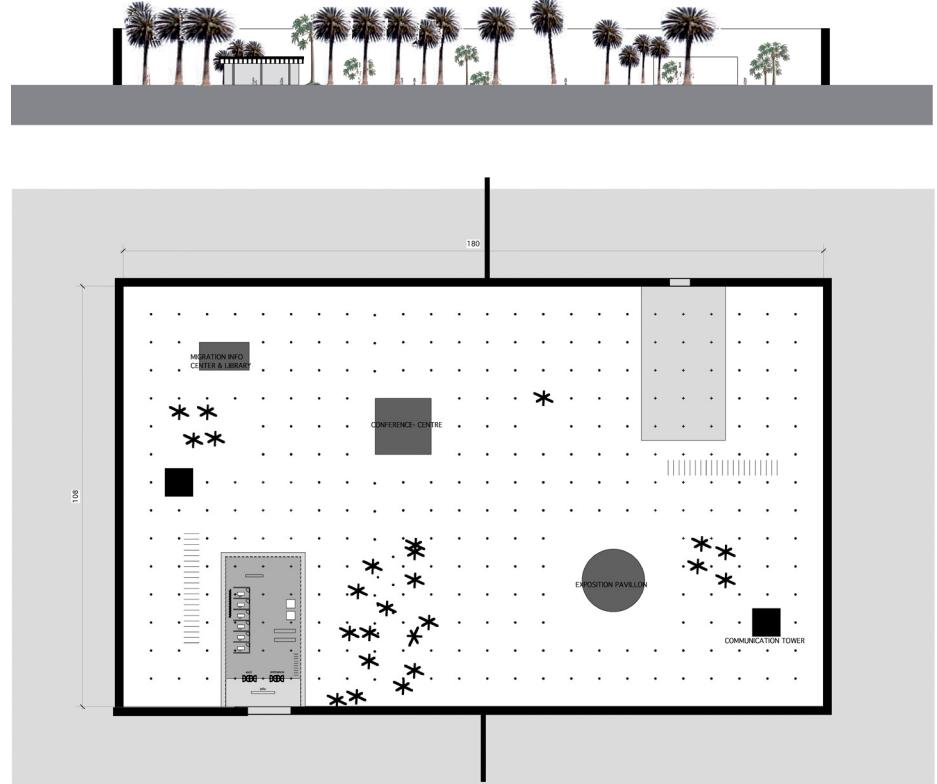
Après avoir imaginé des plates-formes surélevées enjambant la clôture métallique et plusieurs structures en passerelles inspirées du *Monumento continuo* que Superstudio avait campé dans des paysages désertiques², Office s'est ici affranchi des contraintes du cahier des charges du concours qui appelait à la construction d'un pont par-dessus la frontière et de locaux administratifs et culturels de chaque côté de la ligne de démarcation. Dans ce désert qui, faute de toute possibilité de vie, oblige les Mexicains à un exode involontaire, la proposition finale réinterprète le mirage de la terre promise en reprenant certains traits expressifs qui avaient caractérisé le légendaire *Exodus or the Voluntary Prisoners of Architecture*. Toutefois, en entrant en scène, c'est plutôt l'image et la signification de l'enclos de la *Topographia Paradisi Terrestris* d'Athanasius Kircher qui viennent à l'esprit.

Le long grillage matérialisant la frontière est interrompu par le poste de douane qui se présente sous la forme d'une enceinte rectangulaire, délimitée par un mur de neuf mètres de haut dans lequel ne sont ménagées que deux ouvertures latérales, de part et d'autre de la frontière, pour le passage des migrants. La hauteur démesurée du mur par rapport à celle du grillage indique que derrière cette enceinte, il y a bien autre chose qu'un simple poste de douane. Ce mur ne s'impose pas tant par sa puissante matérialité que par la qualité qui en fait un mirage dans ce paysage de terre ocre : sa couleur blanche. On apprend dans les documents de travail que les matériaux envisagés pour sa construction sont la brique³, le marbre ou bien la tôle⁴.

Les frondaisons des palmiers d'une oasis qui dépassent le dessus du mur blanc transforment le poste-frontière en paradis de Kircher, le *Border Garden*, également appelé *Border Crossing* ou simplement *Perimeter*⁵. Le paradis terrestre d'Office présente un aspect inattendu parce que la plantation de palmiers en rang de 16×26 dessine une grille qui ne peut qu'annoncer un ordre à venir. La trame géométrique de la palmeraie est inspirée de celle des colonnes du plan de la mosquée de Bagdad qui a servi de modèle dans plusieurs études préliminaires du *Border Garden*, démontrant ainsi qu'Office soumet les *Exodus* en tous genres à une opération culturelle de contamination historique⁶. Le système d'irrigation des palmiers reprend la technique traditionnelle utilisée dans les régions désertiques d'Algérie pour les jardins des maisons des oasis du Mzab, formant un réseau de canaux couverts et transformés en cheminements.



Office, *Border Garden*, 2004-2005.
Esquisses d'étude ; plan et coupe.



Une symétrie en miroir interrompt le maillage de palmiers afin d'y insérer quatre pavillons de plan rectangulaire abritant le poste de contrôle des passeports, les bureaux administratifs, une bibliothèque, une salle de conférence et les services. Cette symétrie est une conquête conceptuelle, issue des études dans lesquelles Office prévoit une constellation d'objets librement disséminés dans l'enclos, parfois composés selon les équilibres recherchés de Mies van der Rohe⁷. La symétrie, qu'elle soit ou non miesienne, et le paradis de Kircher s'inscrivent dans la «stratégie du cavalier» inventée par Office pour faire échec à *Exodus*. Les quatre pavillons sont des déclinaisons de l'architecture miesienne en vitrages et poteaux cruciformes, meublés de fauteuils de Mies et équipés de panneaux solaires en couverture. L'ombre de la palmeraie confère à ce lieu de passage des allures de paradis terrestre où les migrants, attirés par le mirage de l'oasis, pénètrent, déambulent et peuvent même se perdre dans une agréable dérive, abrités du soleil par les symboles de la promesse d'une entrée triomphale dans la nouvelle terre.

Le projet de poste-frontière devient prétexte au récit d'un évènement idyllique, confié à une petite sélection d'éléments aux lignes géométriques épurées, distribués selon des agencements simples et des symétries contrôlées, et où les ruptures sont limitées, afin de ne pas relâcher la tension narrative. Le fait que par-delà cette architecture complexe de l'ère post-koolhaassienne se trouve la société capitaliste qui, en fonction de ses



cycles économiques, absorbe ou rejette la main-d'œuvre migrante, est un aspect politique auquel rien dans le projet ne fait référence – Office s'abstenant délibérément de toute allusion. La symétrie spéculaire qui ouvre une sortie vers un autre désert suggère toutefois que les paradis terrestres sont des mirages strictement circonscrits, comme l'étaient *Exodus* et la *Topographia Paradisi Terrestris*.

L'infrastructure du passage frontalier d'Anapra devient ainsi l'espace clos du *no man's land*, le fragment d'une utopie possible à cheval sur deux mondes, où l'on devrait seulement entrer par un côté ou l'autre, pour fuir ce qui existe au-delà et en deçà de la frontière. Les ouvertures, percées sur les côtés opposés et non, comme le prévoyaient certaines études, en façade, semblent inviter à l'errance à l'intérieur du *Border Garden*, où la sortie a même l'air d'être cachée. On s'attend à ce que les tâches bureaucratiques s'effectuent dans un espace de plaisir visuel et contemplatif, fût-il transitoire ; c'est à cela qu'après les illusions des années 1960 et 1970, Office réduit avec lucidité et réalisme le pouvoir politique de l'architecture.

Les deux vues du *Border Garden* présentées au concours sont les premiers exemples significatifs d'une série de collages Photoshop qui fera de Geers et Van Severen les instigateurs d'une architecture pensée par le biais d'une représentation en perspective écrasée très particulière et dégageant une forte identité picturale. On reconnaît dans le réalisme étrange de ces vues l'influence des perspectives de David Hockney et les différentes références artistiques que Geers et Van Severen ont pu glaner à la suite de cette découverte, des œuvres d'Ed Ruscha à celles de Piero della Francesca, en passant, naturellement, par les collages de Mies.

Office, *Border Garden*, 2004-2005.
(gauche) Collage présenté au concours . (droite) Images prises sur Internet figurant dans les Archives numériques d'Office.

Pour construire ces vues en perspective, Office est allé chercher sur Internet des images aériennes de la frontière d'Anapra, des photographies de piétons en marche portant des valises, d'une moto dans le désert, de murs et d'oasis de palmiers⁸. L'arrière-plan de l'image où des gens descendant de l'autocar devant le mur a été réalisé sur Photoshop à partir de la photo d'une moto devant l'horizon montagneux du désert de Basse Californie ; le terrain qui s'étire au premier plan provient d'un cliché de la frontière entre le Mexique et les États-Unis, et l'autocar est celui de la ligne Monterey Bay Scenic Tours qui promène les touristes le long de la baie californienne.

Le mur en perspective percé d'une porte d'accès, devant laquelle est arrêté le bus, est la muraille de terre rougeâtre détournée sur la photo trouvée sur Internet d'une rue d'un village d'Afrique du Nord. Il a été coloré en blanc sur Photoshop et des lignes continues et en pointillés soulignent ses bords et arêtes afin d'accentuer leur forme et l'effet de perspective. C'est avec les mêmes lignes qu'est dessinée la porte d'entrée du poste-frontière derrière laquelle on entrevoit des troncs de palmiers. Retravaillée sur Photoshop, la texture lumineuse du mur devient une matière énigmatique. Les palmiers dépassant du mur d'enceinte sont, pour la plupart, empruntés à des photos des oasis de Gabès, en Tunisie, et de Farafra, en Égypte.

Sur la vue à vol d'oiseau, construite à partir d'une photographie aérienne de la vallée désertique d'Anapra, la palmeraie est tirée des oasis de la vallée du Mzab. Mais ces arbres dont Office recherche sur Internet des photographies dans les oasis nord-africaines sont avant tout les palmiers qu'ont admirés Geers et Van Severen à Los Angeles, et ils renvoient à ceux qu'a inventoriés Ruscha à Hollywood dans son livre *A Few Palm Trees*⁹, à ceux qu'a peints Hockney en bordure des piscines de Los Angeles, à ceux du collage de Koolhaas pour la villa Spear de Miami, et encore à ceux des photos que Rossi publie dans son *Autobiographie scientifique* : ils symbolisent la promesse d'un hédonisme américain et du paradis de Kircher.

Les groupes de personnes qui animent la scène de l'entrée sont choisis pour rappeler les processions d'hommes s'apprêtant à se constituer prisonniers volontaires dans les collages d'*Exodus*. On comprend peut-être mieux la signification de *Border Garden* comme allégorie plus générale de la vie contemporaine, lorsque l'on sait que le groupe de cinq personnes disposé près de l'autocar vient d'une photographie d'employés de bureau impassibles avec leurs sacoches, signée James Hardy sous le titre *Male and Female professionals walking on busy sidewalk* et mise en ligne par Gettyimages.

Les vues en perspective d'Office contribuent de façon décisive à conférer une intensité culturelle à la vision de *Border Garden*. Le procédé du collage, mêlant images, lignes et couleurs travaillées strate par strate sur Photoshop, permet d'échapper à l'hyper-réalisme du rendu conventionnel, enrichit la perspective d'une densité et d'une profondeur conceptuelles et rappelle les dessins réalisés dans les années 1960 et 1970 par des techniques de collage et photomontage, mais avec un rapport des proportions, une naïveté des images, un réalisme fantastique et une vision perspective délibérément altérés par la dimension picturale.

L'ambiguïté et le charme singulier des vues de *Border Garden* tiennent au sens que les images de palmiers ajoutent au mur, faisant du poste-frontière l'unique terre promise, destinée non pas à être traversée, mais habitée par une génération de «prisonniers volontaires» désenchantés et déroutés par l'absence d'idéologie collective – idéologie que le pouvoir de l'architecture incarné dans cette oasis promet de contribuer à restaurer. Ce *Border Garden* est le «centre de conspiration éclectique» secret d'Office.

Office a repris sa réflexion sur le thème de l'enclos du paradis terrestre grâce à l'impulsion de l'exposition présentée par Pier Vittorio Aureli et Joachim Declerck – sous l'égide du Berlage Institute de Rotterdam, au centre des Beaux-Arts de Bruxelles (BOZAR) du 16 au 20 mai 2007, à l'occasion du cinquantième anniversaire de la signature du Traité de Rome établissant la Communauté économique européenne (CEE) – *A vision for Brussels. Imagining the Capital of Europe*. Office propose d'établir aux confins de cette Europe un centre destiné à accueillir la foule des damnés contemporains qui tentent de rejoindre le continent dont Bruxelles aspire à être la capitale, et à montrer leur drame au monde. Geers et Van Severen ont développé leur proposition dans la séquence *Hidden Cities* dirigée par Lieven de Cauter et Michiel Dehaene pour l'exposition *Visionary Power* organisée par le Berlage Institute au Kunsthall de Rotterdam du 24 mai au 2 septembre 2007 dans le cadre de la 3^e Biennale internationale d'architecture de Rotterdam.

Le projet d'Office révèle, et rend saisissante à travers des modèles de l'antique, la vocation de l'enclave espagnole de Ceuta à devenir le refuge où convergent les migrants s'apprêtant à quitter l'Afrique. Le choix de cette possession espagnole située sur la rive marocaine du détroit de Gibraltar, site de l'une des Colonnes d'Hercule de l'Antiquité classique, rejoint le thème du projet de poste-frontière entre le Mexique et les États-Unis : dans un cas comme dans l'autre, il s'agit de concevoir une infrastructure de contrôle des flux migratoires susceptible de devenir un nouvel établissement humain, bâti le long du rideau de fer ou de la muraille invisible qui traverse le globe à la lisière entre civilisation capitaliste et tiers-monde – le «Walled World»¹⁰ (l'autre mur invisible est celui qui court le long des frontières de l'Europe, coupant la Méditerranée).

En tant que territoire espagnol, la ville de Ceuta garantit aux migrants qui parviennent à franchir la frontière avec le Maroc un accès contrôlé à l'Union européenne. «Le barbelé comme monument continu» : telle est la définition qu'Aureli, s'appuyant sur des images inspirées des figures emblématiques de Superstudio et de Koolhaas, donne de la frontière entre Ceuta et le Maroc, formée d'un double grillage métallique de six mètres de haut couronné de rouleaux de barbelés¹¹. L'article de Tito Drago «From the Berlin Wall to Ceuta and Melilla», publié en 2005, a aussi nourri la définition culturelle et figurative du projet d'Office¹². On comprend également mieux le cadre idéologique qui soutient ce projet à la lumière de la note rédigée par De Cauter et Dehaene, «"HIDDEN CITIES" the Camp and the Sanctuary», sur la signification du «camp de réfugiés» et sa nature de «sanctuaire» pour les personnes dépossédées de leur citoyenneté et de leurs droits, et sur le rôle encore très actuel de l'architecture «de papier», qui évoque les exemples de «l'architecture mobile» de Yona Friedman et d'*Exodus*¹³.



Du 15 au 18 décembre 2006, Geers et Van Severen se sont rendus à Ceuta, accompagnés de Lieven de Cauter et de leur ami photographe Bas Princen, afin de découvrir et documenter certains aspects de la zone frontalière et du poste de douane, les voies d'accès, les miradors, ainsi que les bâtiments construits près de la plage, les murs de la ville et leurs matériaux.

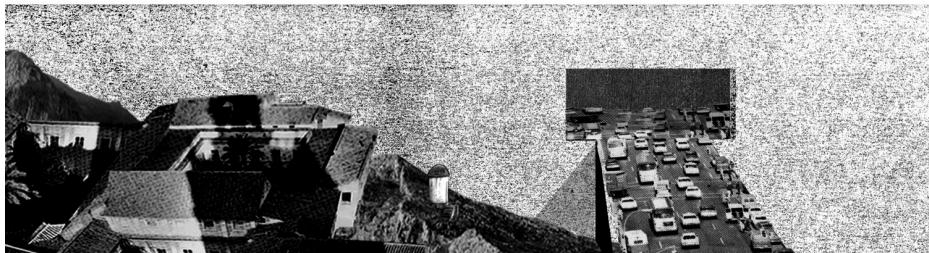
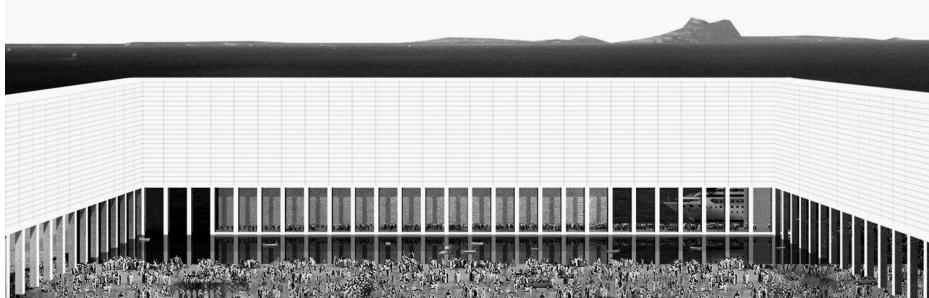
Dans son projet, Office envisage une nouvelle communauté fondée à partir d'un centre d'accueil à cheval sur la frontière, entre Ceuta et Tanger, qui donnerait corps à l'une des *Hidden Cities* évoquées dans le programme de l'exposition. Le sous-titre provisoire, *Fake Estate*, est une référence à l'œuvre de Gordon Matta-Clark qui avait racheté de petites bandes de friches urbaines, souvent inaccessibles et échappant au règlement d'urbanisme de New York, pour en faire des créations artistiques provocatrices. C'est cette stratégie que reprend Office en s'appropriant les infrastructures frontalières pour en faire non un «camp» mais une «ville» de migrants, la *Cité de Refuge*, créée à partir d'un grand espace vide carré protégé par de hautes murailles épaisse, ressuscitant du même coup le tracé rigoureux des limes romains qui, dès l'Antiquité, firent la réputation de la ville portuaire de Ceuta.

La forme choisie par Office pour sa *Cité* célèbre le retour d'un nouvel *Exodus*, mais réinterprété à la manière de la Plaza Mayor de Cordoue et du Palais de Dioclétien à Split – deux sites qui figurent parmi les références d'Office¹⁴. La cartographie historique de Ceuta confirme le rôle des puissantes fortifications romaines dont il reste dans la ville des traces significatives, vues et photographiées par les architectes lors de leur visite de décembre. Parmi les choix iconographiques de Geers et Van Severen pour expliquer la *Cité de Refuge*, la présence du projet de Hans Kollhoff pour l'*Atlanpole* de Nantes semble indiquer la recherche d'un modèle pour associer plusieurs fonctions dans un seul et même bâtiment, ou *Große Form*, créant en soi une nouvelle forme urbaine en lisière de la ville.

Dans les premières versions du projet, Office imaginait une sorte de «monument continu» épousant les contours sinués de la côte et représenté, dans un collage Photoshop, par une séquence linéaire de bâtiments visités pendant le séjour à Ceuta¹⁵. Bien qu'Office n'ait pas développé cette solution de «monument continu», il en attribue la généalogie au *Plan Obus* de Le Corbusier pour Alger et à la station balnéaire de Prora, complexe monumental de 4500 mètres de long conçu pour les travailleurs allemands par Clemens Klotz et construit par le régime nazi sur l'île de Rügen¹⁶. Ces comparaisons audacieuses et provocatrices visent à pousser le modernisme jusqu'à son point d'effondrement et s'inscrivent dans la stratégie culturelle inaugurée par Venturi avec son manifeste *Complexity and Contradiction in Architecture*, et fortement ancrée chez Geers et Van Severen.

La proposition finale de la *Cité de Refuge* se présente sous la forme d'une enceinte carree de 482 mètres de côté, 90 mètres de haut et 30 mètres d'épaisseur, enveloppant un grand espace vide conçu pour faire du poste-frontière un colosse exprimant l'inévitable sentiment d'enfermement temporaire d'une communauté partie en quête d'une autre

Office, Cité de Refuge, Ceuta,
2006-2007. (haut) Esquisse d'étude.
(bas) Plaza Mayor, Cordoue.

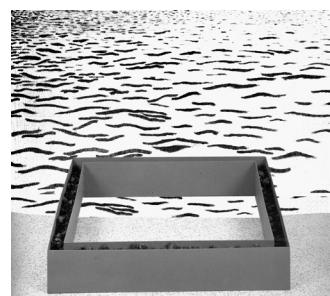


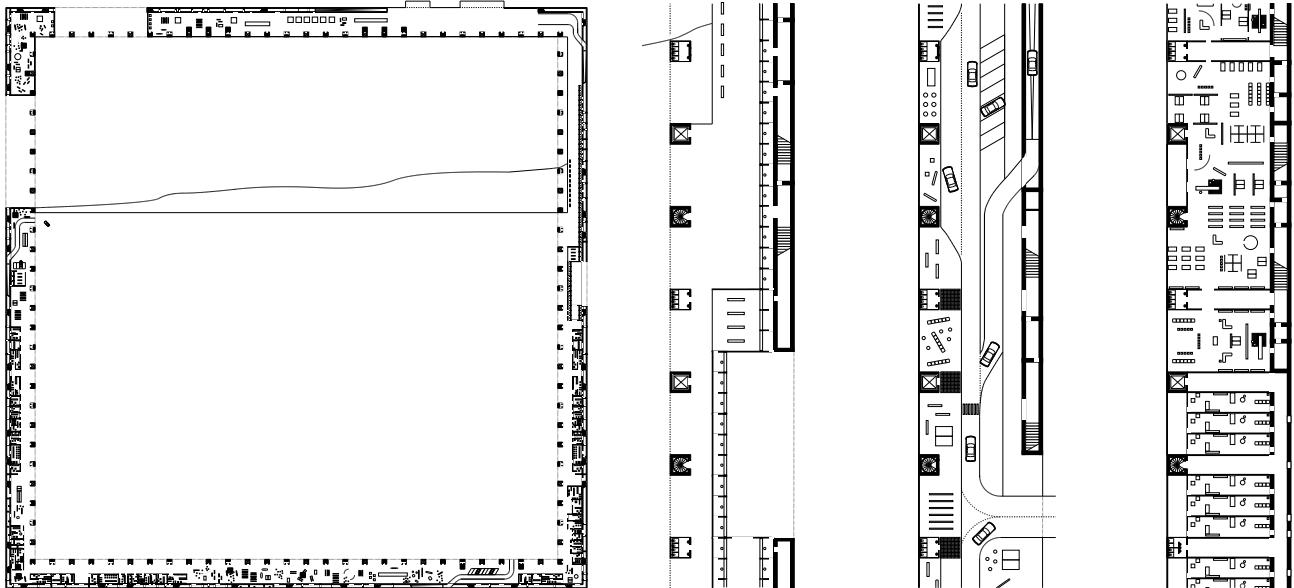
Office, Cité de Refuge, Ceuta, 2006-2007. Collage d'étude photoshop et plans.
(ci-dessous) Collage photoshop avec Mono Lake Non-site de Robert Smithson.

possibilité de vie. Délibérément posée entre terre et mer, sa position souligne son statut de lieu de transit à la limite entre deux mondes différents, mais par sa conception et ses références culturelles, ce choix dénote aussi l'influence de la *Chinese Swimming Pool* de Koolhaas, bassin carré construit à cheval sur la berge de l'East River, dans le cadre du projet métaphorique de *New Welfare Island*. Par les dimensions de son enceinte, la Cité de Refuge est à mi-chemin entre « l'anneau carré » de 280 mètres de côté conçu par Aldo Rossi avec Luca Meda et Gianugo Polsello pour le centre d'affaires de Turin *Locomotiva 2*, et l'unité d'habitation de Dogma pour la Hollande, *A Simple Heart*, délimitée par une muraille carrée de 800 mètres de côté.

Mais ce qui singularise les proportions de l'enveloppe de la Cité de Refuge, c'est l'intrusion, dans le processus de conception, d'une œuvre de Robert Smithson, *Mono Lake non Site*, dont Office reprend l'image dans un collage Photoshop pour définir l'idée du projet pour Ceuta. La présence d'œuvres d'art comme celles de Matta-Clark et de Smithson permet à Office de ne pas rester prisonnier, au moment où il invente son architecture, de son attirance pour la « complexité » et les « contradictions » des diverses références historiques.

Les migrants accèdent à l'enceinte à pied ou à bord d'autobus et de «taxis bleus». Les photos prises lors du voyage de décembre éclairent cet aspect du fonctionnement du poste-frontière de Ceuta. Les véhicules pénètrent dans la Cité de Refuge par un viaduc de 30 mètres de haut qui s'enfonce dans l'enclos par une ouverture, comme dans les visions de *No-Stop City*, pour ensuite descendre par des rampes jusqu'au niveau de la vaste cour et du quai d'embarquement.





L'enceinte est un mur creux et aveugle, l'absence de toute fenêtre sur le paysage extérieur visant aussi bien à protéger l'espace intérieur qu'à faire du franchissement du mur un rite de passage vers un monde nouveau. Dans sa recherche graphique de textures pour dessiner la vue de l'enceinte selon une perspective en coin à la Ruscha, Office opte pour un pointillé de nuances de gris, afin de créer des motifs irréguliers évoquant un matériau de revêtement rudimentaire, en écho aux enduits blancs grossiers des façades des maisons bordant les rues de Ceuta, photographiés pendant le voyage de décembre¹⁷. Si Office s'efforce d'atteindre un tel degré de réalisme jusque dans la recherche des effets de matière et du graphisme du dessin, c'est manifestement dans un souci de renforcer le caractère concret de son projet visionnaire.

Des escaliers, des rampes d'accès, des bureaux et divers locaux de service sont aménagés dans l'épaisseur du mur d'enceinte de la *Cité de Refuge*, tandis que les piliers creux encadrant la cour accueillent d'autres locaux ainsi que les ascenseurs. Le visage de l'enceinte sur la grande cour carrée se caractérise par le haut portique et la trame de rectangles horizontaux évoquant les panneaux vitrés d'un mur-rideau, mais aussi abstraite que la grille infinie du *Monument continu*. Le réseau de lignes, omniprésent dans l'objet visionnaire de Superstudio, est absent sur les piliers qui acquièrent ainsi dans la *Cité de Refuge* une tout autre monumentalité, ce qui porte Office à parler de «colonnade» ou d'«arcade»¹⁸.

La partie de la *Cité de Refuge* débordant sur la mer est une porte sur l'espoir, avec ses larges ouvertures où l'on aperçoit l'arrivée des navires dans lesquels les migrants embarqueront pour le continent européen. La cour est calquée sur le modèle historique des

places de marché espagnoles, comme en témoigne une esquisse en perspective intitulée *Plaza Mayor de Ceuta*¹⁹. Les individus errent dans ce lieu de transit; en contemplant le colosse qui les accueille, ils peuvent enfin entrevoir le nouvel ordre politique qui les attendra une fois qu'ils auront quitté la *Cité de Refuge*. «Rien n'est vraiment organisé»²⁰, soulignent Geers et Van Severen à propos du mur d'enceinte, comme s'il s'agissait de la pièce sans fonction précise, découverte à la lecture de l'*Autobiographie Scientifique* de Rossi.

En intégrant à leur collage Photoshop représentant la scène de l'attente une photographie de foule empruntée au photomontage *Un Rito Espiatorio* de la série *Atti fondamentali* de Superstudio, Geers et Van Severen révèlent leur puissance visionnaire dans la mise en scène du drame de l'exode des Africains. On retrouve d'ailleurs cette même image de Superstudio dans les recherches menées au Berlage Institute de Rotterdam : elle figure la foule qui peuple l'immense place aux allures de Cirque Maxime de la proposition d'Aureli pour Bruxelles, réalisée en collaboration avec Pier Paolo Tamburelli²¹. Dans son collage, Office utilise également le photomontage des *Discorsi per immagini* d'Archizoom où deux immenses rideaux ferment la place Rouge de Moscou²². En affirmant que la *Cité de Refuge* est un projet «réel», Office prend ses distances avec les visions de l'architecture radicale, comme pour éviter que son projet puisse être assimilé à ces manifestations visionnaires – «il ne s'agit pas d'un projet utopique dans le style de Superstudio, avec des hippies se baladant dans un pays imaginaire quadrillé par une grille»²³, précise Geers.

Parmi les images réunies pour le projet de Ceuta, les «photos-peintures» de vagues marines et de nuages de la série *Seestück* de Gerhard Richter, ainsi que le tableau de Hockney *Portrait of an Artist (Pool with two figures)*, choisi pour l'eau de la piscine, témoignent de la complexité délibérément recherchée des références iconographiques pour parvenir à une image de synthèse Photoshop dans laquelle chaque détail graphique participe à la tension culturelle du projet²⁴. Le *Discorso per immagini* d'Office s'inscrit dans le droit fil de ceux d'Archizoom, de Superstudio et de l'OMA et, comme c'était déjà le cas pour le *Border Garden*, revendique une dimension artistique dans les lignes, les textures et la composition, qui tend à accentuer et refléter une nouvelle vision de l'architecture. Ces collages Photoshop ne se bornent pas à représenter l'architecture mais servent à affirmer sa dimension culturelle, qui se nourrit de l'image proprement dite et de ses détails.

Dans la proposition d'Office, la *Cité de Refuge* apparaît comme la quintessence même de la construction d'une ville, le «fait urbain» par la création d'autres structures. Dans les collages et les maquettes, on devine la trace de certains édifices, incrustés dans la muraille comme dans d'antiques complexes monumentaux, signes d'une croissance spontanée qui aurait été générée à partir du colosse carré. Dans un photomontage, on aperçoit ainsi adossé à un côté du mur un bâtiment qui se reflète dans le miroir de la mer : c'est la photo déformée de la maquette de la Maison de Diane à Ostia Antica²⁵. Dans une maquette d'étude, le gigantesque Carré de la *Cité de Refuge* semble en revanche articulé sur des bâtiments linéaires plus ou moins longs et plusieurs volumes



Office, *Cité de Refuge, Ceuta*, 2006-2007. Maquette d'étude et maquette en acier Corten exposée au Kunsthall de Rotterdam.

surgissant de la cour, évoquant une croissance qui transforme la *Cité* en un établissement urbain débordant de l'enceinte, comme c'était le cas avec les longues barres résidentielles qui s'échappaient d'*Exodus*.

La maquette exposée au Kunsthall a été réalisée en acier Corten, matériau choisi pour sa patine rouillée²⁶. La *Cité de Refuge* ressemble ici à une gigantesque masse de métal rouillé comme celle de la *Floating Swimming Pool*, dont Koolhaas disait qu'elle était devenue le refuge des architectes constructivistes ayant fui le régime soviétique. En récupérant le scénario narratif des œuvres de l'OMA, et plus particulièrement de celles des années 1970, Office montre en quoi cela correspond à une stratégie bien précise de refondation de l'architecture contemporaine, et réaffirme sa volonté de dépasser toutes les manifestations de type post-koolhaassien, qui ont réduit l'architecture de Koolhaas à des opérations académiques, de composition ou de non-composition.

On assiste une fois de plus avec la *Cité de Refuge* à la mise en scène du mythe des « prisonniers volontaires » ; mais l'architecture développe ici une monumentalité digne du Forum d'une colonie européenne de fondation récente. Le dessin de la *Cité de Refuge* est, selon ses auteurs, « si (tragiquement) beau »²⁷. Ce principe de beauté « terrible », qui peut également émaner de la tragédie humaine, conduit Office à délivrer le discours architectural de la forme « politique » et idéologique, que recherchent Aureli et Dogma dans le sillage de la leçon de Manfredo Tafuri, pour l'affranchir de tout « contenu ».

L'objectif central du projet d'Office n'a pas changé : redéfinir la discipline, la dégager de toute dimension tragique et, dans la lignée de Koolhaas, inventer en priorité des mécanismes théoriques propres à impulser un élan visionnaire comparable à celui qui avait animé les architectures radicales, mais plus pragmatique et plus réaliste. La *Cité de Refuge* est le fragment de laboratoire pour l'élaboration du « concept de la ville »²⁸ où,



comme dans *Border Garden*, l'hétérotopie et le camp de réfugiés (ou de prisonniers) se confondent pour accoucher d'un autre acte de refondation de la discipline par le biais des outils du projet et de la conception, et pour réinvestir l'architecture d'un pouvoir propre, à savoir celui de «rendre le problème plus compréhensible» (le drame de l'émigration à Ceuta)²⁹.

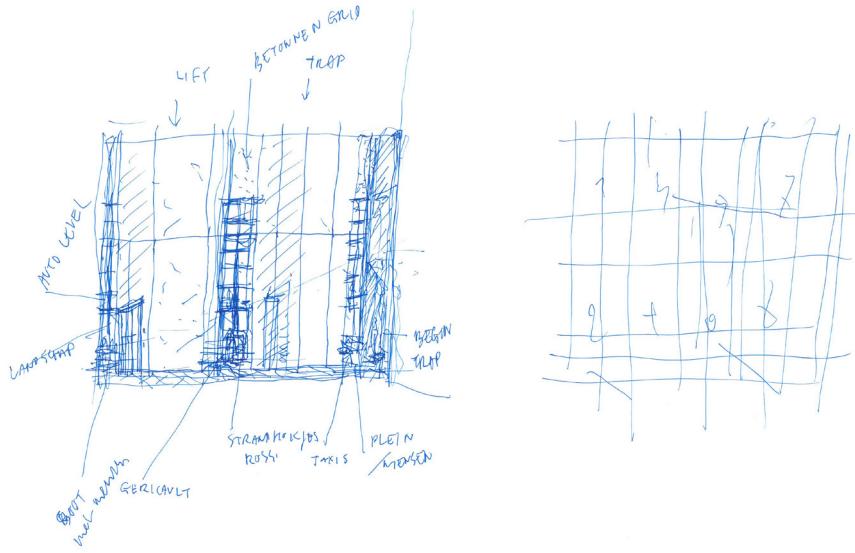
C'est un titre koolhaassien qu'Office a choisi pour présenter son projet au Kunsthall de Rotterdam : *Hidden Cities : Ceuta, the City Island: the imprisoned city as a laboratory*. Dans sa plaquette d'exposition, Geers et Van Severen citent un passage de l'*Essai sur l'art* de Louis-Étienne Boullée sur le rôle fondateur de l'«image» et sa priorité sur la «construction», laissant ainsi apparaître en filigrane l'importance qu'ils attachent à l'œuvre théorique de Rossi, qui, dans les années 1970, avait remis cet essai au goût du jour pour formuler les principes de son «rationalisme exalté». Office place en exergue un extrait du *Field Trip* de Koolhaas, publié dans *S,M,L,XL* sur la révélation soudaine que le mur de Berlin «encercler la ville, ce qui, paradoxalement, lui permet d'être "libre"». Enfin, une reproduction de l'interprétation de Madelon Vriesendorp du *Radeau de la Méduse* de Théodore Géricault boucle la composition typographique et conceptuelle de la plaquette – une référence, celle à Géricault, que l'on retrouve aussi dans les notes de Geers et Van Severen pour le projet de Ceuta : «La tête de pont de la forteresse Europe : danser sur le radeau de la méduse.»³⁰

Office fait ainsi de la *Cité de Refuge* le «laboratoire» d'une idée de la ville, comme l'étaient *Exodus*, *The City of the Captive Globe* et *A Green Archipelago*, figures mythiques auxquelles Geers et Van Severen ont choisi de se confronter. «Le projet de Ceuta, expliquent-ils, est une étude de cas parfaite pour, au bout du compte, présenter la forme de la ville sur le champ de bataille de l'Europe et de l'Afrique du Nord, du capitalisme et de son arrière-pays dévasté. Tel est notre contexte. C'est tout ce que nous avons. La survie affine nos principes.»

Un nouveau chapitre de l'histoire du projet de la *Cité de Refuge* s'est ouvert dans la seconde moitié des années 2000. Depuis ses débuts, Office cherche à articuler sa vision sur un système figuratif inspiré des œuvres de Hockney ou de Ruscha, mais aussi de Piero della Francesca et de Donato Bramante, capable de représenter la dimension historique de l'architecture et de se traduire par des œuvres offrant des vues d'angle et autres perspectives déformées. Au vu de ses références culturelles et des sources historiques foisonnantes auxquelles il n'a cessé de puiser pour formuler une vision en perspective de l'espace, Office ne pouvait passer à côté d'un chef-d'œuvre de l'illusionnisme de la Renaissance : la *Salle des perspectives* de Baldassarre Peruzzi à la villa Farnesina de Rome. Ce sont les effets de perspective de cette salle qu'il associe aux visions de l'aura radicale de ses collages Photoshop pour fournir un nouvel exemple de ces contaminations caractéristiques de sa poétique.

L'exposition *EUtopia – The Possibility of an Island*, organisée du 20 octobre 2016 au 17 janvier 2017 par Joeri De Bruyn et Ward Verbakel au musée M de Louvain, pour marquer le 500^e anniversaire de la publication du livre de Thomas More, *Utopia*, offrait





Office, dessin d'étude de la Cité de Refuge pour l'installation à l'exposition EUtopia. The Possibility of an Island, 2016-2017, Musée M, Leuven.

(ci-dessous) Baldassarre Peruzzi, Salle des perspectives, villa Farnesina, Rome.

une occasion de reprendre la réflexion sur la *Cité de Refuge*. Pour l'installation dans la salle accueillant les œuvres d'*EUtopia*, Office s'est inspiré des effets d'optique et de perspective de la *Salle des perspectives* et a appliqué sur toute la hauteur d'un mur l'agrandissement d'un détail de la *Cité de Refuge*, afin de donner au visiteur l'illusion qu'il se trouve au rez-de-chaussée du complexe, devant la porte d'accès, et qu'il regarde vers la cour. Les esquisses et les maquettes montrent que, comme l'avait fait Peruzzi, Office construit sa perspective à partir d'un point de vue donné de l'espace, de manière à orienter le regard de l'observateur pour que celui-ci ait l'impression de se tenir en un point précis de la *Cité de Refuge*.

Dans le visuel de la cour de la *Cité de Refuge*, Office représente les piliers creux en béton brut et rythme les façades par une grille de fenêtres rentrantes faisant office de brise-soleil. Ce vocabulaire moderniste, absent de la version originale de la *Cité de Refuge*, se teinte d'une atmosphère de monumentalisme méditerranéen évoquant des œuvres de Rossi et aussi de Fernand Pouillon. Dans la partie de la cour occupée par la plage, on remarque trois *Cabine dell'Elba* qui, pour Rossi, incarnaient l'idée même de la maison primitive et symbolisent ici le foyer perdu, autour duquel se regroupent les migrants – et, avec eux, les jeunes architectes. La présence du *Radeau de la Méduse* sur l'étendue de mer qui pénètre dans l'enceinte complète le récit sur la signification de la *Cité de Refuge* par rapport aux utopies radicales, après l'apparition, dans le premier photomontage du projet, de la foule de Superstudio³¹.

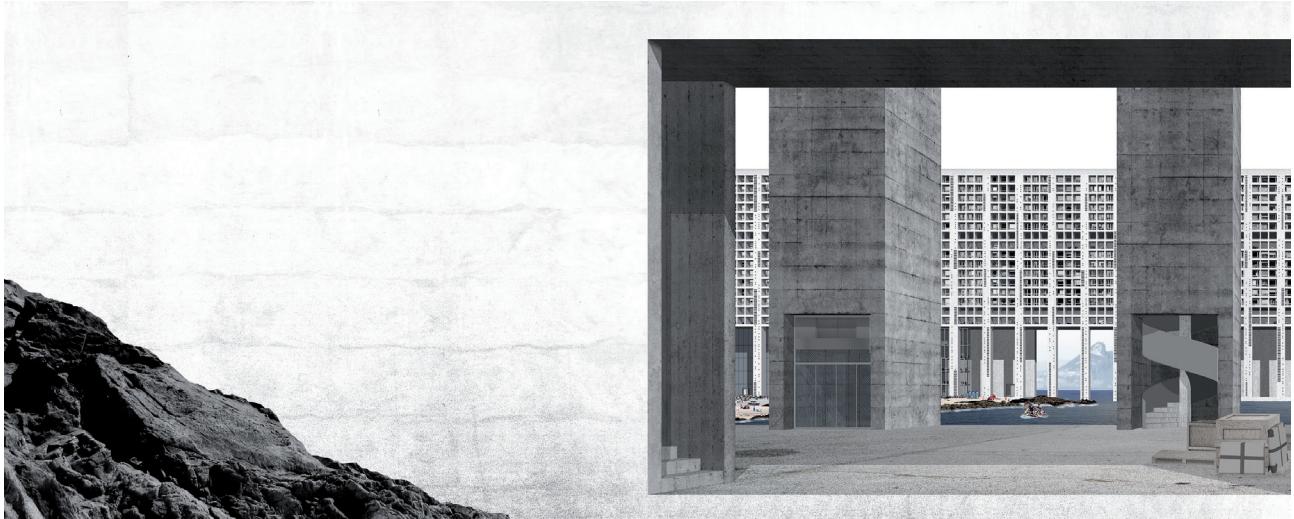
La perspective d'Office est imprimée sur une toile pour devenir tapisserie – en référence aux dessins muraux de Sol LeWitt³². Appliquée sur les murs de la salle du musée M, elle semble puissante par ses dimensions, mais aussi fragile que les pages du livre de Thomas More – installée devant la grande baie vitrée, elle se donne explicitement comme tenture.



Dans l'installation d'*EUtopie*, la perspective, en tant qu'outil graphique, revêt une valeur culturelle précise qui signale le positionnement d'Office dans le débat actuel. Ce qu'Office écrit de la *Salle des perspectives* de Peruzzi et de la perspective de la *Cité de Refuge* est une déclaration sur le pouvoir d'illusion du décor pictural et sur la nécessité de préserver l'aspiration visionnaire qu'a toujours exprimée l'architecture – au XX^e siècle aussi bien qu'à la Renaissance et dans les années 1960 et 1970, comme en témoignent le *Radeau de la Méduse*, les *Cabine dell'Elba*, ou encore le décor de Peruzzi³³.

Du 16 février au 1^{er} juillet 2017, la tenture nomade de la *Cité de Refuge* a été accrochée à la Graham Foundation For Advanced Studies in the Fine Arts de Chicago, pour l'exposition *Spaces without Drama or surface is an illusion, but so is depth*, organisée par Wonne Ickx et Ruth Estévez, et consacrée au rôle du collage numérique et du trompe-l'œil obtenu par superpositions en deux dimensions, et aux réalisations de ce type telles les scénographies et les maquettes de théâtre de papier des XIX^e et XX^e siècles (les «*toy-theaters*»). Ickx avait collaboré avec Geers et Van Severen sur le projet du *Border Garden* où ce genre de collage commençait à s'imposer comme outil permettant de se réapproprier la dimension narrative et historique de l'architecture – une fonction sur laquelle revient l'exposition *Spaces without Drama*.

Avant d'envoyer la perspective de la *Cité de Refuge*, Office a étudié la construction d'une vue, toujours calculée à la manière de Peruzzi, destinée à être accrochée sur deux murs adjacents de la salle de la Graham Foundation. L'arête formant l'intersection de ces deux murs devient l'axe de symétrie d'une vue angulaire comportant deux scènes définies dans les mêmes volumes architecturaux, mais présentées dans deux milieux différents. Pour construire ce collage Photoshop, Office recourt à l'architecture de la culture rationaliste de la fin du XX^e siècle – depuis les unités d'habitation du quartier du Gallaratese de Rossi à Milan, jusqu'au Federal Center de Mies à Chicago, en



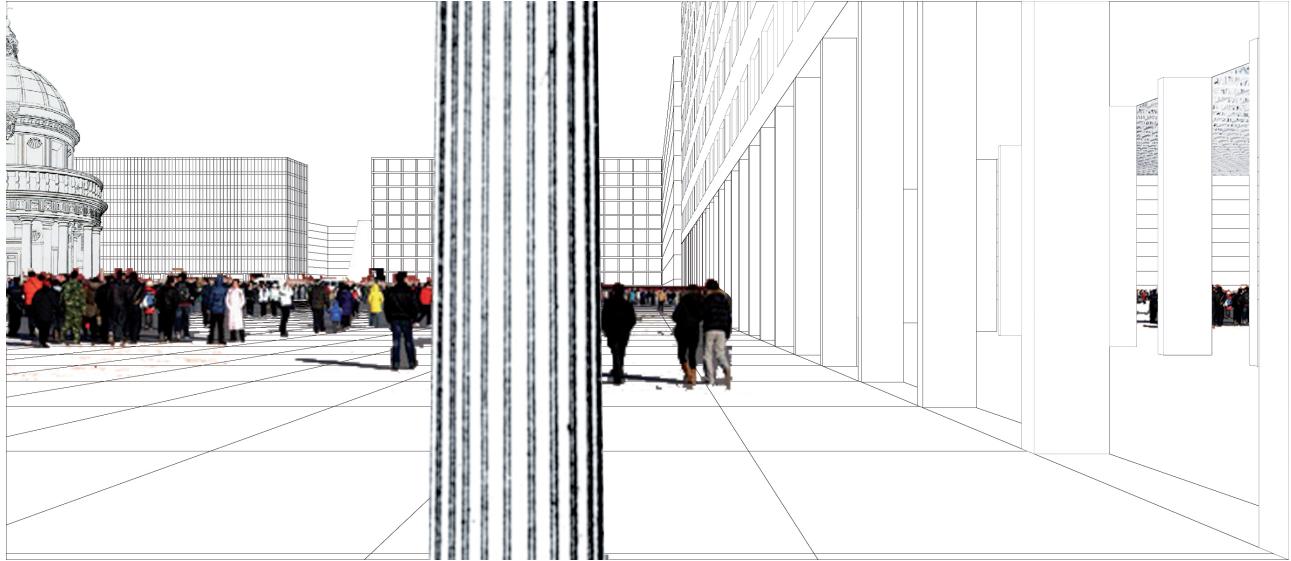
Office, perspectives d'étude et finale de la Cité de Refuge pour l'installation à l'exposition EUtopia. The Possibility of an Island, 2016-2017, Musée M, Leuven.

passant par les barres d'immeubles du Parque Guinle et du ministère de l'Éducation et de la Santé à Rio de Janeiro de Lucio Costa et de son groupe³⁴ – et à un motif de lignes subtiles évoquant un mur-rideau semblable à celui qu'a immortalisé Bas Princen dans sa photographie *Ringroad (Houston)*.

Les scènes de la vue symétrique représentent deux milieux distincts : d'une part, un tapis d'herbe qui, dans certaines études est remplacé par un paysage boisé du XIX^e siècle comme ceux qu'utilisait Rossi dans ses collages ; et d'autre part par une place dallée à la manière de la *Supersuperficie* de Superstudio, à laquelle viennent s'ajouter dans certaines études le petit temple de San Pietro in Montorio du dessin en perspective de Paul Légaré³⁵, un fût de colonne cannelée au premier plan et, au fond, au-delà du portique à la Rossi, le *Space Frame* de Mies recouvrant la place. Office étudie également une version en perspective double avec, au premier plan, une grille de piliers et de poutres encadrant les deux scènes, comme dans le fameux *Panneau de Berlin*.

Les perspectives d'Office réalisées en collages Photoshop s'avèrent être non seulement une technique de représentation, mais surtout un dispositif culturel visant à juxtaposer des moments historiques différents, comme c'était le cas dans la *Flagellation du Christ* de Piero della Francesca³⁶, et s'imposent par là même comme un outil privilégié pour exprimer, sous forme de manifestes visuels, les aspirations de ces visionnaires éclectiques en quête d'un nouveau rationalisme.

L'auteur remercie Keersten Geers, David Van Severen et Steven Bosmans.



Notes

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

¹ Voir Christophe van Gerrewey, «*Border Garden*», in *Office Kertsen Geers David Van Severen*, Walther König, Cologne, 2017, vol. 1, p. 45.

² Voir les documents de la chemise *Comunicatie-schetsen*, dossier *Office 15-Border Garden* (Doc. Archives numériques Office).

³ *Border Garden*, opuscule, dossier *Office15-Border Garden* (Doc. Archives numériques Office).

⁴ *Jardin Frontera/Border Garden*, tapuscrit, fichier *arquine-panels-vertic-2*, chemise *015-Unsorted*, dossier *Office15-Border Garden* (Doc. Archives numériques Office).

⁵ Voir Pier Vittorio Aureli, «*Vivre Sa Vie*. À propos de l’œuvre de Kersten Geers et David Van Seve-

ren», in 2005-2006. *Tentoonstelling 35 m³ jonge architectuur*, Office Kersten Geers David Van Severen (25.08-02.10.2005), Vlaams Architectuurinstituut, deSingel Internationaal Kunstcentrum, Anvers, 2005, p.12 (pp.9-12).

⁶ Voir les documents de la chemise *Comunicatie-schetsen*, dossier *Office 15-Border Garden* (Doc. Archives numériques Office).

⁷ *Jardin Frontera/Border Garden*, tapuscrit, fichier *arquine-panels-vertic-2*, chemise *015-Unsorted*, dossier *Office 15-Border Garden* (Doc. Archives numériques Office).

⁸ L’une des références de cette oasis est le site internet : www.mzab.free.fr (non accessible en janvier 2019).

⁹ Edward Ruscha, *A Few Palm Trees*, Heavy Industry Publications, Hollywood, 1971.

¹⁰ Voir Lieven de Cauter et Michiel Dehaene, «*Meditations on Razor Wire. A Plea for Para-Architecture*», in George Brugmans et Vedran Mimica (éd.), *Visionary Power. Producing the Contemporary City*, NAI Publishers, Rotterdam, 2007, pp. 242-243 (pp. 232-247).

¹¹ Pier Vittorio Aureli et Joachim Declerck (éd.), *Brussels – A Manifesto. Toward the Capital of Europe, A Berlage Institute Project*, NAI Publishers, Rotterdam, 2007, p. 24. Cette définition apparaît dans la légende de la photographie de la frontière. À propos de la photographie et de la discussion sur Ceuta, voir Lieven de Cauter et Dieter Lesage, «*Re: The Myth of the Bridge*», Hunch. The Berlage Institute report, n°5, 2002, pp. 54-68.

Office, perspective d'étude de la Cité de Refuge pour l'installation à l'exposition Spaces without drama or surface is an illusion, but so is depth, Graham Foundation for Advances Studies in the Fine Arts, Chicago, 2017.

¹² Tito Drago, «From the Berlin Wall to Ceuta and Melilla», *Inter Press Service* [revue en ligne], 5 octobre 2005. L'article est conservé dans la documentation du projet d'Office, chemise 035-referentieteksten, dossier Office35-Ceuta-power (Doc. Archives numériques Office).

¹³ Lieven de Cauter et Michiel Dehaene, «“HIDDEN CITIES” The Camp & the Sanctuary», note conservée dans la chemise 035-referentieteksten (Doc. Archives numériques Office). Voir aussi Lieven de Cauter et Michiel Dehaene, «Meditations on Razor Wire. A Plea for Para-Architecture», *op. cit.*

¹⁴ On trouve dans la documentation rassemblée par Office pour la Cité de Refuge plusieurs images d'*Exodus*, du Palais de Dioclétien à Split et de la Plaza Mayor de Cordoue. Voir chemise 035-referentieteksten, dossier Office35-Ceuta-power (Doc. Archives numériques Office).

¹⁵ Voir *Untitled-1*, dossier Office35-Ceuta-power (Doc. Archives numériques Office). Pour la photographie de Bas Princen, voir 035-bas2.jpg, chemise 035-bas pictures, dossier Office35-Ceuta-power (Doc. Archives numériques Office).

¹⁶ Les images de la cartographie de Ceuta et de la photographie aérienne du Seebad Prora sont conservées dans le dossier Office35-Ceuta-power (Doc. Archives numériques Office).

¹⁷ Voir à ce propos la photo du détail du mur d'enceinte, *IMG_2039.JPG*, conservée dans le dossier Office35-Ceuta-power (Doc. Archives numériques Office).

¹⁸ Voir par exemple le texte Kersten Geers et David Van Severen, *Cité de Refuge*, fichier 035-ceuta-textfinal, chemise 035-pressmap, dossier Office35-Ceuta-power (Doc. Archives numériques Office).

¹⁹ Cette esquisse est conservée dans le dossier Office35-Ceuta-power (Doc. Archives numériques Office).

²⁰ Kersten Geers et David Van Severen, «Cité de Refuge. Inverting the Power of Separation», in George Brugmans et Vedran Mimic (éd.), *Visionary Power. Producing the Contemporary City*, *op. cit.*, p. 262 (pp. 258-267).

²¹ Voir Pier Vittorio Aureli et Joachim Declerck (éd.), *Brussels*, *op. cit.*, p. 125.

²² Les reproductions des photomontages de Superstudio et d'Archizoom figurent parmi les documents rassemblés par Office pour le projet de Ceuta dans le dossier Office35-Ceuta-power (Doc. Archives numériques Office).

²³ «Brussels Office KGDVS. Interview by Felix Burrichter», in *PIN-UP. Interviews*, Power House Books, Brooklyn, 2013, p. 306 (pp. 301-307).

²⁴ Les images sont conservées dans la chemise 035-referentie-beelden, dossier Office35-Ceuta-power (Doc. Archives numériques Office).

²⁵ La photographie de la maquette des maisons d'Ostia Antica est conservée, sous le titre *oldbuild3*, dans la chemise 035-referentie-beelden, dossier Office35-Ceuta-power (Doc. Archives numériques Office). On trouve également dans cette chemise des images de mosquées, d'églises et de maisons à patios.

²⁶ Voir l'esquisse 035-00-maquette1, chemise 035-finals-boek, dossier Office35-Ceuta-power (Doc. Archives numériques Office).

²⁷ Kersten Geers et David Van Severen, «Cité de Refuge. Inverting the Power of Separation», *op. cit.*, p. 259.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ «Brussels Office KGDVS. Interview by Felix Burrichter», *op. cit.*, p. 306.

³⁰ Kersten Geers et David Van Severen, «A project for Ceuta», chemise 035-site, dossier Office35-Ceuta-power (Doc. Archives numériques Office).

³¹ Les *Cabine dell'Elba* de Rossi et le *Radeau de la Méduse* de Madelon Vriesendorp figurent déjà dans l'étude : *fichier 1.Setup beeld.pdf*, chemise Pdf, dossier Office200-EUtopia (Doc. Archives numériques Office).

³² Les œuvres de LeWitt sont réunies dans *Sol Lewitt – Museum M*, chemise 0-References, dossier Office200-EUtopia (Doc. Archives numériques Office). Cette chemise contient également des reproductions de la *Flagellation* de Piero della Francesca et plusieurs grandes toiles de Hockney tel *A Bigger Grand Canyon*.

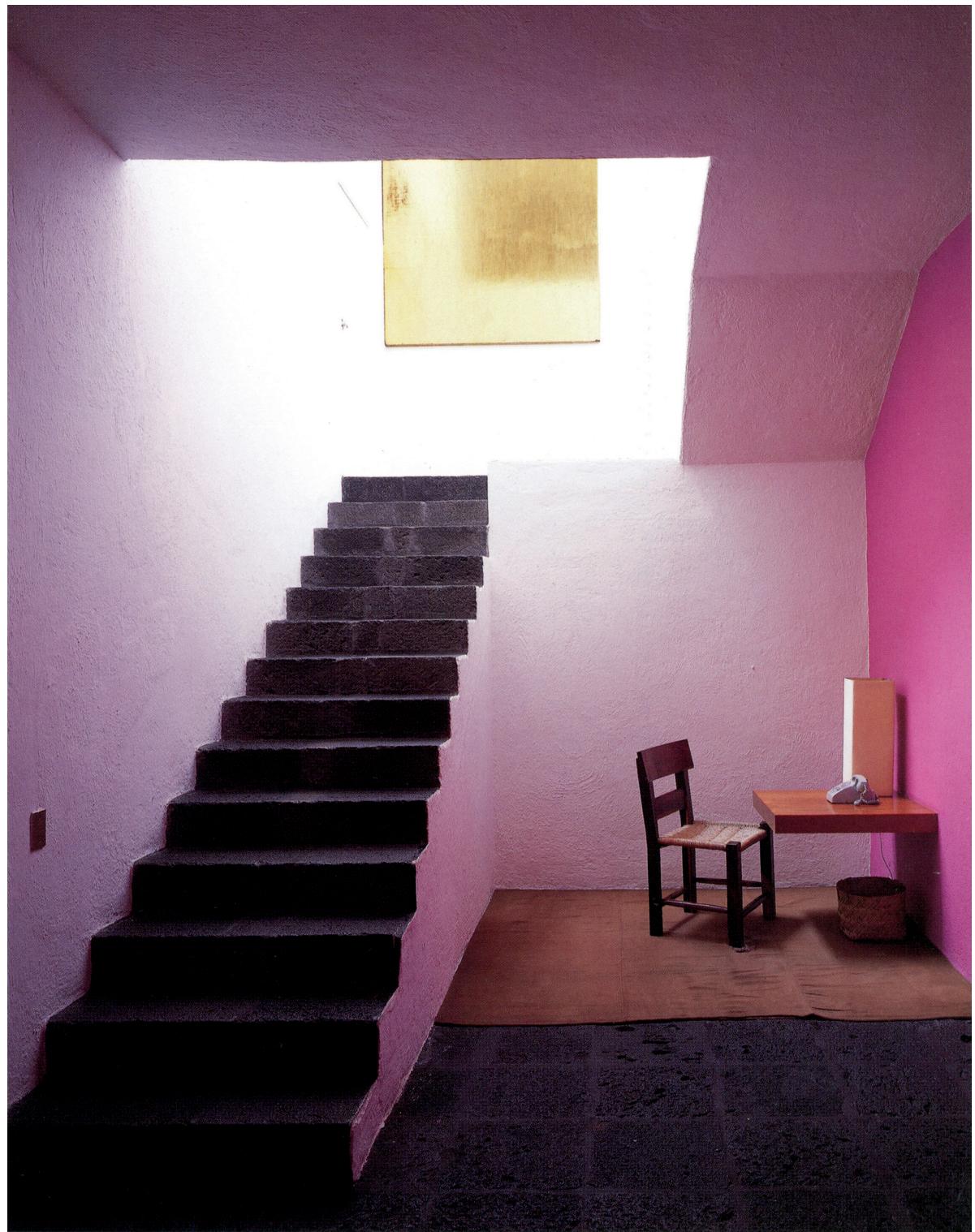
³³ Office, *Stadsgezicht*, tapuscrit, fichier 200-160919-book_final.docx, chemise Text, dossier Office200-EUtopia (Doc. Archives numériques Office).

³⁴ Voir les chemises, *Building Foreground*, *Facades* et *Plaza*, dossier Office232-Space without Drama (Doc. Archives numériques Office).

³⁵ Il existe une chemise contenant des images des dessins de Letarouilly, mais il n'y figure aucune reproduction du petit temple de Bramante (*Paul Letarouilly*, dossier Office232-Space without Drama, Doc. Archives numériques Office).

³⁶ Pour cette interprétation, voir Carlo Ginzburg, *Indagini su Piero. Il Battesimo, il ciclo di Arezzo, la Flagellazione di Urbino*, Einaudi, Turin, 1981.

Représentation(s)



Aucun gris. Nulle part

À propos de la palette de Luis Barragán

Maria Zurbuchen-Henz

«La question est de savoir si l'architecture doit toujours se tenir en retrait en préférant des matériaux naturels, qui sont en général gris ou brun clair, ou si elle peut être colorée voire polychrome. Vu le bruit et le chaos à la ville et à la campagne dominant la société d'aujourd'hui, il serait recommandable d'éviter la couleur en architecture. Dans ce monde rempli de signes clinquants, la couleur n'est qu'une pollution en plus. [...] Le travail de Luis Barragán est une possibilité mais je n'en connais que les photographies qui me semblent agréables à voir plutôt qu'informatives.»¹ Donald Judd

Donald Judd pose une question fondamentale : jusqu'où l'architecture peut-elle s'approprier les couleurs ? Les tonalités fortes ajoutent-elles au chaos ambiant ? Quelles règles la polychromie appelle-t-elle ? Et de convoquer le travail de Luis Barragán comme exemple possible, à cette difficulté près que le travail de celui-ci est surtout connu par le biais d'images. La présente contribution tente de déchiffrer la grammaire des couleurs de cet architecte et, le cas échéant, de la situer dans le contexte mexicain, avec son rapport propre à la question de la couleur et les conditions de luminosité tout à fait particulières.

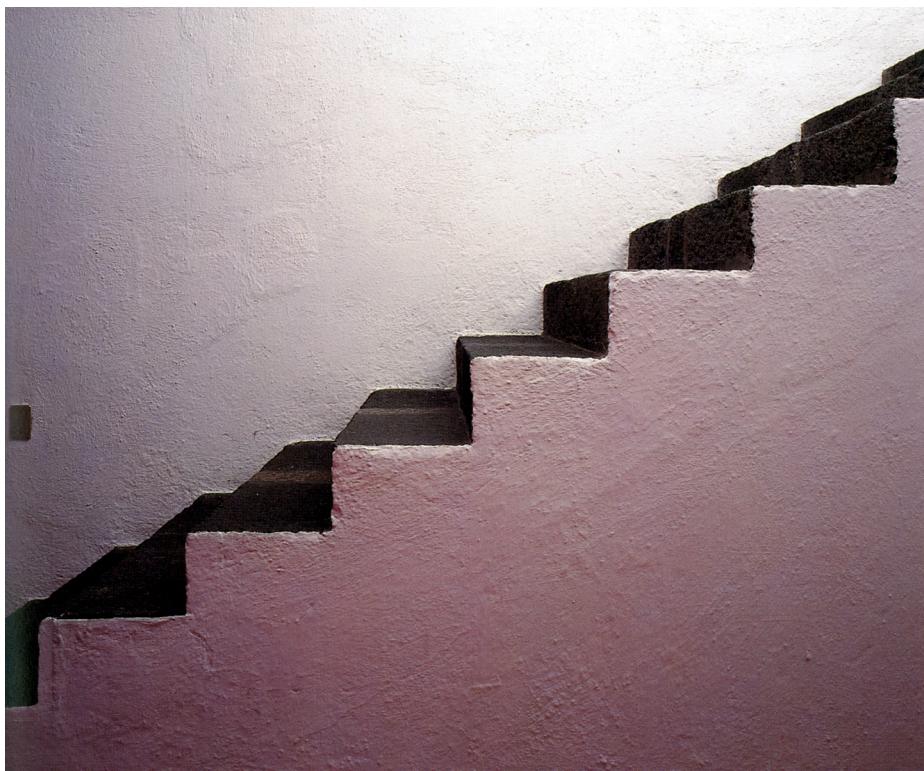
Luis Barragán a développé une version mexicaine de la «polychromie architecturale» avec des teintes vives et de la lumière colorée. Comment est-ce que cet architecte, travaillant souvent avec l'artiste Mathias Goeritz, arrive-t-il à créer une harmonie multicolore dans la composition de bâtiments, d'intérieurs et de jardins ? Sa palette de teintes chaudes et rayonnantes allant du jaune, orange, rouge jusqu'au «*rosa mexicano*» permet à Barragán d'explorer des manifestations matérielles et immatérielles de la couleur. En faisant des expériences avec des coloris particulièrement puissants, il profite non seulement des couleurs elles-mêmes mais également d'effets de réverbération sur du blanc ou, en rajoutant encore la lumière colorée, d'effets de mélange entre lumière et couleur, plongeant des espaces entiers dans un brouillard de couleurs atmosphériques et anticipant ainsi le *Minimal Art*.

Maison Barragán à Tacubaya, Mexico City, 1947-1948. «Promenade architecturale» polychrome.

Lors d'une conférence à Zurich en 1938, Le Corbusier expliquait ainsi les rapports entre la couleur et la forme en général et les vertus de la polychromie architecturale en particulier: «*Structurer et camoufler les volumes, générer et modifier des espaces, créer tonifiant et ambiance.*»² Il nous semble intéressant de cibler la question éminemment architecturale du rapport entre le volume, l'espace et la couleur dans l'œuvre de Barragán en l'analysant sous trois aspects, à savoir l'interaction entre lumière et couleur, le rapport entre forme et couleur et le lien entre espace de vie et espace d'art.

La maison de l'architecte

Prenons l'exemple de la maison de Barragán, où il met en scène une «promenade architecturale» en rose, jaune et or, ainsi qu'en blanc et noir. Depuis le vestibule, un escalier dépourvu de main courante et à deux volées inégales mène aux chambres en passant par une espèce de palier balcon. La montée est accompagnée par le jeu des couleurs et de la lumière. Dans la semi-pénombre, le rose saturé de la paroi du bas projette une lueur rosée sur les surfaces blanches adjacentes. Les marches noires dirigent le regard vers la lumière tombant d'en haut sur le tableau doré de Mathias Goeritz. En montant, la luminosité augmente, on traverse un passage blanc-doré et on s'apprête à tourner pour comprendre que l'ambiance chromatique est subtilement tonifiée par



un jaune citron, encore invisible, qui couvre le mur intérieur mi-haut de la deuxième partie de l'escalier. L'œil ne perçoit d'abord qu'une ombre jaune sur la paroi blanche, avant de découvrir au tournant de l'escalier le jaune en question. Cette ombre jaune (qui évoque d'ailleurs elle-même l'or du tableau) est en fait une ombre colorée, c'est-à-dire une ombre portée sur la paroi blanche doublée d'une réverbération jaune.

Pour son cadre de vie, Barragán cherche à effacer les frontières entre l'art et l'architecture. Il combine une architecture abstraite et dématérialisée qui emprunte au domaine artistique (un escalier noir-blanc, sans épaisseur constructive) avec une œuvre d'art presque architectonique (un tableau sans motif, une simple surface dorée) pour aboutir à un espace d'habitation à la fois expérimental et concret.

La promenade architecturale à l'intérieur de la maison de Barragán décrite plus haut aboutit à un toit-terrasse spectaculaire en orange, blanc et rose. Cette suite de patios suspendus réunit pleins et vides, espaces et volumes pour mettre en scène une expérimentation plastique. Bordé de murs hauts et ponctué de cheminées en saillie, cet espace en L évoque les constructions abstraites et les meubles du *De Stijl* (comme la fameuse chaise rouge et bleue de Rietveld), sauf que le principe d'assemblage de panneaux, planches et tiges en couleur y est reporté sur des murs épais et des cheminées. Et la couleur est là pour magnifier encore le jeu savant des volumes sous la lumière.

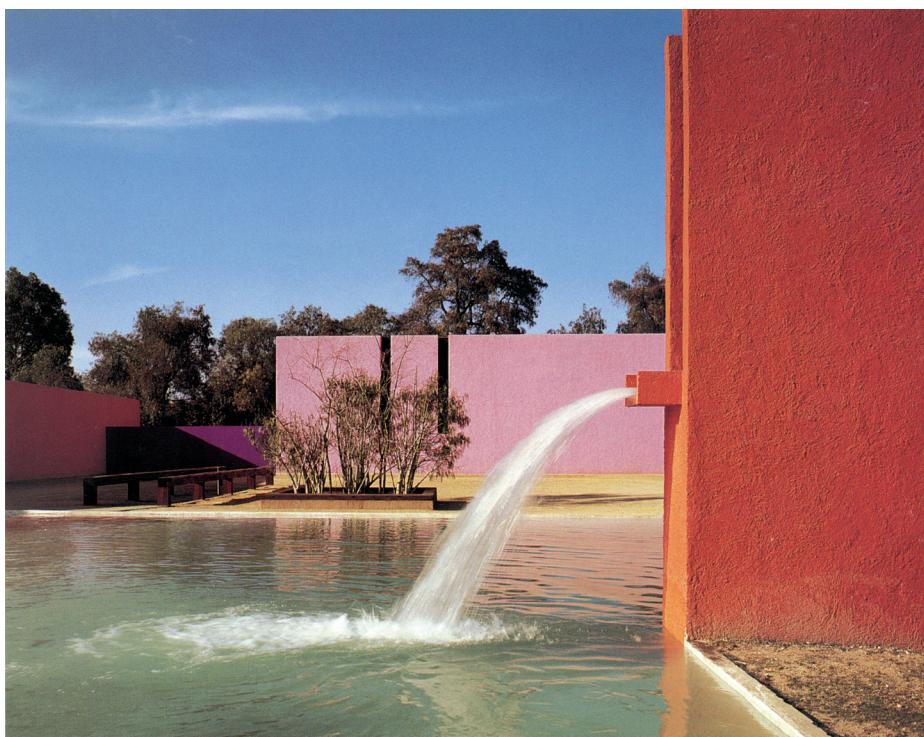


Maison Barragán. Effets de réverbération et d'ombre colorée.

Couleur-matériau – couleur-couleur – couleur-lumière

De manière générale, la couleur et la lumière sont utilisées en association avec les tons propres aux matières naturelles. Il s'agit donc d'interactions dans l'espace de couleurs-matériau, de couleurs-couleur et de couleurs-lumière³.

La gamme restreinte de coloris vifs englobe le jaune, l'orange, le rouge, le rose, le violet et le bleu, ainsi que de la lumière colorée en jaune. À regarder de plus près ces peintures de bâtiment si singulières, on distingue entre autres un étonnant nuancier de roses (rose pâle – pink – magenta) et même du pourpre. Comme déjà évoqué, Barragán joue avec les aspects matériels et immatériels de la couleur allant du pigment coloré jusqu'à la lumière teintée (obtenue au moyen de verres colorés), mettant ainsi à profit la synthèse soustractive de la matière et additive de la lumière. À ce propos, Leonhard Euler explique les mécanismes de la perception d'une couleur en remarquant qu'un «*corps nous paraît, par exemple, rouge, lorsque les rayons qui en sont lancés sont de telle nature qu'ils excitent dans nos yeux la sensation de rouge*»⁴. En plus, placé dans un contexte blanc et illuminé par un éclairage neutre, ce corps rouge va émettre une lumière colorée pour teinter son contexte d'un ton correspondant. Nous avons pu observer cette manifestation de lumière indirecte dans l'exemple de la maison de l'architecte. S'y ajoutent des effets directs quand Barragán installe un dispositif architectural produisant une lumière jaune ou ambre afin d'animer un espace blanc ou pour aviver d'autres couleurs chaudes.



Écuries de San Crisobàl,
à Los Clubes, Atizapán
de Zaragoza, 1966-1968.

Cette palette ne renvoie fondamentalement ni à la nature (mises à part des fleurs telles que les bougainvillées) ni à des matériaux. C'est-à-dire qu'elle n'évoque guère d'associations avec des matières réelles. Sur les bâtiments, ce sont avant tout des tonalités chaudes, souvent dans une combinaison de rose et de jaune, qui sont mises en avant. Dans les jardins, on découvre des murs bleus, mais sur le fond luxuriant de la végétation mexicaine, Barragán bannit le vert. Quant à la couleur grise, elle est totalement absente, et il n'a par exemple jamais recours au béton apparent. Une exclusion frappante, qui implique même les matériaux naturels : lorsqu'il met en œuvre des pierres, il privilie la roche volcanique noire ou une pierre jaunâtre.

Couleurs mexicaines vs européennes

Les couleurs flamboyantes sont omniprésentes dans la culture mexicaine. Les enduits colorés assurent la protection et l'embellissement des ouvrages. Mais comment les couleurs sont-elles perçues sous la lumière aveuglante du soleil ou dans la pénombre régnant à l'intérieur des bâtiments ? À certaines heures du jour, le rayonnement solaire peut pratiquement éteindre les teintes les plus vives, tandis que celles-ci se mettent à luire à l'ombre. Barragán traduit ces réalités climatiques en un langage architectonique qui lui est rigoureusement personnel.

Pour comprendre la polychromie de Barragán dès la fin des années 1940, la comparaison avec d'autres concepts du mouvement moderne peut être utile. Le *De Stijl* hollandais (Mondrian, Van Doesburg, Van Esteren, Rietveld) et le Purisme français (Ozenfant, Le Corbusier) utilisent des couleurs spécifiques sur la base d'une théorie intellectuelle propre à ces groupes. Le *De Stijl* cherche l'abstraction à travers la force des couleurs primaires rouge, bleu, jaune purs et des non-couleurs blanc, gris, noir. Une abstraction quasi scientifique tendant vers la dissolution de l'architecture, vers une «contre-construction» à l'image d'un équilibre dynamique accentué d'éléments colorés. À l'inverse, dans sa période puriste, Le Corbusier cherche des «couleurs architecturales» plus statiques et assourdies en prenant le mur dans son intégralité comme unité colorée. Ses claviers de couleurs sont composés d'ocres jaunes et rouges, de terres, de blanc, de noir et de bleu outremer ainsi que de vert anglais, des tons qui peuvent être éclaircis ou assombris et mélangés. L'application polychrome de cette palette puisant dans le naturel et la tradition est utilisée par Le Corbusier pour confirmer ou manipuler les réalités plastiques d'un volume par «camouflage architectural». Il s'appuie pour ce faire sur les effets physiologiques et psychologiques associés aux couleurs dans l'espace⁵.

Barragán, lui, reprend les couleurs vives propres à la culture populaire mexicaine. À l'inverse des couleurs européennes, dites primaires, que sont le rouge, le bleu et le jaune (ainsi que la quatrième «couleur psychologique de base» qu'est le vert selon Arthur Rüegg), au Mexique et en particulier chez Barragán, il y a encore d'autres couleurs originelles, dont certainement le fameux «rose mexicain», le pourpre et peut-être même l'or. La couleur pourpre est déjà présente dans le bâti préhispanique et l'or

joue un rôle majeur dans le baroque... Qui sait, cette culture opère peut-être même un glissement (dans la perception ? dans les préférences ?) entre les couleurs bleu – rouge – jaune, réputées primaires, et les couleurs pures d'imprimerie cyan – magenta – yellow ? On a le sentiment que les couleurs de base «européennes» se verrait éclaircies et chargées d'une énergie supplémentaire par le fort rayonnement solaire.

À propos du rose en particulier

Ce qui nous surprend le plus comme Européens, c'est l'usage prodigue du rose dans toutes ses déclinaisons, d'autant plus que nombre d'entre nous entretiennent une sorte d'amour-haine envers cette couleur.

Le rose ne laisse jamais indifférent : il calme et excite, il séduit et dégoûte, il est à la fois féminin et masculin. Le rose rappelle les sucreries et les spécialités de foire comme la crème glacée et la barbe-à-papa (le rose dit bonbon). Le rose évoque ce qui est mignon et féminin (les vêtements de bébé, le classique boudoir de madame). Le rose dope l'humeur (voir la vie en rose) et sert de cache-misère (le fard à joues). Le rose fait vendre (l'emballage pink du parfum «Shocking» de Schiaparelli fut un succès planétaire). Le rose discrimine (le triangle rose imposé aux homosexuels durant la période nazie). Le rose a aussi partie liée avec la masculinité (le pink viril associé au jaune sur la cape des toreros ou le maillot magenta de l'équipe cycliste Telekom).

Le rose est-il kitsch ? Correspond-il au goût populaire, d'où le mépris que lui voue l'élite intellectuelle ? On songe notamment aux poupées Barbie (en rose, pink et violet) que la plupart des filles trouvent irrésistibles à un certain âge. Quoi qu'il en soit, Barragán et ses amis artistes usent du fougueux «rose mexicain» avec une totale évidence.

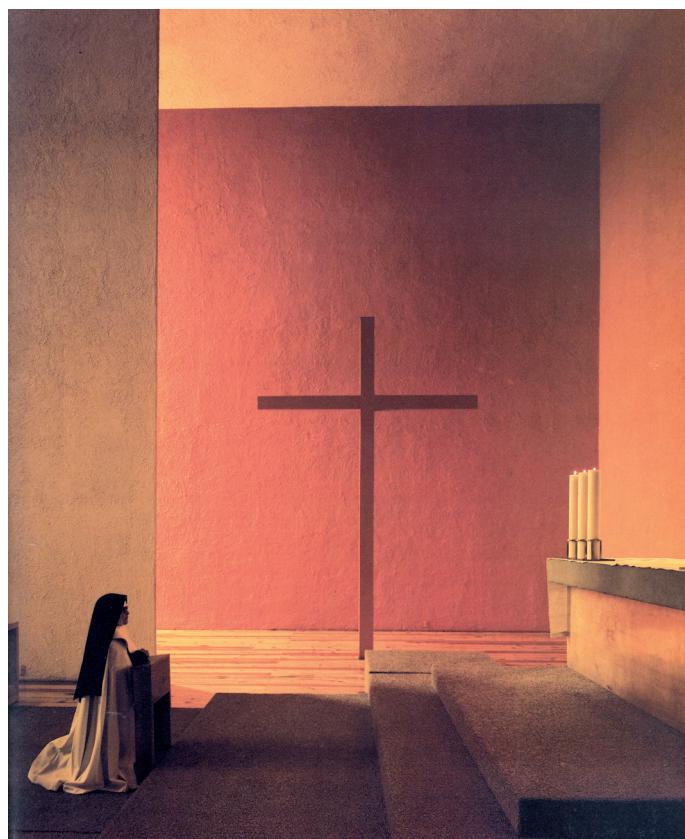
La comparaison ci-après de deux salles à manger tente de cerner l'effet du rose sur l'espace architectonique et les ambiances ainsi créées chez Le Corbusier et chez Barragán. Le concept chromatique décliné dans la salle à manger de la maison La Roche s'appuie sur du rose, du blanc et du noir. Les quatre murs et le plafond sont recouverts d'un rose Terre de Sienne et le sol est revêtu de carreaux noirs. Comme l'a montré Arthur Rüegg, curieusement, Le Corbusier s'inscrit ici dans la tradition de la chambre rose ou bleue⁶. Le ton pastel habille l'ensemble de la pièce comme une tapisserie. Dans cet espace monochrome, l'habitant se sent protégé et en tout temps enveloppé par une ambiance égale et doucement colorée, quelle que soit, au-dehors, l'humeur bleue ou grise du ciel parisien.

La propre salle à manger de Barragán affiche un tempérament mexicain. On y accède par le vestibule (que l'on connaît déjà), petit mais spectaculaire par ses effets colorés. Dans cette pièce, l'architecte reprend une couleur traditionnelle et transpose l'idée de la chambre rose en un nouveau concept spatial. Il applique la couleur rose vif à une paroi choisie de la pièce, tandis que les autres murs et le plafond sont blancs. Le fort contraste chromatique n'est pas le fait d'une rencontre avec une autre paroi, par exemple, mais vient du sol jaune-ocre. La coloration d'une seule paroi accentue

les contrastes à l'intérieur de la pièce et tend à la dissoudre. Mais grâce à cet accord de deux teintes, l'espace est baigné d'un rayonnement rose immatériel, résultant du mariage entre le pink et l'ocre, qui réunifie la pièce. Au final, l'atmosphère chromatique saturée est atténuée par la complémentarité et le contraste simultané du rose/rouge avec le vert du jardin que l'on aperçoit par la fenêtre.

Stratégies de la polychromie

Pour Barragán, «*la couleur est l'accomplissement de l'architecture, elle contribue à agrandir ou à rapetisser une pièce, tout en lui conférant la touche de magie indispensable à un lieu*»⁷. Dans les publications consacrées à l'artiste, comme dans l'idée que s'en fait le public, le sujet de la couleur occupe souvent une place excessive et partielle. En réalité, chaque projet témoigne d'un subtil équilibre entre espaces colorés et espaces non colorés et surtout entre matériaux naturels bruts et éléments de couleur. Les constantes sont données par les murs en pierre naturelle, des plafonds à poutres apparentes en bois foncé ou encore des sols en bois et en pierre, tandis que la couleur et la lumière représentent les variables qui permettent des expériences sans cesse renouvelées.



Chapelle des Capucines
à Tlalpan, Mexico City, 1953-1960.
«Infini camaïeu de jaunes,
de rouges et d'oranges.»

S'écartant des nuanciers normés de l'architecture moderne, il s'en tient à un choix personnel de couleurs «artificielles» lumineuses associées au blanc et aux matières brutes. Le blanc est un partenaire équivalent qui joue un rôle essentiel dans la stratégie coloriste, il sert de fond neutre pour révéler la couleur, de réflecteur de lumière pour la stimuler et d'écran de projection pour recevoir son rayonnement.

Monochrome, bicolore ou polychrome, l'impact de la composition dépend de la relation établie entre couleur et blanc, respectivement entre couleur et couleur. L'application de coloris peut plonger l'entier d'un espace dans un bain de couleur, isoler et distinguer une surface délimitée (paroi, plafond, sol) ou intensifier la plasticité d'un volume. Très souvent, le geste décisif consiste en un changement de teinte à l'intersection de deux faces d'un espace ou d'un volume. Arthur Rüegg décrit cette méthode corbuséenne de la manière suivante : «*Alors que le changement de couleur à l'angle d'un espace intérieur engendre le "rectangle élastique", le même changement de couleur sur un prisme efface la corporalité du volume renforçant ainsi le "camouflage architectural" d'un bâtiment.*»⁸ Des murs de différentes couleurs peuvent, à l'intérieur, apporter un sentiment d'élasticité et une dynamique spatiale et, à l'extérieur, dramatiser les données plastiques.

Bleu dans le jardin

Dans l'esprit de l'architecte paysagiste français Ferdinand Bac, Barragán bâtit des maisons qui évoquent des jardins et des jardins qui ressemblent à des maisons⁹. Pour lui, le jardin clos s'apparente à une architecture dépourvue de toit. Grâce à des transitions fluides entre intérieur et extérieur et à l'application ciblée de couleur dans le jardin, il fusionne artefact et nature. En complément d'éléments formels classiques, tels que les murs en pierres naturelles par exemple, il met en œuvre des murs peints en blanc ou en bleu. Usant de procédés picturaux ou sculpturaux, il tire parti des effets physiologiques et psychologiques de la couleur bleue. Les murs bleus paraissent distants et frais ; le bleu avive et fait presque artificiellement flamboyer le vert de la végétation. D'une certaine manière, il peut aussi être vu comme une amplification du ciel mexicain profondément bleu.

Au chapitre du bleu dans le paysage, on se doit de mentionner «El Bebedero», le lieu de rendez-vous des cavaliers à *Las Arboledas*. L'abreuvoir pour les chevaux est composé comme une sculpture minimalistie avec un bassin noir, une paroi blanche et un mur bleu. Au bout de la longue allée bordée d'eucalyptus, à l'extrémité de la perspective, apparaît la tache blanche du mur vertical et, derrière, la ligne bleue du mur horizontal. Le blanc attire de loin, rayonne au sein de la verdure et arrête la vue en perspective. À l'arrière-plan, le bleu recule et ré-approfondit la perspective par l'effet optique de la couleur et le déplacement du point de fuite. Sur place, le bleu a l'air de s'écouler dans l'eau miroitante de la fontaine, et cette impression de fraîcheur correspond exactement à l'atmosphère recherchée autour d'un point d'eau sous un climat chaud. En contrepartie du bleu utilisé comme principe actif, le rôle du mur blanc au centre du dispositif est plutôt passif. Il fonctionne comme un grand écran, mais au lieu d'être une surface de projection d'images, il reflète les ombres animées des arbres et des animaux.

Yellow – Magenta – Cyan

Une séquence chromatique vibrante de yellow, magenta et cyan, poussant jusqu'au violet, au rose et au jaune, est offerte au visiteur de la maison Gilardi conçue pour un publicitaire.

À l'intérieur de la maison, Barragán décline le triple accord des «couleurs originelles» mexicaines dans une composition emblématique. Le long d'un corridor, une promenade architecturale mène à une grande pièce pourvue d'un bassin et d'un espace salle à manger. Le corridor nimbé de lumière semble rayonner en jaune, tandis que la perspective dévoile l'image abstraite en bleu et rouge d'une pièce irréellement baignée de bleu, avec une colonne apparemment rouge posée dans l'eau. À y regarder de plus près, on découvre qu'en réalité, le corridor badigeonné de blanc est plongé dans une douce lumière colorée jaune émanant d'une série de fentes pourvues de verres jaunes. Et le réflexe européen consistant à distinguer les couleurs primaires rouge et bleu aboutit à une méprise : en fait, la colonne est recouverte d'un rose magenta, qui s'oppose fortement à l'arrière-plan bleu cyan. De l'espace d'art à l'espace de vie : heureusement ce feu d'artifice chromatique se limite à la moitié de la pièce accueillant la piscine ainsi théâtralisée, tandis que la partie salle à manger se tient dans une calme blancheur.



«*El Bebedero*» à *Las Arboledas*,
Atizapán de Zaragoza, 1959-1962.



La cour intérieure accueille un arbre à fleurs mauves, dont Barragán s'inspire pour les façades en accolant du violet et du rose dans un angle. Alfred Roth considérait que la juxtaposition directe de couleurs vives, sans médiation de blanc ou de gris, produisait un effet «kitsch»¹⁰. Or, chez Barragán, les couleurs sont libres de se toucher. Pour sa part, il obtient un équilibre chromatique en créant un camaïeu vibrant de teintes proches et en dosant la quantité des surfaces teintées. Dans cette cour rose et violette, le jaune vient, en troisième couleur complémentaire, ajouter une note conciliante. Après le thème de l'ombre colorée déjà traité plus haut, cet espace chromatique donne l'occasion de se poser la question de la couleur de l'ombre. L'ombre sur le rose le rend plus foncé et quand le ciel est bleu, cette ombre n'est pas neutre mais teintée de bleu, le coin ombragé n'apparaît donc plus comme rose mais comme mauve et, du coup, le violet réellement peint sur le mur perpendiculaire semble imiter une ombre permanente sur un mur rose.

Maison Gilardi à San Miguel Chapultepec, Mexico City, 1975-1977 et Dan Flavin, Untitled (to Jan and Ron Greenberg), 1972-1973.

Orgue à couleurs et canons à lumière

Kenneth Frampton a parlé d'un espace «oniriquement abstrait» à propos de la maison Gilardi¹¹. La stratégie de cette polychromie convoque des couleurs-couleur respectivement la couleur-lumière agissant séparément et en interaction avec du blanc. Mais c'est dans l'espace consacré de la chapelle des Capucines que Barragán a inauguré la fusion proprement dite de la lumière colorée et de la couleur-couleur. Une lumière ambrée

y tombe sur le mur latéral rouge et sur l'élément frontal principal orange portant le triptyque doré. Emilia Terragni a fait une description saisissante du cheminement de la lumière jaune au cours de la journée, qui transfigure les couleurs chaudes des murs en un «*infini camaïeu de jaunes, de rouges et d'oranges*»¹². C'est donc aux lieux sacrés que Barragán réserve les plus puissants effets de ses jeux de couleur et de lumière.

Quand Barragán parle d'une touche de magie, Otto Kapfinger constate que dans la lumière, «*la couleur agit dans l'espace en tant qu'énergie esthétique la plus puissante et la plus simple qui soit*»¹³. Mais en quoi réside la différence de perception entre la couleur concrète de la matière et virtuelle de la lumière ? Prenons l'exemple d'une pièce jaune : comment perçoit-on un espace entièrement peint en jaune ou baigné de lumière colorée jaune ? Force est de constater que la couleur en tant que matière dégage une impression de corporalité. On est frappé par les arêtes saillantes dans le premier cas et par les contours estompés dans le cas de la lumière teintée. Autrement dit, la couleur appliquée en peinture possède le pouvoir d'accentuer la réalité plastique alors que la lumière colorée envahit l'espace, le transforme et le dématérialise.

Contrairement à Le Corbusier qui choisissait des couleurs «éminemment architecturales» afin de garder la maîtrise sur l'effet spatial en s'interdisant «*que des couleurs, par une espèce de trépidation vinssent disqualifier le mur*»¹⁴, Barragán cherche justement ces qualités immatérielles (et il y a fort à parier que le vieux maître aussi n'aurait pas pu résister au charme incomparable de ces espaces vibrants). À ce sujet, on revient sur l'observation que les expériences de Barragán avec la lumière colorée anticipent indubitablement les thèmes du *Minimal Art*. Comme les artistes Dan Flavin ou James Turrell, cet architecte nous fait découvrir qu'on peut repousser les limites de l'espace architectonique et en renouveler la définition et la forme grâce à la lumière colorée.

Trial and Error

Pour Barragán, la question de la couleur se pose souvent à un stade avancé du projet. Il opère de manière itérative, selon une approche par essais et erreurs. D'une part, il utilise sa propre maison comme champ d'expérimentation, sans cesse soumise à des modifications (on connaît plusieurs variantes chromatiques de son toit-terrasse privé ou de sa bibliothèque). D'autre part, il procède à ses essais de couleur en grandeur nature, directement sur le chantier, et s'accorde parfois des années pour achever une réalisation. Certains de ces essais ont été documentés, offrant l'occasion rare d'observer réellement un architecte au travail.

Revenons au toit-terrasse, plus précisément à l'espace arrière de ce système de patios, qui est un de ces laboratoires chromatiques. Comme pour la cage d'escalier, il y a réservé un espace abstrait, vide, un lieu pour l'art au sein de sa maison. En l'occurrence, le thème architectural est «la chambre en plein air», mais dénuée de fenêtres, un espace abstrait sans échelle de référence humaine. La cheminée introduit une articulation spatiale minimale, mais la trame des carreaux de sol lui ôte tout caractère concret.

Dans la variante bleu pâle, seul le conduit de cheminée reste blanc, les murs étant recouverts de plantes grimpantes. L'espace bleu pâle semble fuyant, immatériel, et n'offre pas de véritable contraste avec le bleu du ciel. En revanche, la végétation enracine et concrétise le lieu, faisant oublier sa position particulière de jardin suspendu. La photographie de René Burri montre une version qui évoque l'architecture méditerranéenne blanchie à la chaux. L'espace blanc souligne magnifiquement le bleu profond du ciel. La plasticité spatiale abstraite qui s'en dégage est avant tout l'effet des jeux de lumière et d'ombre. Un scénario de chambre close auquel manque peut-être une sensation de chez-soi.

Dans la troisième déclinaison, l'effet plastique abstrait est encore renforcé par le contraste du rose et du blanc. Mais en dépit de toute dématérialisation, le caractère enveloppant du rose engendre une impression de convivialité semblable à celle qui règne dans les autres parties de la maison. Après la version blanche dépourvue de plantes, la végétation y retrouve un rôle : derrière le mur du toit-terrasse, on aperçoit la couronne d'un arbre qui renvoie symboliquement à la réalité (inaccessible) du jardin.

Net et flou

L'aspiration à la sécurité et à la privacité dans une grande ville, ainsi que le besoin de protection face au climat expliquent les constructions mexicaines traditionnellement introverties, avec de hauts murs et peu d'ouvertures. De l'extérieur, les ouvrages de Barragán paraissent neutres et fermés, mais à l'intérieur, il tente de rouvrir les espaces avec des couleurs et de la lumière, afin de s'affranchir des ambiances traditionnelles. Il puise son inspiration à la fois dans les traditions bâties hispano-indienne et islamо-mauresque, ainsi que dans le modernisme européen. En combinant des espaces contemporains abstraits avec des couleurs traditionnelles et des matériaux de construction locaux, de même que des objets sacrés et populaires, il réinterprète la tradition architecturale et pose les fondements d'un mouvement moderne propre au Mexique.

Globalement, Barragán s'attache à thématiser le monde coloré mexicain – à apprivoiser la multiplicité bariolée des couleurs ou par là-même à la potentialiser – et, comme architecte (en collaboration avec des artistes), à théâtraliser la couleur dans l'espace. Ses pièces aux multiples jeux de couleurs et de lumières sont l'aboutissement d'une longue « recherche patiente ». Fondamentalement, la couleur doit stimuler la perception de l'espace, le ressenti corporel et le regard, et si possible, favoriser les expériences artistiques ou spirituelles.

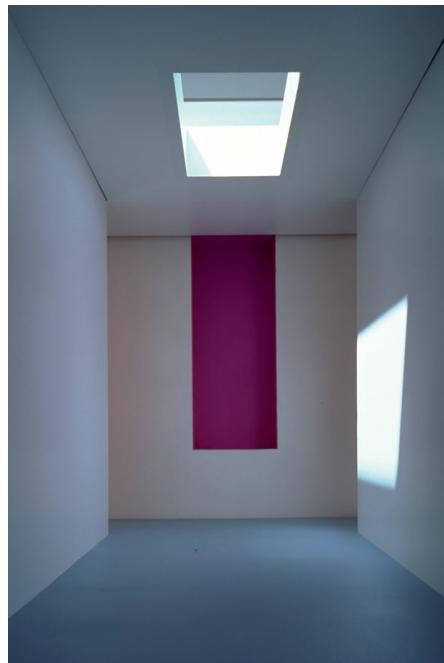
L'œuvre de Luis Barragán oscille entre les pôles de l'affirmation et de l'effacement de l'espace. Chez lui, la construction de la couleur peut ne pas suivre la même logique que celle de l'espace, ce qui met son architecture en tension¹⁵. Face au modernisme, avec *De Stijl* et Le Corbusier, Barragán adopte une position tierce : sa palette est personnelle et non normée, il ne cherche pas à établir un système de couleurs, mais



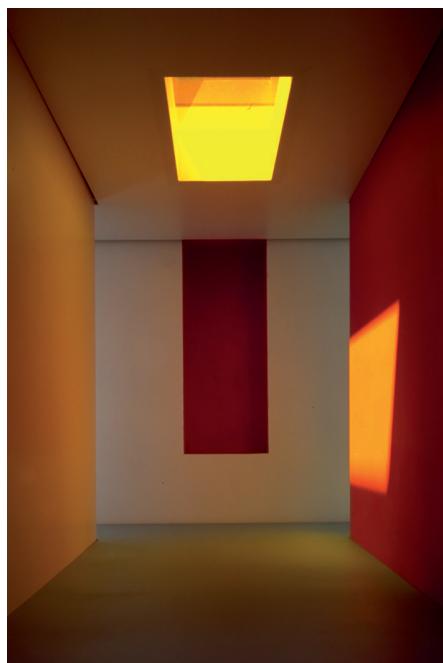
Maison Barragán à Tacubaya,
Mexico City, 1947-1948.

une harmonie intuitive de tonalités fortes, il limite l'abstraction à des lieux choisis et, à côté de la couleur, il introduit aussi la lumière colorée. Cette association lui permet de décliner dans l'espace une variété d'effets plastiques de netteté (par des couleurs vives) et de flou (par de la lumière colorée douce). Pour le cubisme français, Fernand Léger a inventé la notion de «rectangle élastique», un concept chromatique qui traite des expressions plastiques de l'architecture. En comparaison, chez Barragán, on a affaire à une sorte de dilatation et de surélévation émotionnelle de l'espace telle que définie par l'artiste Mathias Goeritz¹⁶.

Si l'architecture de Le Corbusier est nourrie par l'art, l'artisanat et l'industrie, alors l'œuvre de Barragán s'inspire de l'art, de l'artisanat et de la religion. Son approche de la couleur incarne à la fois la tradition et l'abstraction ; le naturel y est sciemment remplacé par l'artifice et la scientificité en est délibérément exclue¹⁷.



Situation neutre et situation correspondant à la maison Barragán : lumière « blanche » projetée sur une surface en couleur et effet de réverbération colorée sur les surfaces blanches environnantes.



Situation correspondant à la maison Gilardi : lumière colorée projetée dans un espace blanc et effet lumineux coloré.

Situation correspondant à la Chapelle des Capucines : lumière colorée projetée sur une surface colorée et effets de réverbération et de mélange lumineux dans l'espace.

Maquette Barragán, une machine à expérimenter la question «couleur-lumière» réalisée en 2004 par l'étudiant Alexander Schmiedel au sein du laboratoire de recherche du professeur Arthur Rüegg à L'EPFZ.

Notes

¹ «The question is whether architecture should always be quiet, with natural materials, usually gray or tan, or whether it should always be brightly colored or partly colored. In the present noisy and cluttered society, urban and rural, the obvious recommendation is to avoid color. As seen in bright signs everywhere, color becomes further junk. [...] The work of Luis Barragán is a possibility but I haven't seen it and the photographs are more pretty than informative.» Donald Judd, «Some aspects of color in general and red and black in particular», *Daidalos*, n°51, 1994, pp.47-48.

² Voir à ce sujet, Arthur Rüegg, «Farbgestaltungen im Neuen Bauen in der Schweiz», archithèse, n°6, 1994, annexe. Rüegg commente les notes prises par Le Corbusier en vue de sa conférence «Les relations entre architecture et peinture», donnée le 12.01.1938 à Zurich.

³ Arthur Rüegg, Martin Steinmann, «Materialfarbe und Farbenfarbe, Zur Gestaltung der Häuser an der Pilotengasse Wien», in *Siedlung Pilotengasse, Herzog & de Meuron, Steidle + Partner, Adolf Krischanitz, Artemis*, Zurich, 1992, p.14. Les termes «couleur-matériau» et «couleur-couleur» sont des créations lexicales de Rüegg et Steinmann.

⁴ Leonhard Euler, «Lettres à une Princesse d'Allemagne» (1768), in Libero Zuppiroli, Marie-Noëlle Bussac, Christiane Grimm, (photographe), *Traité des couleurs*, Presses polytechniques et universitaires romandes, Lausanne, 2001, p.3.

⁵ Arthur Rüegg, «Farbkonzepte und Farbskalen in der Moderne», *Daidalos*, n°51, 1994, p.71.

⁶ Arthur Rüegg, «Villa La Roche: vers une architecture polychrome», in *Le Corbusier und*

Raoul La Roche, Architekt und Maler, Bauherr und Sammler, Architekturmuseum, Bâle, 1987, p.23.

⁷ Luis Barragán, *Daidalos*, n°51, 1994, p.29.

⁸ Voir à ce sujet, Arthur Rüegg, *Polychromie architecturale. Le Corbusiers Farbenklaviaturen von 1931 und 1959*, Birkhäuser, Bâle, 1997, p.33, et Arthur Rüegg, «Villa La Roche: vers une architecture polychrome», op. cit., p.22. Dans les années 1930, Le Corbusier a défini le terme de «camouflage architectural» pour expliquer les effets de la polychromie sur les bâtiments de la cité Quartiers Modernes à Frugès, Pessac. En parallèle, c'est au peintre Fernand Léger de défendre la nécessité de la couleur dans l'intérieur:

«Comment créer un sentiment d'espace, de rupture des limites? Tout simplement par la couleur, par des murs de différentes couleurs. L'appartement que j'appellerai "rectangle habitable" va se transformer en "rectangle élastique" [...] La couleur est un puissant moyen d'action, elle peut détruire un mur, elle peut l'orner, elle peut le faire reculer ou avancer, elle crée ce nouvel espace.» (<http://www.centreponpidou-metz.fr>).

⁹ Voir à ce sujet, Federica Zanco, *Luis Barragán, Die stille Revolution*, Gingko Press, Hambourg, 2001, pp.80-87.

¹⁰ Arthur Rüegg, «Farbkonzepte und Farbskalen in der Moderne», op. cit., p.75. Rüegg se réfère au texte illustré d'Alfred Roth «L'emploi de la couleur en architecture» paru dans la revue *Werk*, n°2, 1949, où l'auteur affirme «qu'en architecture, la séparation et l'alternance des couleurs est nécessaire, elles deviennent ainsi un élément vital de l'équilibre plastique» en mettant en opposition les termes de *Farben-Kitsch* et *Farben-Konzert*.

¹¹ Kenneth Frampton, «À propos Barragán: Ausbildung, Kritik und Einflüsse», in Federica Zanco, *Luis Barragán, Die stille Revolution*, op. cit., p.22.

¹² Emilia Terragni «Die Kunst in der Architektur», in Federica Zanco, *Luis Barragán, Die stille Revolution*, op. cit., p.247.

¹³ Otto Kapfinger, «Kix-Bar in Wien», *Baumeister*, n°3, 1994, p.13. Kapfinger observe l'énergie picturale et plastique qui se dégage de la couleur de l'intérieur d'un bar aménagé par l'artiste Oskar Putz.

¹⁴ Le Corbusier, «Polychromie architecturale», in Arthur Rüegg, *Polychromie architecturale. Le Corbusiers Farbenklaviaturen von 1931 und 1959*, op. cit., pp.39-41.

¹⁵ Arthur Rüegg, «Villa La Roche: vers une architecture polychrome», op. cit., p.22. Les remarques de l'auteur concernant les deux pôles (affirmation versus effacement de l'espace) peuvent être transposées en partie à l'architecture de Barragán.

¹⁶ Kenneth Frampton, «À propos Barragán: Ausbildung, Kritik und Einflüsse», op. cit., p.18. Mathias Goeritz, qui enseignait aussi à l'école d'architecture à Guadalajara, a façonné le terme «architecture émotionnelle», terme repris par Barragán pour son propre travail.

¹⁷ Voir à ce sujet, Arthur Rüegg, Martin Steinmann, «Materialfarbe und Farbenfarbe, Zur Gestaltung der Häuser an der Pilotengasse Wien», op. cit. Concernant la question de la couleur, les auteurs distinguent deux attitudes: naturel et tradition versus abstraction et science.

Archives



esquisse tour de m^r. b.l. mermoz .

J. CORRAZ arch. 18.1.39.

Projets modernes et principes d'autonomie de l'architecture dans l'œuvre de John-Théodore Cornaz

Salvatore Aprea

Né à Lausanne, John-Théodore Cornaz (1886-1974) acquiert sa formation d'architecte à Paris, où il demeure entre 1910 et 1927¹. Dans la Ville Lumière, il développe les principes fondamentaux de sa manière de concevoir une œuvre d'architecture, à travers des études à l'École des beaux-arts – jamais terminées – et un apprentissage professionnel dans l'atelier de l'architecte décorateur Emilio Terry. Rentré définitivement à Lausanne en 1927, le jeune architecte ouvre son propre cabinet et se consacre au dessin ainsi qu'à la réalisation de nombreuses demeures patriciennes.

De prime abord, on peut être tenté de qualifier la production architecturale de Cornaz de résistance néoclassique, parfois teintée de régionalisme, face au modernisme radical des années 1920 et 1930. Une telle lecture a été livrée par Henri Robert Von der Mühl, paladin de l'architecture moderne, qui a vu en Cornaz un architecte «voué à faire revivre *le style du XVIII^e siècle*»². Dans l'hommage qu'il lui consacre peu après sa mort, Von der Mühl mentionne plusieurs réalisations datant de la période de l'entre-deux-guerres, choisies parmi celles qui lui avaient valu le qualificatif d'architecte néoclassique³. Et pourtant, d'autres projets témoignent de l'apport concomitant de Cornaz à la diffusion du langage du mouvement moderne international sur les rives du lac Léman.

Que la production de Cornaz puisse être taxée d'ambivalence, ou d'«étonnante variété», a été mis en évidence par les quelques écrits et recherches qui ont été consacrés à cet architecte. L'expression «étonnante variété» est due à Herbert Moos qui, en 1935, entrevoyait des influences méditerranéennes dans l'œuvre de Cornaz et distinguait l'existence de compositions géométriques élémentaires au-delà de surfaces marquées par de nombreux éléments tirés du langage classique, notamment des colonnades, des frises, des corniches et des chapiteaux⁴. Ce raisonnement se renforce lorsqu'il est question des œuvres qui se terminent en «terrasses sur les toits [...], surmontées au centre par d'autres constructions cubiques»⁵. Moos estimait ainsi que

Jack Cornaz, pavillon pour l'éditeur Henry-Louis Mermot, Puidoux, 1933. Avant-projet, perspective, janvier 1933.

l'architecture de Cornaz était «moderne, du plus raffiné moderne», jusqu'à apparaître «hors du temps»⁶. L'accent mis sur l'ambivalence caractérise la lecture bien plus récente de Nadja Maillard, qui constate, chez Cornaz, à la fois un ancrage dans le passé et un attrait pour le vocabulaire formel moderne⁷. Mais, s'agit-il seulement d'ambivalence et de variété, ou existerait-il une lecture permettant d'interpréter l'œuvre de Cornaz sous le prisme d'une cohérence de fond ? Et l'usage du vocabulaire moderne se justifie-t-il exclusivement sur le plan d'un attrait formel ou est-il le résultat d'une méthode précise appliquée à la composition architecturale ?

La formation à Paris et la préférence pour la géométrie élémentaire

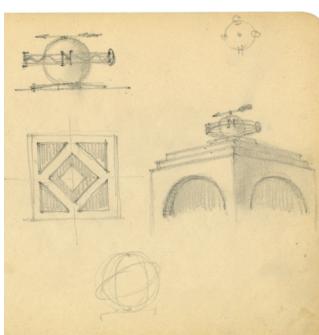
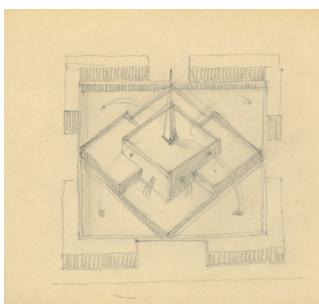
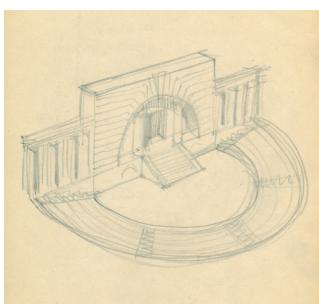
Pour essayer de vérifier ces hypothèses, il est nécessaire de remonter aux années de la formation de Cornaz à Paris. À l'École des beaux-arts, il est l'élève d'Alphonse Defrasse, qui comptait parmi les étudiants célèbres de Louis-Jules André, à côté de Julien Guadet, entre autres. Le jeune Lausannois a donc été en contact avec le milieu culturel du soi-disant classicisme rationaliste, qui figurait dans l'univers culturel complexe de l'École des beaux-arts dès sa fondation, et dont l'origine remontait à l'architecture de la période révolutionnaire en France, dite aussi de l'illuminisme. C'est probablement sur la base de ces références que Defrasse a pu concevoir un plan-type pour différents sièges départementaux de la Banque de France et le dessin épuré de l'hôpital de Juvisy-sur-Orge, tandis que Cornaz développait à Paris une préférence



Jack Cornaz, Scène rurale près d'un puits, 1912.

Page de droite, de haut en bas : copie à l'encre de chine, sur papier calque, d'une porte des Salines de Chaux de Claude-Nicolas Ledoux ; dessin d'un théâtre ; croquis d'étude pour une fontaine ; croquis d'étude pour un monument.

Ces quatre documents sont extraits d'un carnet d'esquisses de Jack Cornaz (datation incertaine).



pour la géométrie élémentaire, à côté de l'exécution des projets de concours et des travaux de représentation d'architectures classiques, normalement demandés par l'École des beaux-arts.

La présence d'une géométrie élémentaire pour régler la composition d'un dessin est perceptible dans la *Scène rurale près d'un puits* que Cornaz réalise en 1912 dans la classe de Defrasse⁸. Malgré qu'il se situe hors du centre géométrique de la représentation, le véritable cœur de ce dessin est la niche au milieu de laquelle se trouve un puits. La disposition circulaire des gradins en grosses pierres de taille, en face de la niche, n'est pas vraiment caractéristique d'un environnement rural et fait plutôt allusion à l'hémicycle d'un théâtre classique. La scène imaginaire se déroulerait dans la niche et autour du puits, observée par les quelques personnages assis sur le côté droit de l'hémicycle en guise de spectateurs. Le paysage à l'arrière-plan a évidemment une importance secondaire dans l'ensemble du dessin et assume le rôle d'un cadre aux accents romantiques, évoquant probablement la campagne italienne. Une sphère est la figure géométrique élémentaire qui génère l'essentiel de la composition à partir de la niche. Son dessin n'apparaît pas entièrement, néanmoins sa forme, qu'elle soit déclarée ou sous-jacente, lie tous les éléments forts du dessin. Symbole atavique de l'éternité, cette sphère représente, dans l'œuvre de Cornaz, le début d'une recherche de valeurs formelles immuables de l'architecture qui donneront plus tard à ses réalisations le caractère d'objets «*hors du temps*»⁹.

L'emploi de la sphère renvoie aux architectes de l'illuminisme. Tant Claude-Nicolas Ledoux qu'Étienne-Louis Boullée, et plusieurs de leurs élèves, ont souvent eu recours à des sphères, des boules ou, plus génériquement, à des formes circulaires jouant, dans leurs dessins, le rôle de pivot de la composition¹⁰. Une observation attentive du dessin de Cornaz, épuré de son contexte, trahit un probable lien avec les dessins du Cénotaphe de Newton réalisés par Boullée en 1784. La superposition en transparence de l'élévation et du plan du Cénotaphe sur la *Scène rurale* montre des coïncidences surprenantes qui pourraient autant découler d'une régularité intrinsèque due au recours à la sphère et au cercle, qu'au contraire être la conséquence d'une citation intentionnelle. Les croquis en marge du dessin sont spécialement révélateurs. Le trait principal de la coupe semble notamment avoir été crayonné sur le profil de la boule du Cénotaphe et sur les lignes horizontales de ses terrasses arborées, tandis que la corde du puits se calque doucement sur la fumée de la flamme.

Après avoir quitté l'École des beaux-arts vers 1919, le jeune Cornaz peut cultiver son intérêt pour l'architecture de la période révolutionnaire et sa prédilection pour la géométrie élémentaire dans l'atelier de Terry, ce dernier étant lui-même attaché au répertoire formel et aux méthodes de composition des architectes de l'illuminisme. Et si le style de Terry – «*étrangement dualiste : épuré, contrasté, austère pour une part, avec un goût affirmé pour la simplification des volumes et une certaine régularité des constructions [...] ; baroque de l'autre, avec le choix de formes exubérantes*»¹¹ – conduira cet architecte décorateur vers le surréalisme dans les années 1930, Cornaz continuera à privilégier les formes de la géométrie élémentaire et poursuivra à Lausanne sa recherche visant à révéler leur potentiel dans la composition architecturale.

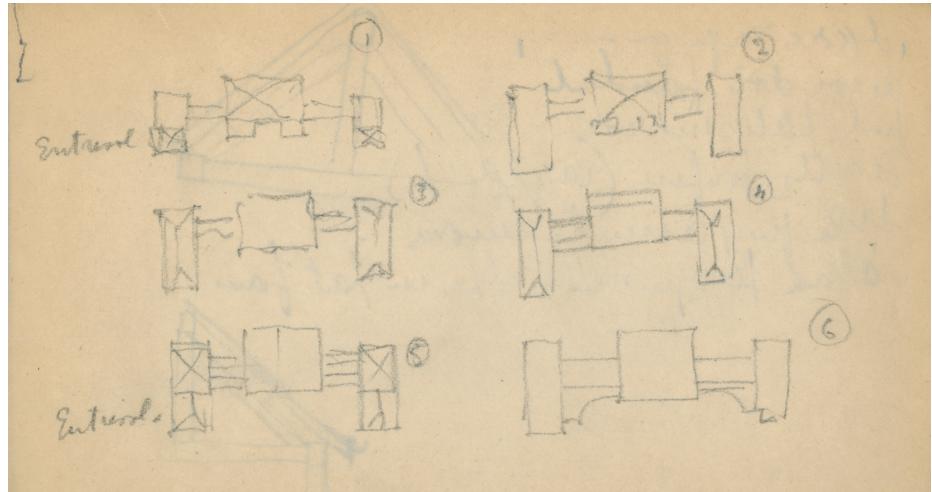
Principes d'autonomie et projets modernes au bord du lac Léman

L'inclination de Cornaz pour la géométrie élémentaire s'inscrit dans la foulée du nouvel intérêt porté à l'architecture de l'illuminisme au début du XX^e siècle, spécialement dans les rangs de ce que l'on a nommé l'école viennoise d'histoire de l'art. En 1920, le jeune historien Emil Kaufmann terminait à Vienne une thèse de doctorat sur Ledoux et sur le classicisme, sous la direction de Max Dvořák. La suite de ses recherches et de sa réflexion aboutit treize ans plus tard à la publication du livre *De Ledoux à le Corbusier. Origine et développement de l'architecture autonome*¹². Dans cet ouvrage, Kaufmann théorise la fin du caractère unitaire et hiérarchisé de l'architecture baroque entre 1770 et 1790, à travers ce qu'il appelle «*l'éclatement de l'enchaînement*», soit la rupture d'un système de composition où «une partie domine toutes les autres et [où] cependant toutes les parties forment un tout»¹³.

À l'enchaînement succédait ainsi «*le système de la composition pavillonnaire*», c'est-à-dire «*la libre association d'unités autonomes*», où «*la partie est indépendante dans le cadre de la totalité*»¹⁴. Ce système de composition était réglé par ses propres lois internes, autonomes donc, et nécessitait l'exclusion «*des formes architecturales [...] déterminées par des lois étrangères, extérieures à l'architecture*»¹⁵. Kaufmann invente ainsi l'expression «*architecture autonome*» et soutient que la «*nouvelle doctrine*» aurait survécu à ses prophètes initiaux, Boullée et Ledoux, tout au long du XIX^e siècle grâce à Jean-Nicolas-Louis Durand, élève du premier, et à Louis-Ambroise Dubut, élève du second. Ces derniers auraient appliqué les principes d'autonomie de l'architecture dans leurs dessins et projets, bien que souvent ils aient été dissimulés derrière un «*masque néoclassique*»¹⁶. Ce masque ne serait tombé qu'au moment de l'avènement de l'architecture moderne des premières décennies du XX^e siècle, que Kaufmann met en relation de filiation avec l'architecture de la période révolutionnaire¹⁷.



Jack Cornaz, croquis d'étude pour l'agrandissement du pavillon de Maurice Barbezat, Rolle, 1929.



Mais revenons à Cornaz. Ses premières réalisations sur les rives du Léman sont justement des pavillons au décor néoclassique. Par essence, ces pavillons sont le produit d'un travail de composition basé sur l'assemblage, voire la juxtaposition, de solides élémentaires et finement agrémentés d'éléments tirés de la syntaxe classique. Ce raisonnement s'applique bien à la lecture du pavillon de bain que Cornaz dessine et réalise pour Auguste Brandenburg à Lutry entre 1923 et 1928¹⁸, ainsi qu'à celle du pavillon édifié pour Walter et Béatrice Mermod à Ouchy en 1926¹⁹. Encore plus éloquent est le projet d'agrandissement du pavillon de Maurice Barbezat, réalisé en 1929 à Rolle²⁰. Les plans esquissés en amont du projet montrent comment notre architecte a recouru au «système pavillonnaire» dans la pratique, avant même que Kaufmann le définisse sur le plan théorique. Les dessins des élévations montrent également que Cornaz prévoit plusieurs variantes de «masques néoclassiques».

Étant donné que «sa réputation d'architecte néoclassique et antiquisant»²¹ a été établie principalement en raison de ses premières œuvres, une révision de la production de Cornaz sous le prisme des principes d'autonomie de l'architecture de Kaufmann permettrait de discerner une cohérence entre les pavillons définis comme néoclassiques et la production explicitement moderne, soit des projets dépouillés du décor néoclassique et basés sur l'assemblage de prismes élémentaires, que Cornaz commence à dessiner au tournant des années 1930. À cette époque-là, l'architecture traditionnelle pratiquée le long de l'arc lémanique est secouée par des événements tels que le concours pour le palais de la Société des Nations à Genève et la fondation des Congrès internationaux d'architecture moderne à La Sarraz, ainsi que par la construction d'une petite maison à Corseaux, que Le Corbusier achève en 1924.

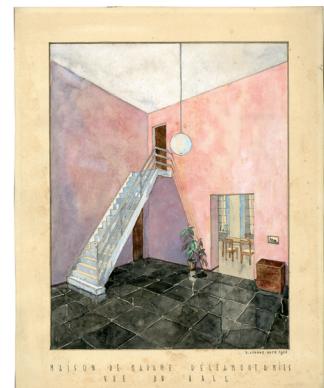
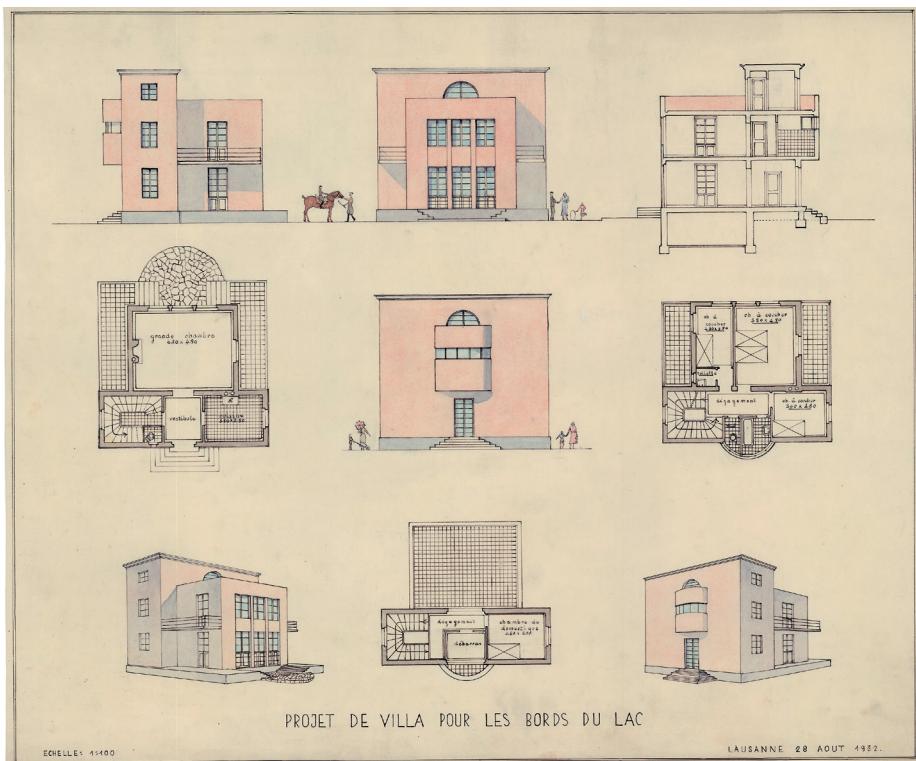
Les trois projets de villas pour les bords du lac, dessinés par Cornaz entre 1927 et 1928, peuvent être considérés comme un exercice de transition vers un langage ouvertement moderne, mais aussi, probablement, comme les fiches d'un catalogue à montrer

Ci-contre:
Jack Cornaz, pavillon de bain
d'Auguste Brandenburg, Lutry, 1924
et 1928. Sur l'image de gauche,
l'architecte agrémente la composition
volumétrique élémentaire avec des
modénatures légèrement saillantes
qui confèrent à l'édifice un aspect
néoclassique; sur celle de droite,
l'adjonction d'un portique renforce
encore ce parti néoclassique.

à des clients potentiels, vu que deux des planches portent l'indication exacte du cube et du prix de la maison²². Ces projets sont évidemment issus de raisonnements sur l'assemblage en élévation et en plan de prismes élémentaires à base quadrangulaire. Le «masque néoclassique» des pavillons précédemment réalisés est tombé et les élévations sont agrémentées uniquement de décosations géométriques. Les embrasures des fenêtres et des portes ont des profils à arêtes vives et les toits sont rigoureusement plats. En 1932, Cornaz retravaille l'un de ces projets, l'épurant de ses corniches qu'il a probablement jugées excessives²³. Il atteint ainsi une image plus nette du bâtiment, que la représentation graphique en perspective exalte.

Les espaces intérieurs de ces villas auraient probablement dû être similaires à ceux que l'architecte dessine en 1930 pour la maison Déléamont à Mies, près de Genève²⁴. Aucune décoration ni corniche, des embrasures à arêtes vives, un dessin épuré de l'escalier et de son garde-corps, le tout visant à une qualité de l'espace exclusivement déterminée par les volumes purs, dont la géométrie et la mesure sont mises en valeur par l'échiquier du sol.

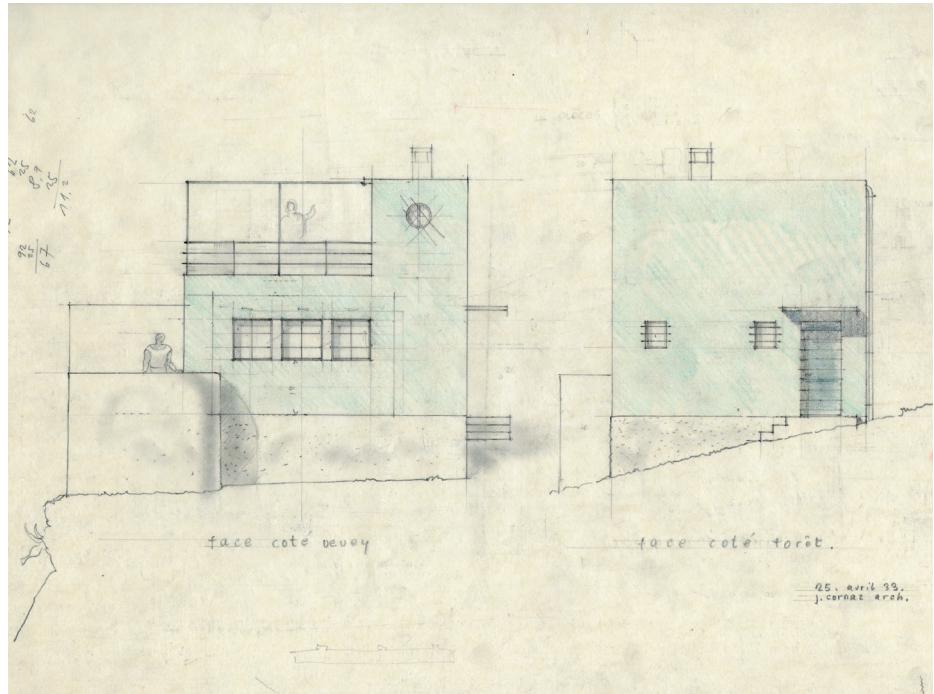
En 1932, Cornaz reçoit un mandat pour un pavillon de loisir à réaliser sur le coteau de Lavaux pour l'éditeur Henry-Louis Mermod²⁵. C'est l'occasion d'expérimenter la construction d'un petit bâtiment résolument moderne et, par ailleurs, géographiquement



En haut : Jack Cornaz, projet de villa pour les bords du lac, 1932.
À gauche : Jack Cornaz, projet de maison à Mies, Genève, 1930.

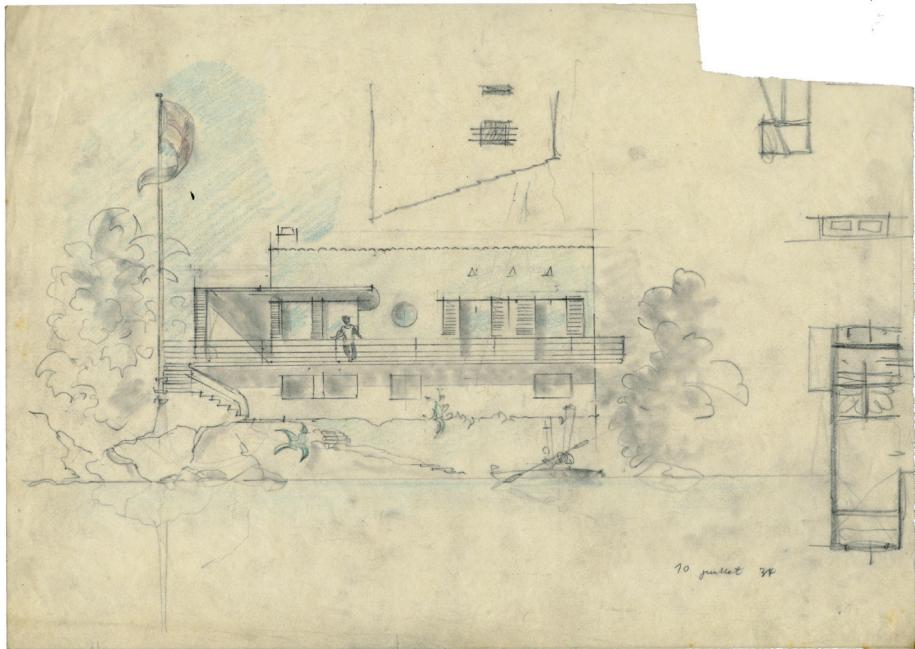


Jack Cornaz, pavillon pour Henri-Louis Mermod, Chexbres, 1932-1933. En haut: avant-projet, perspective intérieure. À droite: projet, élévations.



proche de la maison des parents de Le Corbusier. L'architecte dessine une tour d'observation à base carrée sur un éperon rocheux, soit un prisme à l'aspect solide et plutôt fermé dans la partie inférieure, alors que l'étage est caractérisé par de grandes fenêtres s'ouvrant sur les quatre côtés et faisant ainsi allusion à une frise classique ou à la fenêtre en bandeau de Le Corbusier. Pour des raisons financières, le projet est réduit à un prisme presque cubique duquel l'architecte retranche une partie pour obtenir la terrasse.

Lors d'un entretien datant de 1956, Cornaz déclare dessiner en principe trois projets pour chaque mandat, et il précise : «*Le premier représente exactement ce que veut le client ; le deuxième une version améliorée selon mes goûts ; le troisième ce que je ferais si je n'avais pas à me soucier des idées de mes clients.*»²⁶ Mais hélas, conclut-il, le client ne choisit jamais le dernier. Il est possible de trouver la trace de cette dynamique dans l'histoire du projet du pavillon Mermod et, plus encore, dans l'évolution du projet de villa pour Jacques Roux à Saint-Sulpice, élaboré entre 1934 et 1935²⁷. Cornaz dessine plusieurs variantes dont une manifestement moderne qui se caractérise par la juxtaposition en L de deux volumes et de deux toits à un seul pan incliné vers le jardin. Ainsi, l'élévation vers le lac montre un bâtiment avec un toit qui paraît plat et de longs balcons munis de garde-corps en bandes métalliques évoquant l'esthétique navale, alors que la partie côté jardin revêt un aspect méditerranéen. Cette version n'est pas acceptée par le client, mais le projet réalisé, quoique banal, sera toutefois basé sur l'application du système pavillonnaire.



De haut en bas :

Jack Cornaz, avant-projet de villa pour Jacques Roux, Saint-Sulpice, 1934; projet de villa Hirzel, Paris, 1934.

Vers la fin de l'année 1934, Cornaz dessine un projet de villa à réaliser à Paris, dont ni l'emplacement, ni le destin ne sont connus. Il s'agit d'un prisme avec une organisation spatiale interne non novatrice, mais enveloppé dans un masque épuré et moderne visant probablement à évoquer l'image de l'architecture de Le Corbusier.

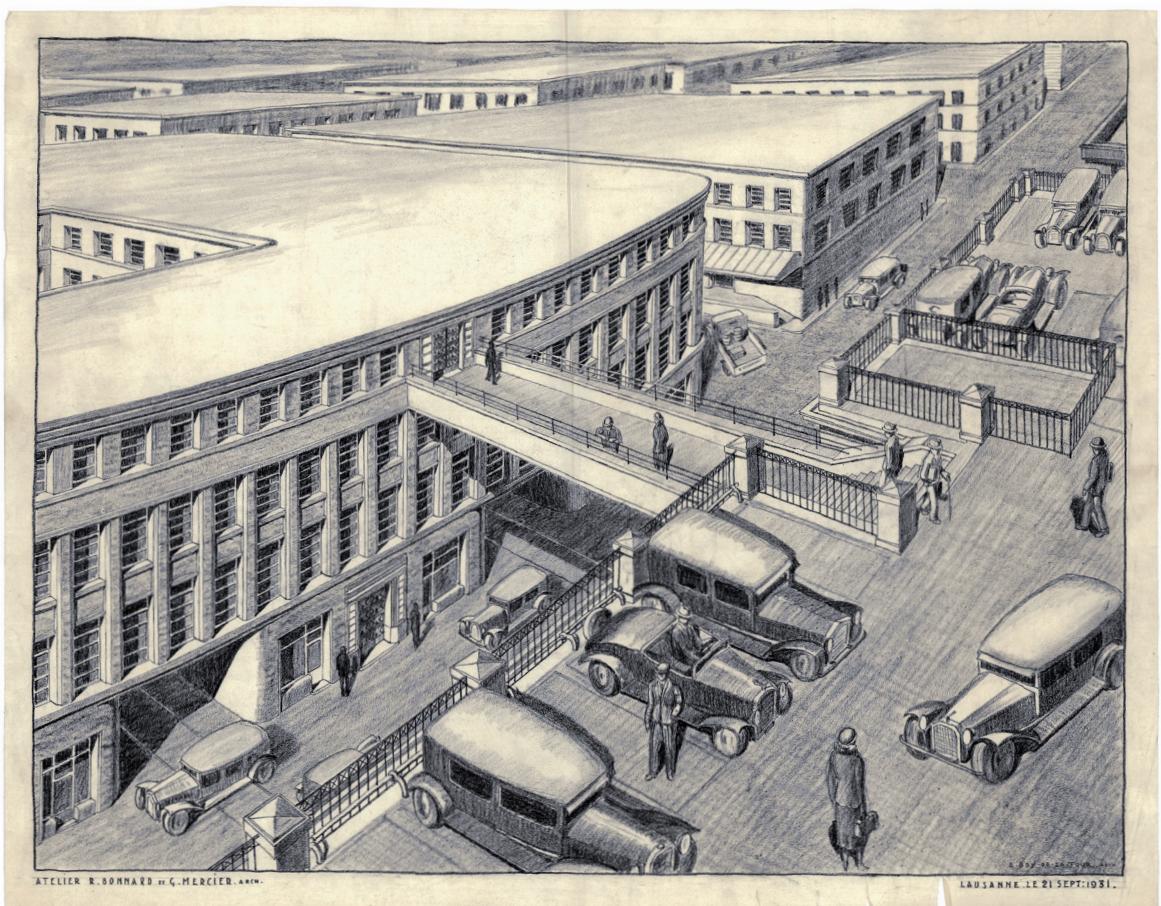
L'expérience de Cornaz en matière d'architecture moderne s'arrête essentiellement ici et ne peut pas être interprétée dans le sens d'une évolution dans sa carrière, comme cela a été le cas pour de nombreux pionniers du mouvement moderne. De fait, Cornaz montre qu'il sait recourir parallèlement aux lexiques classique et moderne, sans que cela implique forcément de l'ambiguïté ou de la contradiction. Par l'application du système pavillonnaire et des masques, ainsi que par l'emploi de la géométrie élémentaire, il condense dans un temps restreint le processus que Kaufmann voit se déployer sur un siècle et demi. Et si un dualisme doit être recherché, il serait plutôt à identifier dans le rapport entre les masques extérieurs et l'essence de la composition géométrique basée sur l'assemblage de solides élémentaires.

Par ailleurs, Cornaz lui-même, dans l'un de ses très rares témoignages au sujet de sa théorie, affirme que «toute œuvre d'architecture suppose d'une part la résolution d'un problème d'ordre utilitaire et technique, de l'autre le libre choix d'une proportion, d'un rapport, d'une alternance ou d'une opposition, ce que les architectes appellent un parti»²⁸. Et c'est dans le choix de ce parti que Cornaz se réserve la liberté d'apparaître néoclassique ou moderne, tout en gardant une certaine cohérence à la base de sa méthode de composition.



Notes

- ¹ Le seul ouvrage monographique sur John-Théodore Cornaz est, à ce jour, celui de Nadja Maillard; voir Nadja Maillard, *Jack Cornaz, un architecte à contre-jour*, Presses polytechniques et universitaires romandes, Lausanne, 2006. Cornaz est connu plutôt sous le prénom de Jack que sous son prénom complet. La raison n'est pas vraiment connue (voir Nadja Maillard, *op. cit.*, p.75) mais, au-delà de toute spéculiation, il est probablement intéressant de remarquer que Jack est un diminutif anglo-saxon pour le prénom de John, et que la mère de John-Théodore (Jack, donc) était d'origine écossaise.
- ² «Être resté à l'écart de ces grandes modifications de l'aspect du monde et s'être résolument voué à faire revivre le style du XVIII^e siècle avec, il est vrai, quelques influences palladiennes, dénote une nature particulière, réservée et distinguée, volontairement orientée vers la tradition, non pas pour en offrir des pastiches ou des copies, mais pour la perpétuer dans ce qu'elle présente de durable», Henri Robert Von der Mühl, «Jack Cornaz, architecte (1886-1974)», *Bulletin technique de la Suisse romande*, n°26, 1974, p.523.
- ³ *Ibidem*.
- ⁴ Herbert Moos, «L'architecte J. Cornaz», *Œuvres, architecture, art appliquée, beaux-arts*, janvier 1935, pp. 9-11.
- ⁵ *Ibidem*, p. 9.
- ⁶ *Ibid.*
- ⁷ Voir Nadja Maillard, *op. cit.*, p.75.
- ⁸ La dénomination du dessin est tirée de Nadja Maillard, *op. cit.*, p.91.
- ⁹ Voir supra note 4.
- ¹⁰ Voir Emil Kaufmann, *Architecture in the Age of Reason. Baroque and Post-Baroque in England, Italy and France*, Harvard University Press, Cambridge, 1955, pp.228 et ss.
- ¹¹ Patrick Mauriès, *Alexandre Sérebiakoff: portraitiste d'intérieurs*, Franco Maria Ricci, Milan, 1990, p.70, cité in Nadja Maillard, *op. cit.*, p.46.
- ¹² Emil Kaufmann, *Von Ledoux bis Le Corbusier. Ursprung und Entwicklung der Autonomen Architektur*, Rolf Passer, Vienne-Leipzig, 1933; traduction française: *De Ledoux à Le Corbusier. Origine et développement de l'architecture autonome*, Éditions de l'Équerre, Paris, 1981.
- ¹³ Emil Kaufmann, *De Ledoux à le Corbusier*, *op. cit.*, pp.38 et 41.
- ¹⁴ *Ibidem*.
- ¹⁵ *Ibid.*, p.70.
- ¹⁶ *Ibid.*, pp.78 et ss.
- ¹⁷ *Ibid.*, p.77 et pp.94-96.
- ¹⁸ Le projet du pavillon de bain pour Auguste Brandenburg à Lutry est réalisé par Cornaz en collaboration avec Terry.
- ¹⁹ Voir Acm-EPFL, fonds Cornaz 0024.04.0148 et 0024.02.0005.
- ²⁰ Voir Acm-EPFL, fonds Cornaz, 0024.02.0001.
- ²¹ Nadja Maillard, *op. cit.*, p.193.
- ²² Voir Acm-EPFL, fonds Cornaz, 0024.04.0111.
- ²³ *Ibidem*.
- ²⁴ Voir Acm-EPFL, fonds Cornaz, 0024.02.0004.
- ²⁵ Voir Acm-EPFL, fonds Cornaz, 0024.04.0031.
- ²⁶ Simone Gille-Delafon, «Ce grand luxe: une petite villa», *Connaissance des arts*, n°56, 1956, pp.36-39, cité in Nadja Maillard, *op. cit.*, p.142.
- ²⁷ Voir Acm-EPFL, fonds Cornaz, 0024.04.0044.
- ²⁸ Jack Cornaz, «Notes», *Aujourd'hui*, I, n°19, 1930 (Acm 0024.05.0003)



René Bonnard entre régionalisme pittoresque et modernisme

Joëlle Neuenschwander Feihl

De nombreux architectes nés dans les dernières décennies du XIX^e siècle et d'éducation Beaux-Arts ont, au fil de leur carrière, bouleversé les acquis de leur formation et contribué au développement de l'architecture moderne du XX^e siècle. D'autres, au contraire, ont travaillé sur le clivage entre l'expérimentation de nouveaux langages architecturaux et la persistance de pratiques bien établies, dans une tension inventive qui se révèle digne d'attention. René Bonnard est l'un d'entre eux. L'œuvre de cet architecte est le reflet non seulement d'une époque de changement, mais aussi d'une spécificité culturelle toute suisse romande vis-à-vis du mouvement moderne¹.

Né en 1882 à Lausanne, Bonnard étudie au Technicum de Bienne de 1900 à 1904, puis à l'École des beaux-arts de Paris pendant deux ans². De retour dans sa ville natale, il y ouvre un bureau en 1907 ; l'année suivante, il s'associe avec Jean Picot, également formé à Paris. Au lendemain de la Première Guerre mondiale, ce dernier quitte Lausanne pour la France afin de participer à la reconstruction du pays³, et Bonnard poursuit sa carrière seul⁴. Très productif, l'architecte édifie aussi bien des logements ouvriers que des villas, des immeubles de rapport, des hôpitaux, des bâtiments administratifs et commerciaux. Il construit et restaure également des églises, et participe de surcroît à de nombreux concours, d'abord comme concurrent, puis en tant que membre du jury⁵.

Dans le sillage de la continuité

Atelier R. Bonnard et G. Mercier,
Imprimerie Centrale, rue de Genève,
Lausanne. Vue perspective signée
E. Boy de la Tour, 21 septembre 1931.

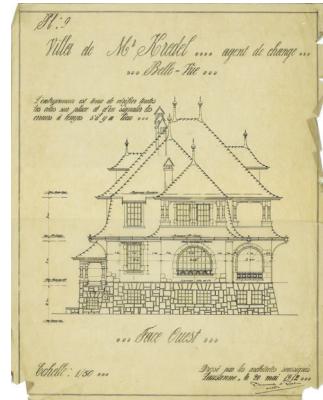
Avant la Première Guerre mondiale, la production du bureau Bonnard et Picot se place dans la continuité de l'éclectisme du XIX^e siècle. Dans les programmes résidentiels qui forment une part importante de leur activité, la préférence est aux motifs régionalistes et néo-médiévaux. Ceux-ci se manifestent par exemple dans la dizaine

de maisons de maître et de pensionnats construits entre 1907 et 1916 sur la colline de Bellevue à Lausanne⁶. Ces édifices proposent une image pittoresque en conformité avec le parti urbanistique du site dont la voirie, prévue par le plan d'extension de 1905, s'inspire des théories de Camillo Sitte visant à retrouver – selon les dires de Sitte lui-même – l'expression du *genius loci* et la dimension artistique de l'urbanisme des villes anciennes, contre le schématisation de la ville moderne post-haussmannienne⁷. Ils présentent des plans et des élévations asymétriques avec de multiples avant-corps et encorbellements. Dotés de baies de formes et dimensions diverses avec meneaux et croisillons, ils sont couronnés de toitures où alternent pignons retournés, berceaux et lucarnes, parfois même tourelles ou clochetons. Du point de vue des matériaux et de leur mise en œuvre, c'est aussi la variété qui prévaut: pierre de taille, moellons, pan de bois, brique apparente ou crépie offrent non seulement une diversité de couleur mais aussi de texture.

La présence de caractères néo-médiévaux s'inscrit dans la foulée d'un intérêt plus général pour les atmosphères littéraires évoquant le Moyen Âge et du goût pour la construction d'architectures néogothiques le plus souvent fantaisistes. Mais le regard tourné vers ce passé-là dénote aussi la nostalgie du monde paysan, en réaction à la société industrialisée et à la grande ville. Ces mêmes sentiments sont à la base du Heimatstil, qui emprunte aux traditions architecturales locales et se distingue de l'éclectisme des styles anciens comme de l'art nouveau, dont il intègre pourtant certaines caractéristiques, mais uniquement en matière d'arts appliqués. Le Heimatstil participe également de la volonté de fonder un style national qui trouverait ses racines dans le patrimoine bâti ancien et dans une «*tradition primitive, ancestrale, hors du temps et de l'histoire*», comme l'affirmait Paul Bouvier, l'un des architectes de l'Exposition nationale suisse de 1896⁸.

Dans ce contexte culturel, il n'est pas rare, en Suisse romande, de rencontrer des architectes qui, après leur formation à l'École des beaux-arts de Paris ou à l'École polytechnique fédérale de Zurich, adhèrent au Heimatstil et participent de la tendance qui cherche à définir un caractère architectural national par la réinterprétation savante d'éléments de l'architecture locale. Frédéric de Morsier, Oscar Oulevey et Charles-Frédéric Bonjour sont des exemples connus, mais les premières réalisations de Bonnard à Lausanne peuvent également être interprétées sous cet angle⁹. Ainsi, ses maisons de maître d'avant 1914 sont proches de certains exemples mis en avant par l'architecte genevois Henry Baudin dans son ouvrage *Villas & maisons de campagne* paru en 1909¹⁰, qui deviendra aussitôt une référence pour les membres du Heimatschutz ou Ligue suisse pour la conservation de la Suisse pittoresque.

Par ailleurs, on constate que dans l'immédiat après-guerre de 1914-1918, Bonnard recourt toujours au répertoire formel du Heimatstil qu'il simplifie cependant, que ce soit dans les logements ouvriers du Pré d'Ouchy pour lesquels il remporte le concours organisé par l'association «La Maison Ouvrière» en 1920 ou, dans un registre programmatique totalement opposé, les villas Glardon à Béthusy en 1924 et Guinand au chemin de la Vuachère en 1928¹¹.



Bonnard & Picot, villa pour
M. Kredel, chemin de Bellevue,
Lausanne. Face ouest, 20 mai 1912.

Page de droite:
Atelier R. Bonnard, villa pour
Mlle Pellet, chemin de Pierrefleur,
Lausanne, réalisation 1930-1931.
Vue perspective non datée.

Le tournant moderniste

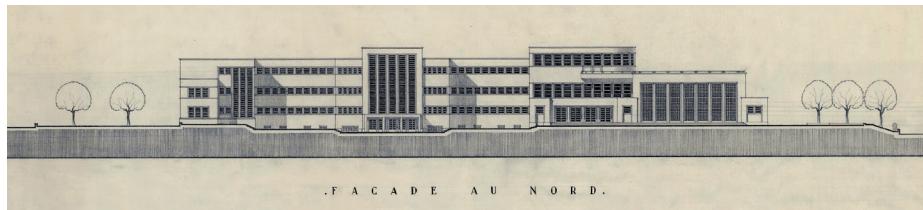
À la fin des années 1920, le débat sur l'architecture moderne touche aussi l'arc lémanique où le nouveau langage architectural avait fait son apparition en 1924 déjà à la villa Le Lac de Le Corbusier à Corseaux. Quatre ans plus tard, au château de La Sarraz a lieu le premier Congrès international d'architecture moderne, dont Le Corbusier a fortement encouragé la tenue. Deux jeunes architectes établis en Suisse romande, Henri Robert Von der Müll (1898-1981) et Alberto Sartoris (1901-1998), y participent aux côtés des plus importants représentants de ce que l'on appelle le mouvement moderne. Dans les années suivantes, ils s'emploieront par leurs écrits et leurs réalisations à faire connaître et à appliquer les principes fondamentaux d'une nouvelle architecture. Ainsi Von der Müll se fait-il en été 1928, dans le *Journal de la construction de la Suisse romande* – l'organe de la Fédération vaudoise des entrepreneurs –, le chantre du fonctionnalisme : «*La fonction détermine le caractère ; le caractère confère la beauté*», affirme-t-il¹². Ce texte est repris dans le cahier de septembre de la revue *Das Werk*, dans lequel Sartoris publie, pour sa part, un article sur le développement du mouvement rationaliste italien.

En 1932, à l'issue d'un long travail de collecte d'images d'architectures modernes du monde entier, Sartoris fait paraître l'ouvrage *Gli elementi dell'architettura funzionale*¹³, dans lequel il présente entre autres des projets de Von der Müll, notamment la villa Foetisch édifiée en 1931¹⁴ à proximité de deux maisons de l'architecte Jacques Favarger, les villas Boulenaz et Hamburger¹⁵, réalisées respectivement en 1929 et 1932. Considérées actuellement comme emblématiques de l'architecture moderne en région lausannoise, toutes trois se trouvent au chemin du Levant, non loin de la propriété Boa Vista où René Bonnard réside depuis son mariage en 1908 avec Jeanne Maurer, fille du propriétaire du domaine¹⁶.

Face à ces changements et dans un tel climat culturel, l'atelier Bonnard suit un double chemin : d'un côté satisfaire la demande de sa clientèle habituelle en poursuivant une pratique coutumière et, de l'autre, tenter l'expérience «moderne». Dans ce contexte, la maison Pellet, édifiée en 1930-1931 au chemin de Pierrefleur à Lausanne, se distingue ; si son toit à quatre pans lui confère une silhouette encore traditionnelle, la terrasse et le balcon sur poteaux disposés à l'angle jouent sur l'horizontalité et la simplicité¹⁷.

Dans le quartier de Béthusy, deux villas locatives et une individuelle, datant des premières années de la décennie, présentent des signes ténus de modernité dans le traitement de certaines baies – notamment les verrières des cages d'escalier – malgré leurs toitures à pans conformes au règlement en vigueur¹⁸. Associé à un plan de lotissement de l'ancien domaine de Béthusy¹⁹, établi en 1913 très probablement par les architectes Bonnard et Picot selon les principes de Sitte, ce règlement grève les parcelles de servitudes qui limitent les dimensions des maisons et interdisent les toits plats ; de surcroît, la couverture doit être en tuiles vieillies²⁰, dans une probable volonté de rappeler les toitures traditionnelles.





FACADE AU NORD.

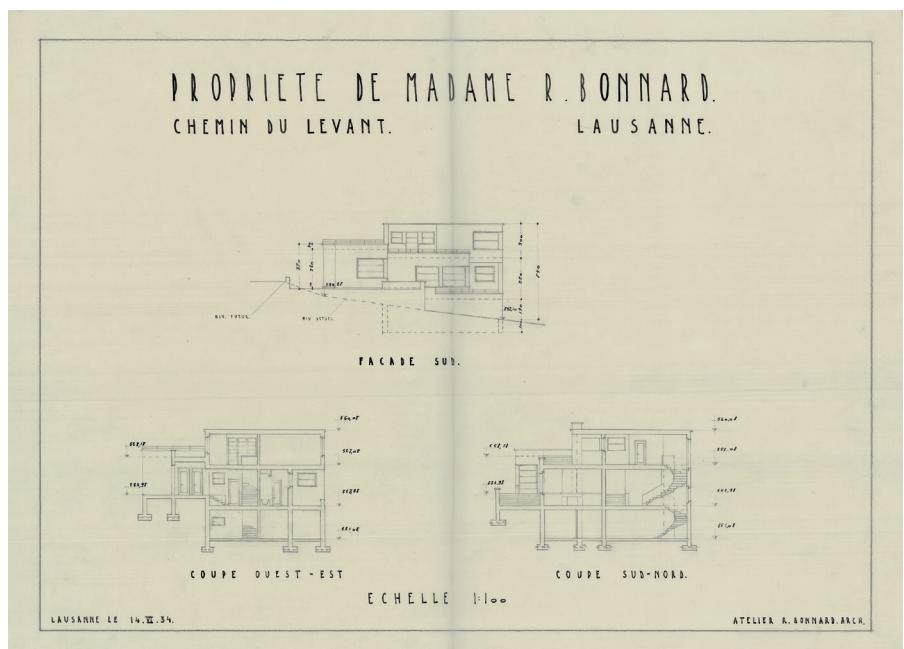
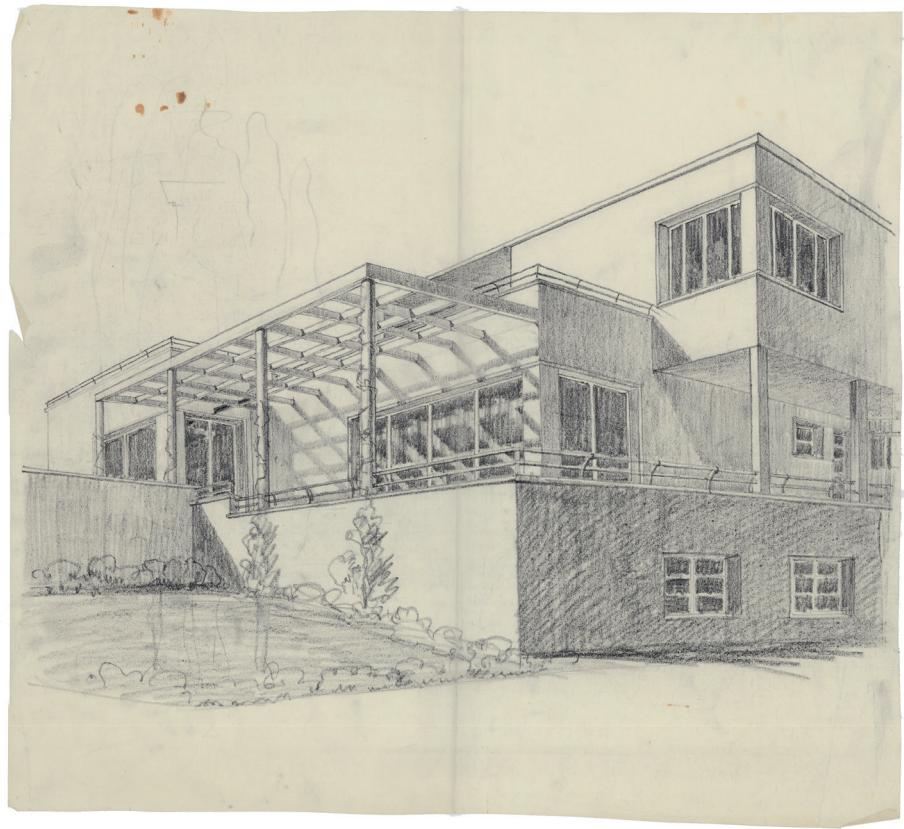
Enfin, quelques touches de «modernisme» viennent teinter les projets, notamment dans les programmes hospitaliers et commerciaux, et évidemment dans les concours, de tout temps terrain privilégié de l'innovation²¹. C'est à cette même époque qu'apparaît le nom de l'architecte Edouard Boy de la Tour²². Doté d'un grand talent de dessinateur, ce dernier réalise d'habiles perspectives qui mettent en avant les éléments, même timides, de syntaxe moderne et les magnifient.

Atelier R. Bonnard, concours pour le collège classique cantonal, projet non primé au concours organisé au printemps 1934. Façade au nord.

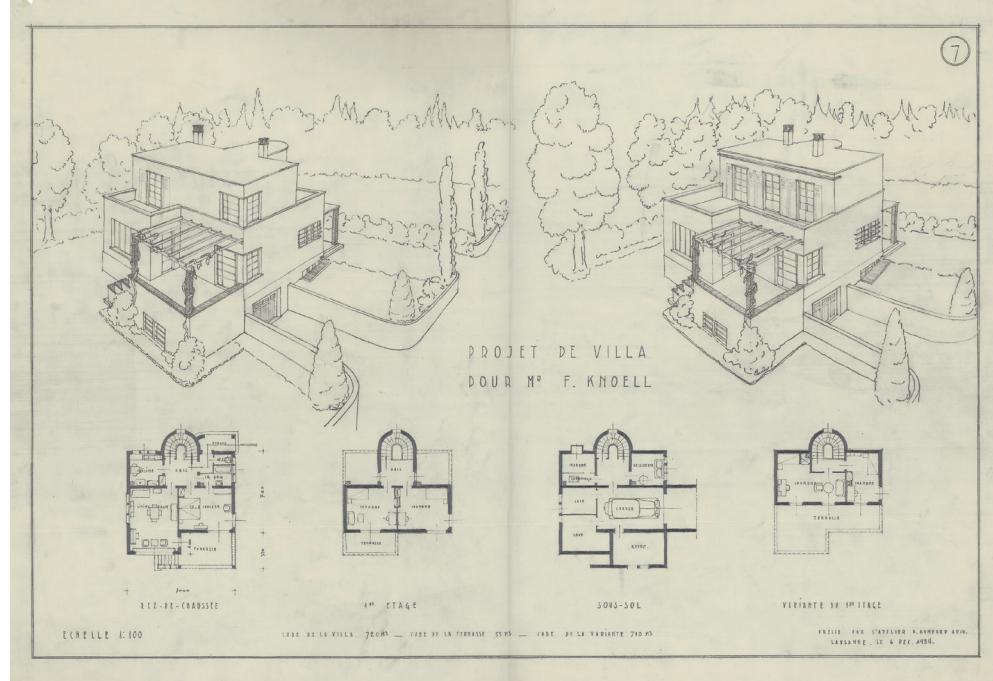
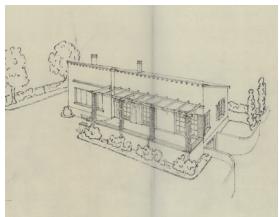
Mais le véritable tournant moderniste se produit en 1934, lorsque René Bonnard dresse les plans d'une villa moderne sur le terrain en contrebas de sa maison de Boa Vista²³. Le maître de l'ouvrage est son épouse Jeanne ; la maison ne sera cependant jamais habitée par le couple, mais mise en location. Cette opération intervient dans un contexte de début de crise économique, car à Lausanne le crash de 1929 commence à produire ses effets au milieu des années 1930. Alors que dans les premières années de la décennie, le secteur de la construction, porté par des investissements massifs dans la pierre, avait poursuivi son expansion, celle-ci s'arrête brusquement. Cette maison offre donc d'abord une opportunité de travail, à laquelle s'ajoute la possibilité de créer une œuvre expérimentale et exemplaire, qui constitue l'aboutissement d'études menées au sein du bureau. De manière générale, le programme de la villa permet aux architectes d'une part d'acquérir des compétences et d'autre part d'innover.

Le projet se caractérise par une imbrication asymétrique de volumes horizontaux qui épousent la pente et font la part belle à l'ouverture sur le paysage, notamment par des fenêtres d'angle. Le parti de l'horizontalité est renforcé par l'étagement des terrasses et le toit plat. De surcroît, toutes les menuiseries de fenêtres sont à partition horizontale, et les baies, souvent disposées en bandeau, sont parfois inscrites entre deux cordons. Seule la verrière verticale de l'escalier – à menuiserie horizontale toutefois – fait contrepoint. Le programme est celui d'une maison familiale de bon standing. Le rez-de-chaussée présente la particularité de se déployer sur deux demi-niveaux : en haut, la cuisine et la salle à manger ; en bas, un salon et une chambre. Ces pièces s'ouvrent à l'est sur une loggia et au sud sur une terrasse pourvue d'une pergola en béton qui renforce l'aspect moderne de l'édifice, tout comme les garde-corps des balcons constitués de murets surmontés d'une balustrade en ferronnerie composée de deux barreaux horizontaux.

Certaines caractéristiques de la maison peuvent même être lues sous l'angle du langage moderniste, tel qu'il a été «codifié» en 1932 par Henry-Russell Hitchcock et Philip Johnson dans l'ouvrage *The International Style: Architecture since 1922*²⁴. La villa



Atelier R. Bonnard, villa pour
Mme Bonnard, chemin du Levant,
Lausanne, réalisation 1934-1935.
Vue perspective non datée.
Façade sud et coupes ouest-est
et sud-nord, 14 juin 1934.



présente, à divers degrés, les trois caractéristiques qui définissent l'*International Style*, à savoir l'importance donnée au volume, l'asymétrie, tempérée cependant par la régularité qu'offre l'horizontalité des lignes, et enfin une absence d'ornement. Elle s'en éloigne aussi, s'adaptant à la culture constructive locale. Ainsi, les baies sont pourvues d'encadrements en ciment très saillants, alors que les deux auteurs américains préconisent que la fenêtre s'inscrive dans la continuité de la surface comprise comme un écran et que les vitrages soient placés au nu extérieur du mur. D'un point de vue structurel, la villa se démarque également des canons du style international dans la mesure où elle ne possède pas une ossature de béton armé mais des murs porteurs en maçonnerie traditionnelle.

La construction de cette maison est contemporaine d'autres recherches en architecture moderne entreprises par l'agence, selon une pratique dont la villa Knoell à Pully rend parfaitement compte. Les plans sont élaborés à la fin de l'année 1934. L'architecte propose au maître de l'ouvrage sept variantes qui se distinguent avant tout par leur aspect formel, alors que le programme demeure le même²⁵. La plupart des propositions relèvent de l'architecture régionaliste et ce n'est que dans la dernière que Bonnard adopte un langage ouvertement moderne avec toiture plate, terrasses, pergola et fenêtres d'angle, qui rapprochent ce projet de celui de la villa du chemin du Levant alors en construction. Cette variante ne sera pas réalisée car la préférence du client ira à l'une des propositions régionalistes, d'inspiration provençale.

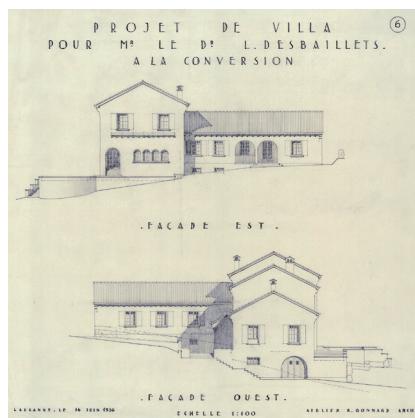
Atelier R. Bonnard, villa pour M. F. Knoell, chemin de la Bruyère, Pully.
 À gauche (de haut en bas):
 variante 1, 26 octobre 1934;
 variante 2, 31 octobre 1934;
 variante 7, vue perspective non datée correspondant au projet réalisé dont les plans d'exécution sont établis en janvier 1935.

À droite:
 vue perspective avec variante, rez-de-chaussée, 1^{er} étage avec variante, sous-sol, 6 décembre 1934.

Confronté aux réticences de sa clientèle face à la nouvelle architecture, Bonnard décide en juin 1935 de promouvoir celle-ci en convertissant sa maison récemment achevée en villa-témoin après l'avoir aménagée en collaboration avec la maison de meubles Tr. Simmen. Sans être exceptionnel, ouvrir sa maison au public n'est cependant pas un acte banal. S'agit-il alors d'une démarche purement publicitaire dans le but de décrocher de nouveaux mandats, ou cela témoigne-t-il d'une volonté de faire connaître l'architecture moderne et de convaincre, au moyen d'un exemple à l'échelle grandeur, de futurs clients de s'engager dans cette voie ? Peut-être y a-t-il aussi un dessein pédagogique universel tel qu'il est défini au chapitre 3 de la Déclaration de la Sarraz (1928) : «*Il est aujourd'hui indispensable que les architectes exercent une influence sur l'opinion publique en lui faisant connaître les bases de l'architecture nouvelle.*»²⁶

Au début de l'été 1935, René Bonnard organise donc une «exposition d'une villa meublée»²⁷. Gazette et Feuille d'Avis, les deux quotidiens lausannois, publient le même compte-rendu de visite qui apprécie favorablement l'initiative. Le journaliste compare la démarche de l'architecte à celle de l'artiste qui expose ses œuvres : «*L'architecte qui l'a construite a pensé soumettre son œuvre à l'appréciation du public, comme le peintre convie les gens à juger ses toiles. L'idée n'est pas mauvaise, car un édifice, considéré comme une œuvre d'art et destiné à entrer plus ou moins dans le domaine public, mérite autant qu'une nature morte qu'on s'y intéresse.*»²⁸ Il dresse un portrait flatteur du bâtiment : «[...] cette villa de cinq pièces et d'un étage dont l'aspect moderne et cubique n'outrepasse pas ses droits, séduit par ses larges baies, ses terrasses, sa pergola, par cent détails bien étudiés, par ses dimensions, par l'heureux équilibre de ses volumes.»²⁹

Or malgré cela, au cours de la seconde moitié des années 1930 et de la décennie suivante, l'atelier Bonnard ne projettera, en l'état actuel de nos connaissances, qu'une seule villa moderne, dessinée en avril 1938 et probablement jamais réalisée³⁰, alors que pour cette même période, il édifiera de très nombreuses maisons d'inspiration régionaliste, en cohérence avec le courant formel majoritaire et le retour du Heimatstil dans les années qui précèdent l'éclatement de la Seconde Guerre mondiale³¹.



Atelier R. Bonnard, villa pour le Dr L. Desbailllets, La Conversion. Façades est et ouest, 16 juin 1936.

Notes

¹ Cet article est basé sur une étude réalisée dans le cadre de l'exposition «Habiter la modernité. Villas du style international sur la Riviera vaudoise». À partir de recherches dont rend compte un premier essai consacré aux constructions modernes de René Bonnard, publié dans le catalogue de cette exposition, le présent article vise à analyser l'architecture de Bonnard dans une perspective plus large qui prend également en considération sa production d'aspect régionaliste, et cherche à comprendre les raisons d'une apparente dichotomie.

² «Prom. 1905-2 élève Héraud. À l'École» (E. Delaire, *Les architectes élèves de l'École des Beaux-Arts*, Librairie de la construction moderne, Paris, 1907, p.187).

³ Né à Genève en 1881, Picot y décède en 1967. Il devient membre de la SIA Vaud en même temps que Bonnard le 23 mars 1909 (voir *Bulletin technique de la Suisse romande*, 35, 1909, p.96). En France, il a exercé comme architecte dans la région de Compiègne, avant de revenir à Genève et de s'associer avec Louis Tréand et Ernest Odier. Dans la brève notice nécrologique que lui consacre le *Journal de Genève* (18 avril 1967), il est indiqué qu'il s'est formé à Paris, cependant probablement pas à l'École des beaux-arts car il n'apparaît pas dans l'ouvrage de E. Delaire, op. cit.

⁴ Le bureau sera enregistré sous la raison sociale «Atelier R. Bonnard arch.». Bonnard administre de nombreuses sociétés immobilières, préside la SIA Vaud, fonctionne comme expert spécialisé auprès des tribunaux pour les litiges relatifs aux constructions. Très engagé au sein du parti libéral, il est conseiller communal (1918-1933; 1938-1945) et député au Grand Conseil (1921-1945); il poursuit aussi une carrière militaire (colonel en 1933;

commandant de la place de Lausanne pendant de la Seconde Guerre mondiale). Il s'engage en faveur de la construction de logements ouvriers; à partir de 1921 et jusqu'à son décès en 1949, il préside le comité de l'association La Maison ouvrière, coopérative fondée en 1903 à l'initiative d'André Schnetzler, syndic libéral de Lausanne de 1907 à 1910, auteur en 1893 de l'enquête sur les logements de la ville, inspirée par les théories hygiénistes. Voir nécrologies dans *Feuille d'avis de Lausanne et Gazette de Lausanne*, 29 novembre 1949 et Claire Egg-Debidour, «La Maison ouvrière. Le logement social. Réalisation d'un idéal», Société coopérative immobilière, Lausanne, 1995.

⁵ L'œuvre de René Bonnard nous est connue par la presse professionnelle et les recensements architecturaux, mais surtout grâce à son fonds d'archives conservé aux Archives de la construction moderne. Voir fonds des architectes René et Pierre Bonnard et Edouard Boy de la Tour, cote 0122, donation en 1996 par l'atelier d'architecture Ersan Blanc, successeur de Pierre Bonnard (1916-1994); 350 dossiers de plans catalogués à ce jour concernant autant d'objets (projets, réalisations, concours).

⁶ Av. de Jaman n°1, villa, 1910; av. de Jaman n°2, villa, 1908; av. de Jaman n°4, villa, 1912; av. de Jaman n°18, pensionnat, 1911; av. Verdeil n°7, bâtiment d'habitation et pensionnat, 1910; av. Verdeil n°8, villa, 1907; ch. de Bellevue n°24, 1911, villa; ch. de Bellevue n°28, villa, 1916; ch. de Bellevue n°34, villa pour M. Kredel, 1912, Acm-EPFL, fonds Bonnard & Boy de la Tour, 0122.04.0022. Voir Gilles Barbey, Georg Germann, Jacques Gubler et Joëlle Neuenschwander Feihl, «Lausanne», in INSA 5: *Inventaire suisse d'architecture 1850-*

1920

Société d'histoire de l'art en Suisse, Berne, 1990, pp.315, 339, 371.

⁷ Site préconise de conserver les chemins anciens, de suivre la topographie, d'éviter les lignes droites et de construire moins régulièrement et moins haut; voir *Der Städtebau nach seinen künstlerischen Grundsätzen* paru à Vienne en 1889, traduit et complété en 1902 par l'architecte et urbaniste genevois Camille Martin sous le titre *L'Art de bâtir les villes*.

⁸ Cité dans coll., *Les Suisses dans le miroir. Les expositions nationales suisses*, éditions Payot, Lausanne, 1991, p.38.

⁹ Voir à ce propos, Joëlle Neuenschwander Feihl, *Des-sins d'architecture. Les travaux de l'élève architecte Frédéric de Morsier à l'École des Beaux-Arts de Paris, 1882-1890*, Presses polytechniques et universitaires romandes, Lausanne, 2011; Dave Lüthi, «Le Heimatstil, architecture officielle du canton de Vaud? L'architecture religieuse protestante», in Elisabeth Crettaz-Stürzel, *Heimatstil. Reformarchitektur in der Schweiz 1896-1914*, Huber, Frauenfeld, 2005, vol. 1, pp.316-317.

¹⁰ Henry Baudin, *Villas & maisons de campagne*, Kündig, Éd. d'art & d'architecture, Genève; H. Gaulon, Paris, 1909.

¹¹ Respectivement, av. de Béthusy n°48, Acm-EPFL, fonds Bonnard & Boy de la Tour, 0122.04.0006 et ch. de la Vuachère n°5, Acm-EPFL, fonds Bonnard & Boy de la Tour, 0122.04.0094.

¹² *Das Werk*, cahier 9, 15, 1928, p.XXIX.

¹³ Alberto Sartoris, *Gli elementi dell'architettura funzionale: sintesi panoramica dell'architettura moderna*, Hoepli, Milan, 1932.

¹⁴ Ch. du Levant n°123.

¹⁵ Ch. du Levant nos 91 et 93; voir Martine Jaquet, *Jacques Favarger architecte 1989-1967*, Presses polytechniques et universitaires romandes, Lausanne, 1997, pp. 38-37, 47-48.

¹⁶ Au ch. du Levant n°13.

¹⁷ Villa pour Mlle Pelet, ch. de Pierrefleur n° 14, Lausanne, 1930-1931, Acm-EPFL, fonds Bonnard & Boy de la Tour, 0122.04.0079.

¹⁸ Ch. du Moléson nos 1, 2 et 4, projetées respectivement en 1933, 1930 et 1932.

¹⁹ Domaine loti suite à son acquisition par la Société foncière de Béthusy en 1913. Voir Nathalie Desarzens, «Le quartier de la Gottetaz Lausanne. Étude historique», Renens, 2015 (consultable aux Archives de la Ville de Lausanne).

²⁰ 14,5 mètres au faîte et 21 mètres de longueur de façade; voir N. Desarzens, *op. cit.*, p. 15.

²¹ Par exemple: Nouvelle infirmerie d'Aigle, 1930-1934, Acm-EPFL,

fonds Bonnard & Boy de la Tour, 0122.04.0264; Imprimerie Centrale, rue de Genève à Lausanne, 1931, Acm-EPFL, fonds Bonnard & Boy de la Tour, non catalogué; concours pour le collège classique cantonal à Lausanne, 1934, Acm-EPFL, fonds Bonnard & Boy de la Tour, 0122.04.0157; concours pour l'aménagement d'une nouvelle plage à Lausanne, 1935, Acm-EPFL, fonds Bonnard & Boy de la Tour, 0122.04.0158.

²² 1894-1952. Nous avons très peu d'informations au sujet de cet architecte et ne connaissons ni la date précise de son engagement dans l'atelier Bonnard, ni la nature de celui-ci.

²³ Ch. du Levant n°17, Acm-EPFL, fonds Bonnard & Boy de la Tour, 0122.04.0317.

²⁴ Henry-Russell Hitchcock, Philip Johnson, *The International Style: Architecture since 1922*, W. W. Norton & Company, New York, Londres, 1932.

²⁵ Villa pour Fritz Knoell, ch. de la Bruyère, Pully, 1934-1936, Acm-

EPFL, fonds Bonnard & Boy de la Tour, 0122.04.0012.

²⁶ Déclaration signée à l'issue des CIAM de La Sarraz en juin 1928, p. 3 (tapuscrit, Acm-EPFL, fonds Sartoris, 0172.01.0039).

²⁷ Carton d'invitation «Exposition d'une villa meublée» (Acm-EPFL, fonds Regamey, 0107.05.0001).

²⁸ *Gazette de Lausanne et Feuille d'Avis de Lausanne*, 17 juillet 1935.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ Villa Kalender, Paudex, Acm-EPFL, fonds Bonnard & Boy de la Tour, 0122.04.0194.

³¹ Par exemple: villa Frossard, Chexbres, 1935-1936, Acm-EPFL, fonds Bonnard & Boy de la Tour, 0122.04.0007; villa Desbaillets, La Conversion, 1936, Acm-EPFL, fonds Bonnard & Boy de la Tour, 0122.04.0303; villa Inaebit, Pully, 1939-1940, Acm-EPFL, fonds Bonnard & Boy de la Tour, 0122.04.0075.

Annexes

Les jours et les œuvres

matières 14. L'œuvre et le temps

Sous la direction de Bruno Marchand

PPUR, Lausanne, 2018, 176 pages, 21x27 cm, ISBN : 978-2-88915-233-9

«L'œuvre et le temps, le temps à l'œuvre» : le thème du Dossier de ce numéro 14 de *matières*, volontairement vaste, se traduit tout naturellement par des angles d'approche multiples. Dans cette optique sont interrogées l'extension de monuments, les formes paradoxales qu'adoptent les logements collectifs entre 1968 et 1973 ou encore la reproductibilité du modèle de l'«Unité d'habitation» de Le Corbusier. À ces déclinaisons du lien entre temps et œuvre s'ajoutent un cheminement autour de la durabilité de la pierre ainsi qu'une réflexion sur la réception critique d'un bâtiment. Ce numéro réunit des sujets variés : le chantier de l'église de l'Autoroute de Michelucci, le travail de l'artiste Isa Genzken, la genèse du livre sur le *New Brutalism* de Banham et une visite de Berlin à des temps différents. La section «Archives» explore les projets des architectes Paul Cottancin, Eduard Lanz et Erik Gunnar Asplund.

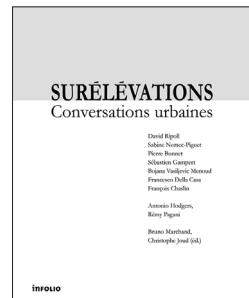


Surélévations. Conversations urbaines

Sous la direction de Bruno Marchand et Christophe Joud

Infolio, Gollion, 2018, 216 pages, 23x28 cm, ISBN : 978-2-88474-474-4

D'une façon générale, on considère que les surélévations participent aux objectifs d'intensification du renouvellement urbain et aux besoins de construction de logements par une densification des tissus bâties existants. En effet, longtemps envisagées comme une question purement architecturale, tout au plus technique, les surélévations sont de nos jours perçues comme un exercice complexe qui implique des approches multiples et pluridisciplinaires. Cet ouvrage vise à faire un «arrêt sur image» sur les surélévations, notamment en mettant l'accent sur la spécificité genevoise en la matière. Sans prétendre épouser ici la complexité des questions posées, sont abordés des points de vue variés et complémentaires par la plume de plusieurs auteurs et un entretien avec des magistrats genevois, entre lesquels s'intercale l'illustration de certaines réalisations récentes (et moins récentes) dont la qualité urbanistique et architecturale donne le ton de ce qui se fait «au-dessus des toits» à Genève et ailleurs.

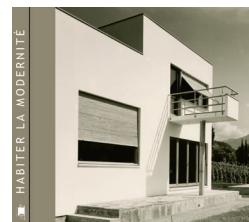


Habiter la modernité: villas du style international sur la Riviera vaudoise

Sous la direction de Salvatore Aprea

L'Atelier de Grandi, Corseaux, 2018, 226 pages, 21x21 cm, ISBN : 978-2-8399-2460-3

Le catalogue *Habiter la modernité*, qui a accompagné l'exposition éponyme, met en lumière l'architecture du style international sur la Riviera vaudoise entre les deux guerres à travers l'analyse de nombreux projets de villas réalisés par Le Corbusier, Henri Robert Von der Mühll, Dubois & Favarger, Jack Cornaz, René Bonnard, Alberto Sartoris, Alexandre Ferenczy et Hermann Henselmann. La petite riviera au bord du lac Léman est un peu le pendant romand de la colline d'Auteuil à Paris. Ses habitants aisés, cultivés et insérés dans le contexte culturel européen se montraient parfois plus enclins à mettre à l'épreuve les idées d'architectes qui proposaient de nouvelles visions de l'habiter. Une petite constellation de villas modernes s'est ainsi constituée. Le livre la présente au travers de documents issus des fonds conservés principalement aux Archives de la construction moderne – maquettes, photographies, dessins. Entre ces portraits, s'intercalent des essais qui abordent diverses thématiques caractérisant la nouvelle architecture.





Vaud du ciel

Jean-Michel Zellweger, Jean-Pierre Dewarrat, Xavier Fischer, Bruno Marchand

PPUR, Lausanne, 2018, coffret de 3 tomes, 30 x 22.50 cm, 1560 pages, ISBN : 978-2-88915-277-3

En près d'un siècle, le paysage vaudois s'est complètement transformé. La mise en regard des clichés pris entre 1930 et 1960 par Alphonse Kammacher, alors chef de l'aérodrome de la Blécherette, et des photographies aériennes récentes de Jean-Michel Zellweger offre un contraste saisissant. On y découvre en un clin d'oeil l'évolution des 280 villes, villages et régions dans lesquels chacun reconnaîtra ses lieux familiers, ses rues et, parfois, sa propre maison. Subtilement commentées par Jean-Pierre Dewarrat, archéologue du territoire, ces images relatent non seulement l'histoire du paysage vaudois et de ses habitants, mais questionnent également l'enjeu «terre à terre» des aménagements territoriaux, actuels et futurs, à l'heure où la croissance démographique et les impacts de nos modes de vie sont plus importants que jamais.

Le premier tome survole le canton de Bex à Lausanne et sillonne les airs du Gros-de-Vaud et du Jorat. Les photos sont ainsi regroupées en trois régions : Chablais vaudois, Préalpes et Lavaux-Riviera d'abord, ensuite Lausanne et sa couronne et finalement Gros-de-Vaud et Jorat. Le second tome plane au-dessus de la Broye, puis du Nord-Vaudois et de la Vallée de Joux, avant de rejoindre le Pied du Jura et La Côte jusqu'à Coppet. Quant au troisième volume du triptyque, dirigé par Bruno Marchand et Xavier Fischer, il aborde explicitement la mutation du canton dans le temps et dans l'espace par des analyses complémentaires.

Outre l'histoire du fonds photographique sur lequel s'appuient les réflexions (Éloi Contesse), on y découvrira la représentation du territoire vaudois à travers les siècles (Gilbert Coutaz) et l'impact des vues aériennes sur les conceptions urbanistiques (Bruno Marchand) ou paysagères (Olivier Lasserre). La mobilité est un point central des investigations, tant à propos de la fluidification induite par l'autoroute (Vincent Kaufmann & Luca Pattaroni) que du point de vue de l'interaction entre la planification des autoroutes et celle de l'aménagement du canton (Xavier Fischer & Bruno Marchand). L'attention est enfin portée sur les mutations de l'environnement et des forêts (Anne-Mickaelle Golay), de la nature et du paysage (Pierre Hunkeler & Catherine Strehler Perrin) et sur une vision prospective de l'aménagement du territoire fondée sur «le renouveau de la ville, partenaire de la campagne» (Xavier Fischer). Le regard croisé de ces spécialistes analyse non seulement l'évolution du territoire vaudois dans une perspective historique mais dévoile aussi des défis qui se présentent pour l'avenir.

Sources des illustrations

Entre ancien et nouveau. Quelques aspects de l'architecture de Giorgio Grassi

Pour toutes les illustrations, © Giorgio Grassi Architetto, Milano.

Prolégomènes à une réflexion sur le local et le global

- p.22 : © FLC / 2019, ProLitteris, Zurich.
pp. 25, 27 et 30: Bernard Rudofsky, *Architecture without Architects*, The Museum of Modern Art, New York, 1964, couverture, figures 41 et 49.
p.26 : Claude Lévi-Strauss, *Saudades do Brasil*, Plon, Paris, 1994, p.122.
p.28 : Adam Sharr, *Heidegger's Hut*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 2006, p.44.
pp.31 et 32 : © Hélène Binet, London.
p.33 : *Arquitectura popular em Portugal* (deux volumes), Sindicato nacional dos arquitectos, Lisbonne, 1961, couverture et pp.40-41.
p.34 : © OMA AMO / 2019, ProLitteris, Zurich.

Aménagements d'espaces publics : ancrage locaux, effets universels

- pp. 36, 38 et 44 (gauche) : © KBP.EU. Karres en Brands, WERK and Sangberg Architects.
p.40 (gauche) : © Ville de Genève / Alain Grandchamp.
p.40 (droite) : © 2b / Ph.Béboux - S.Bender en association avec S. Collet, CA. Presset et Ch. Robert-Tissot.
p.41 : © BIG, Topotek 1 et Superflex.
p.42 (gauche) : © ADEPT-LW Planning.
p.42 (droite) : www.flickr.com, photographies extraites par les concepteurs en 2007.
p.43 (haut) : Ville de Genève, *Connaissance du site : la Place du Molard, parcours historique*, janvier 2002, [annexe au cahier des charges des MEPI], p.9.
pp.43 (bas) et 44 (droite) : © 2b / Ph.Béboux - S.Bender en association avec S. Collet et CA. Presset.

Modernité / vernaculaire : le National Arts Center de Leandro Locsin

- p.46 : Nicholas Polites, *The Architecture of Leandro Locsin*, Weatherhill, New York, 1977, p.106.
pp.49 et 53 : © Archives Leandro Locsin.
p.50 : www.simbahan.net
p.52 : www.sketchesxo.com.
pp.54 et 55 : © Jean-Claude Girard.
p.56 : Nicholas Polites, *The Architecture of Leandro Locsin*, op. cit., p.79.
p.57 : *Ibidem*, p.117.

À la fois individuel et collectif. Retour sur une œuvre (un peu oubliée) de l'Atelier 5 : les blocs à Brunnadern (1968-1970), Berne

- pp.60-63, 69 (haut) et 71 : © Archives Atelier 5.
pp.64, 65 (droite) et 66 : © Bruno Marchand.
p.65 (gauche) : © FLC / 2019, ProLitteris, Zurich.
p.68 : Arnulf Lüchinger, *Herman Hertzberger 1959-86. Bauten und Projekte / Buildings and Projects / Bâtiments et projets*, Arch-Édition, La Haye, 1987, p.256.
p.69 (bas) : Sou Fujimoto, Toyo Ito, Taro Igarashi, Terunobu Fujimori, *Sou Fujimoto : Primitive Future*, INAX Publishing, Tokyo, 2008, p.111.

Tours à tours

- pp.72, 74, 80, 81, 82 et 83 : © Afaconsult.
pp.75 (gauche), 76 et 84 (droite) : © Eduardo Souto de Moura.
p.75 (droite) : © 2019, ProLitteris, Zurich.
p.84 (gauche) : © Diener & Diener.
p.85 : Carl Andre, *Small Crib (in 16 Parts)*, 1972 © 2019, ProLitteris, Zurich.
p.86 : © État de Vaud, direction générale des immeubles et du patrimoine.
p.87 : © Bernard Zurbuchen.

Il était une fois... La statue de la Liberté et les gratte-ciel de New York.

Nouvelles freudiennes de Madelon Vriesendorp

- pp.90, 92 (gauche), 93, 95, 96 (bas), 99 (gauche), 101 (gauche), 102, 104, 105, 106, 107 et 109 (gauche) : © Madelon Vriesendorp.
p.92 (droite) : © commons.wikimedia.org.
pp.96 (haut) et 98 : © Salvador Dalí, Fundació Gala-Salvador Dalí / 2019, ProLitteris, Zurich.
pp.99 (droite) et 109 (droite) : © OMA AMO / 2019, ProLitteris, Zurich.
p.101 (droite) : Saul Steinberg, *5 & 2 in Bed*, 1961 © The Saul Steinberg Foundation / 2019, ProLitteris, Zurich.

Portées étendues : brève histoire des expositions OMA/Rem Koolhaas

Pour toutes les illustrations, © OMA AMO / 2019, ProLitteris, Zurich.

p.112 : © OMA AMO / 2019, ProLitteris, Zurich et © The Solomon R. Guggenheim Foundation, New York.

Oasis pour réfugiés désenchantés et visionnaires éclectiques.

Le Border Garden et la Cité de Refuge d'Office Kersten Geers David Van Severen

Toutes les illustrations proviennent des Archives numériques Office – © Office Kersten Geers David Van Severen.

Aucun gris. Nulle part. À propos de la palette de Luis Barragán

p. 142-151 et 152 (gauche): © Barragan Foundation / 2019, ProLitteris, Zurich.

p. 152 (droite): Dan Flavin, *Untitled (to Jan and Ron Greenberg)*, 1972-1973 © 2019, ProLitteris, Zurich.

p. 155 : © KEYSTONE / MAGNUM PHOTOS / René Burri et © Barragan Foundation / 2019, ProLitteris, Zurich.

p. 156 : © Hannes Henz.

Projets modernes et principes d'autonomie de l'architecture dans l'œuvre de John-Théodore Cornaz

p. 160 : Acm-EPFL, fonds Jack Cornaz, 0024.04.0031.

p. 162 : Acm-EPFL, fonds Jack Cornaz, image non cataloguée.

p. 163 : Acm-EPFL, fonds Jack Cornaz, 0024.03.0001.

p. 164 : Acm-EPFL, fonds Jack Cornaz, 0024.02.0001.

p. 165 : Acm-EPFL, fonds Jack Cornaz, 0024.02.0001-3.

p. 166 (gauche) : Acm-EPFL, fonds Jack Cornaz, 0024.04.0111.

p. 166 (droite) : Acm-EPFL, fonds Jack Cornaz, 0024.02.0004.

p. 167 (gauche) : Acm-EPFL, fonds Jack Cornaz, 0024.04.0003.

p. 167 (droite) : Acm-EPFL, fonds Jack Cornaz, 0024.04.0031.

p. 168 (haut) : Acm-EPFL, fonds Jack Cornaz, 0024.04.0044.

p. 168 (bas) : Acm-EPFL, fonds Jack Cornaz, 0024.04.0012.

René Bonnard entre régionalisme pittoresque et modernisme

p. 170 : Acm-EPFL, fonds Bonnard & Boy de la Tour, image non cataloguée.

p. 172 : Acm-EPFL, fonds Bonnard & Boy de la Tour, 0122.04.0022.

p. 173 : Acm-EPFL, fonds Bonnard & Boy de la Tour, 0122.04.0079.

p. 174 : Acm-EPFL, fonds Bonnard & Boy de la Tour, 0122.04.0157.

p. 175 : Acm-EPFL, fonds Bonnard & Boy de la Tour, 0122.04.0317.

p. 176 : Acm-EPFL, fonds Bonnard & Boy de la Tour, 0122.04.0012.

p. 177 : Acm-EPFL, fonds Bonnard & Boy de la Tour, 0122.04.0303.

Remerciements

Nous remercions chaleureusement les auteurs ayant contribué à ce quinzième numéro de *matières* pour leur investissement et leur disponibilité. Toute notre reconnaissance va aussi à Arlette Rattaz, vaillante et infatigable correctrice et à Aurélie Buisson pour son aide et son soutien. Merci à l'Atelier 5 et à Office Kersten Geers David van Severen pour leur collaboration. Nous exprimons notre gratitude à Madelon Vriesendorp pour la mise à disposition de ses précieuses archives. Enfin, un grand merci à la maison d'édition Presses polytechniques et universitaires romandes, à son directeur, Lucas Giassi, et à ses collaborateurs, Christophe Borlat, Sylvain Collette et Kim Nanette, pour leur accompagnement et leur intérêt pour cette publication.

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 et a donné des conférences et des cours dans différents pays. Il est actuellement directeur des Archives de la construction moderne à l'EPFL.

Sonia Curnier

Née en 1985, Sonia Curnier obtient son diplôme d'architecte EPFL en 2010 et le titre de docteure ès sciences en théorie architecturale et urbaine, également à l'EPFL, en 2018. Sa thèse porte sur les tendances contemporaines d'aménagement d'espaces publics en Europe, analysées du point de vue de la conception.

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).

Jean-Claude Girard

Né en 1972, Jean-Claude Girard étudie l'architecture à l'EPFL de 1991 à 1998 puis de 2013 à 2018 où il élaboré une thèse consacrée à l'architecte philippin Leandro Locsin. En 2007, il fonde le bureau jean-claude girard architecte à Genève. De 2008 à 2011, il est assistant scientifique au LTH2 et dès 2013, il est chargé de cours à l'HEPIA Genève pour l'enseignement du projet et de la construction en première année.

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'École 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^e-XX^e 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.

Joëlle Neuenschwander Feihl

Née en 1958, Joëlle Neuenschwander Feihl est licenciée ès lettres de l'Université de Lausanne où elle a étudié l'histoire de l'art, l'histoire et la littérature française. Collaboratrice scientifique aux Archives de la construction moderne et historienne indépendante, elle est spécialisée en histoire de l'architecture et de l'urbanisme en Suisse romande pour la période 1850-1930. Elle a publié de nombreux articles et ouvrages et a participé à l'élaboration de plusieurs expositions.

Luca Ortelli

Né en 1956, Luca Ortelli est professeur à l'École polytechnique fédérale de Lausanne. Ses études sur l'architecture suédoise du début XX^e 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*, avec R. Gargiani (2015).

Martin Steinmann

Né en 1942, Martin Steinmann obtient le diplôme d'architecture de l'École 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, École polytechnique fédérale de Lausanne (EPFL), de 1987-2007, il exerce actuellement une activité d'architecte indépendant à Aarau.

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 fait des numéros sur la qualité en architecture (2013), la première décennie d'OMA/Rem Koolhaas (2015) et action et réaction dans l'architecture (2016). À 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, 2015 et 2018, ils sont professeurs invités en classe de master à l'université Catholique de Louvain-la-Neuve pour l'enseignement du projet.

Maria Zurbuchen-Henz

Née en 1958, Maria Zurbuchen-Henz obtient le diplôme d'architecte de l'École polytechnique fédérale de Zurich en 1986. De 2000 à 2006, elle a été assistante du professeur Arthur Rüegg à l'EPFZ. Entre 2002 et 2010, elle donne des cours dans le domaine de la couleur à la HES HEAD Genève. Depuis 2010, elle enseigne la théorie et le projet à la Haus der Farbe Zürich (Fachschule für Gestaltung in Handwerk und Architektur). Elle dirige son propre bureau d'architecte avec Bernard Zurbuchen dès 1987. Ensemble, ils sont professeurs invités à l'EPF de Lausanne pour l'enseignement du projet de 2006 à 2009, puis à l'Université catholique de Louvain-la-Neuve en 2010, 2015 et 2018.

