

m a t i è r e s

Où va la théorie de l'architecture?

La théorie en question

Divagations néo-aristotéliennes autour de la recherche

Mélancolie – Écrire une nouvelle théorie

Stimmung

Frottage City

Éléments et choses

Le plan paralysé (du logement) contre le plan libre (de la maison)

Construction versus tectonique

L'apport incompris d'Asnago et Vender à la théorie du rationalisme italien

De la tectonique à l'architecture paramétrique

Lina Bo Bardi, faire de la ville la citadelle de la liberté

Livio Vacchini, les multiples chemins de la forme

De la vulnérabilité à la solidité

Adolf Loos construit en montagne

Nous en savons désormais trop

Prendre un lieu pour un autre

La métamorphose de l'ouverture

Architecte de langage ou architecte de parti

It's All About Space

Faire violence à la matière

À propos de la tombe de Laura Perls

Combien de villes s'appelèrent Venise?

La beauté de la nécessité, la nécessité de la beauté



m a t i è r e s

Faculté de l'environnement naturel, architectural et construit (ENAC)
Institut d'architecture et de la ville (IA)
Laboratoire de théorie et d'histoire de l'architecture 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 Ortell
Martin Steinmann

Coordination éditoriale, relecture, mise en page et couverture
Aurélien Buisson

Impression : LegoPrint S.p.a, Lavis

Édition et diffusion

EPFL Press
C.P. 119
CH-1015 Lausanne
Tél. : 41 21 693 21 30
Fax : 41 21 693 40 27
E-mail : info@epflpress.org
www.epflpress.org

ISSN 1422-3449 (série)
© 2020, ISBN 2-88915-369-5
EPFL Press.

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

EPFL 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 16 2020

m a t i è r e s

m a t i è r e s

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

Dossier

Où va la théorie
de l'architecture ?

Éditorial

La théorie en question <i>Discussion entre Jacques Lucan, Martin Steinmann et Bruno Marchand</i>	12
Divagations néo-aristotéliennes autour de la recherche Ou l'architecture comme science du vraisemblable <i>Nicola Braghieri</i>	26
Mélancolie – Écrire une nouvelle théorie <i>Philip Ursprung</i>	46
Stimmung <i>Martin Steinmann</i>	58
Frottage City <i>Jean-Louis Cohen</i>	74
Éléments et choses <i>Laurent Stalder</i>	94
Le plan paralysé (du logement) contre le plan libre (de la maison) L'antinomie de l'architecture moderne <i>Jacques Lucan</i>	102

Varia

Construction versus tectonique Les paradoxes du Palazzo della Regione à Trente <i>Bruno Reichlin</i>	114
L'apport incompris d'Asnago et Vender à la théorie du rationalisme italien <i>Roberto Gargiani</i>	136
De la tectonique à l'architecture paramétrique Les multiples théories de Luigi Moretti <i>Annalisa Viati Navone</i>	152
Lina Bo Bardi, faire de la ville la citadelle de la liberté <i>Ana Tostões</i>	166
Livio Vacchini, les multiples chemins de la forme <i>Paolo Amaldi</i>	182
De la vulnérabilité à la solidité La structure en acier de la Scuola Media de Losone (1973-1975) <i>Franz Graf</i>	198
Adolf Loos construit en montagne <i>Luca Ortelli</i>	210
Nous en savons désormais trop Déchiffrer la lecture de Pevsner <i>Christophe Van Gerrewey</i>	228

	Prendre un lieu pour un autre Premières notes sur les essais genevois d'André Corboz, 1963-2007 <i>Elena Cogato Lanza</i>	238
	La métamorphose de l'ouverture Réflexions sur le seuil <i>Patrick Mestelan</i>	250
	Architecte de langage ou architecte de parti <i>Philippe Meier</i>	264
	It's All About Space, ou qui a peur du losange ? <i>Inès Lamunière</i>	286
	Faire violence à la matière Les sculptures de O'Connell, Harlan, Weber, Rüthemann et Födingen <i>Anna Rosellini</i>	296
	À propos de la tombe de Laura Perls dessinée et réalisée en 1919 par Mies van der Rohe <i>Bernard Zurbuchen</i>	318
	Combien de villes s'appelèrent Venise ? <i>Christian Gilot</i>	328
Archives	La beauté de la nécessité, la nécessité de la beauté Théorie esthétique et art du dessin dans l'œuvre d'Alberto Sartoris <i>Salvatore Aprea</i>	338
Annexes	Les jours et les œuvres	352
	Sources des illustrations	354
	Biographie des auteurs	358
	Remerciements	361

Éditorial

Bruno Marchand

Chers lecteurs,

Ce numéro 16 de *matières* est un peu spécial pour moi. Il s'agit en effet de la dernière édition dont j'assume le rôle de rédacteur en chef. Ne connaissant à ce jour le devenir de cette revue quelque peu atypique et hors du temps, il me paraît judicieux de revenir sur le moment de sa création et l'aventure éditoriale qui a suivi.

L'idée de créer un support graphique de réflexions critiques, à la fois théoriques et historiques, a surgi à l'occasion d'un échange que j'ai eu en 1996 avec Pierre Frey, conservateur des Archives de la construction moderne (Acm), suite à un premier projet de publication qui avait échoué. Sachant qu'il était essentiel de publier – *publish or perish* – les recherches menées au sein de l'Institut de théorie et d'histoire de l'architecture (ITHA, fondé par Jean-Marc Lamunière en 1988) et des Acm (affiliées au même institut), l'idée est restée.

En effet, à la fin des années 1980, le Département d'architecture (DA) commençait à emprunter de nouvelles orientations qui comprenaient, en plus des missions habituelles d'enseignement, des tâches de production de savoirs théoriques et historiques par le biais de la recherche d'une part, et la constitution d'une mémoire de l'architecture basée sur les archives d'autre part. Cette situation nous a inévitablement conduits à nous interroger sur le devenir des publications d'architecture – ceci d'autant plus qu'à l'époque, nous réfléchissions déjà à créer au sein de notre institut une première revue critique de théorie et d'histoire, capable de faire écho aux intenses activités de recherche et de publication menées par le *gta (Geschichte und Theorie der Architektur)* zurichois.

Dès lors, Alberto Abriani, Martin Steinmann (professeur d'atelier proche de l'ITHA, notamment grâce à ses travaux théoriques) et moi-même avons conjugué nos efforts pour donner corps à cette idée. À l'issue d'un peu plus d'une année de préparation et d'échanges riches et passionnants, *matières* est née. La parution du premier numéro remonte à l'automne 1997. Depuis, le rythme de publication fut annuel, à l'exception d'une brève interruption entre 2008 et 2012. En tout, trois rédacteurs en chef se sont succédés : Alberto Abriani (de 1997 à 2003), Jacques Lucan (de 2003 à 2014) et moi-même (de 2014 à 2020). Le travail de production et de diffusion fut dès le départ assuré par les Presses polytechniques et universitaires romandes (PPUR), grâce à l'accueil favorable de son directeur d'alors, Olivier Babel.

Le graphisme que nous avons adopté se devait de garantir une certaine résistance au temps et à la pression des modes changeantes. Ce désir de pérennité nous a menés à choisir, avec l'aide de Colette Raffaele, assistante scientifique, un format légèrement en dessous du standard A4 et une maquette d'une remarquable sobriété n'utilisant

qu'une seule police d'écriture sélectionnée pour sa retenue et son uniformité. Le choix d'une couverture abstraite, obtenue à partir de la représentation fortement agrandie ou diminuée de tous types de matériaux, fait écho au titre *matières*, qui a été suggéré par Martin Steinmann.

La nécessité de structurer l'intérieur de la revue de manière lisible – les entrées d'article étant systématiquement «annoncées» par une grande image placée sur la page de gauche – et de maintenir un bon équilibre entre les textes et les images, avec leurs qualités respectives, a également été déterminante. L'identité graphique ainsi forgée a perduré jusqu'à aujourd'hui sans grande modification, et ce malgré l'introduction de la couleur – d'abord ponctuelle dans les numéros 5 (2002) et 6 (2003), puis intégrale à partir du numéro 12 (2014). Elle s'est aussi particulièrement bien adaptée au *lifting* fin et respectueux proposé en 2014 par Cornelia Tapparelli et Aurélie Buisson, assistantes scientifiques, alors en charge de la coordination éditoriale de la revue.

En termes de contenu, un comité de rédaction était chargé de définir à l'avance la substance des numéros et de solliciter les différents contributeurs. Les comptes rendus des réunions témoignent d'une convergence de points de vue des membres du comité sur le rôle de la théorie et de la critique architecturale. Le souhait que la revue demeure le produit d'une «*entreprise artisanale et familiale*» y est également mentionné. Conformément à cette volonté, *matières* a donc toujours occupé une place spécifique dans le panorama des publications d'architecture : d'une part, elle n'est pas répertoriée dans les *data base* d'index référencés et, d'autre part, elle ne se plie ni au caractère obligatoire des *peer review* externes, ni à aucun type de classement.

Comme le désignait avec finesse Alberto Abriani, *matières* était au départ un «*jardin où l'on cultive plusieurs variétés de fleurs [...] et [de] légumes*». Dans la vie réelle, ce «jardin» prend la forme d'un cahier annuel collectant les travaux de recherche menés par les enseignants, les doctorants et les assistants scientifiques de l'ITHA. Rapidement, la revue s'est également ouverte à des auteurs externes et/ou issus d'autres domaines – en même temps que les Acm affichaient leur indépendance, assurant la publication de leurs travaux à travers leurs propres collections.

Les articles furent initialement regroupés en trois sections : Essais, Monographies et Chroniques. Au fil du temps, celles-ci sont devenues Dossier et Varia, et les rubriques Représentations (destinée à d'autres champs artistiques) et Archives sont venues enrichir la structure initiale. Dès le numéro 2, la volonté de thématiser avec souplesse la revue s'est manifestée. Si le comité de rédaction ne tenait en aucun cas à imposer des configurations rédactionnelles homogènes, elle souhaitait en revanche obtenir de la part des auteurs des «*textes construisant une rencontre*». Le premier thème traité dans cette perspective fut celui du «paysage architectural».

Contrairement à d'autres revues de même nature qui prennent volontairement distance avec le monde de la pratique, nous avons voulu que *matières* reste, sans un quelconque ancrage dans le milieu professionnel, à l'écoute de l'actualité architecturale, envisagée

selon des points de vue critiques et analytiques. À titre d'exemple, on peut citer l'article intitulé «Les dessous de Madonna», écrit par Martin Steinmann et publié dans le numéro 1. Ce titre un brin provocateur dévoilait l'attitude d'architectes comme Herzog & de Meuron qui, dans les années 1990, s'amusaient à revêtir les façades de certaines de leurs réalisations de matériaux habituellement enfouis et cachés sous d'autres couches, comme l'isolation ou l'étanchéité.

Être à l'écoute de la pratique a pris, à d'autres moments, un caractère particulier, d'une certaine acuité. Tel est notamment le cas du numéro 6 sur l'actualité de la critique architecturale, où la parole était donnée à des praticiens. Ceux-ci ont ainsi pu expliciter, à partir d'un questionnaire préalable, quelle place ils accordaient à l'activité critique par rapport aux projets qu'ils développaient et réalisaient. Le souhait de ne pas être «isolés dans une tour d'ivoire» a conduit sans hésitation au renforcement des liens entre les mondes académique et professionnel, autour de préoccupations partagées.

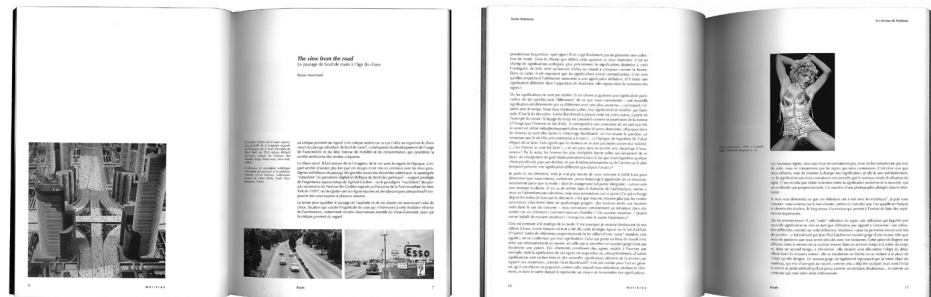
Parfois, des liens ont aussi été tissés entre les auteurs. Toujours dans le numéro 6, Bruno Reichlin s'adresse par exemple à Martin Steinmann, poursuivant ainsi, avec complicité et à travers les pages de la revue, un dialogue intellectuel commencé de longue date. Sa «Réponse à Martin Steinmann» livre un enjeu fondamental et la confrontation autour de la détermination des mérites et limites de l'approche sémiologique en architecture ; approche pratiquée par ces deux théoriciens.

Plusieurs articles publiés dans *matières* sont naturellement issus de l'enseignement prodigué à Lausanne. Ils synthétisent et développent des savoirs déjà exposés lors des cours, comme les essais d'Alberto Abriani sur le classicisme architectural, ou encore les rapports entre l'architecture et la construction. J'ai moi-même publié à plusieurs reprises des textes sur la modernité du XX^e siècle ou sur le logement collectif, des fascinations qui me sont propres et qui ont fondé une partie de mon enseignement.

Certains auteurs ont aussi profité du rythme régulier de parution de *matières* pour approfondir systématiquement des réflexions théoriques. Martin Steinmann est ainsi revenu à plusieurs reprises sur le concept de *Stimmung* et sur la perception des choses en tant que formes. De même, Roberto Gargiani et Anna Rosellini ont pu exprimer leur intérêt centré sur le béton et les rapports aux pratiques artistiques.

Dans d'autres cas, la revue a été le support de contributions qui sont devenues des chapitres de livres. C'est notamment le cas de certains articles de Jacques Lucan, tels qu'«On en veut à la Composition» ou encore «Généalogie du poché®», qui lui ont servi de matériel de base pour la réalisation de son ouvrage *Composition, Non-composition : architecture et théories, XIX^e-XX^e siècles* (PPUR, 2009).

Avec le recul, je considère que l'une des caractéristiques majeures de *matières* réside dans sa *continuité*. En effet, qu'il s'agisse du graphisme, des questions théoriques qui se sont posées ou encore des auteurs et des «recherches patientes» qu'ils ont su et pu



Pages extraites des articles «The view from the road» (Bruno Marchand, matières 3) et «Les dessous de Madonna» (Martin Steinmann, matières 1).

développer, en partie grâce au support de la revue, tout a perduré, sans grand changement. Cette continuité atemporelle, si chère à *matières*, repose aussi sur l'affirmation de quelques préoccupations centrales et thématiques, qui traversent successivement les pages de la revue : d'abord, le retour aux fondements de la discipline, telles les proportions ou les limbes de la monumentalité ; ensuite, les approfondissements de la conception architecturale et constructive dans la lignée des «cohérences aventureuses» ; enfin, le recentrement sur des problématiques issues de la situation contemporaine de l'architecture, comme le sens de la transition ou le retour à la normalité.

La théorie en question

Ce numéro 16 de *matières* est construit autour de la question : où va la théorie de l'architecture ? Il comprend un regroupement de contributions majeures, lui conférant presque le statut de livre. Pour cette édition, il nous a semblé nécessaire d'élargir le champ et d'alimenter le débat par la publication d'un nombre important de textes historiques, théoriques et critiques, qui constituent autant de points de vue sur ce thème. Ainsi, conformément à l'objectif initial de la revue, ce numéro reste proche, mais aussi critique, d'une certaine contemporanéité, tout en s'ouvrant aux enseignements tirés des œuvres du passé.

Chers lecteurs, comme la plupart des revues, *matières* a été le fruit d'une action collective. Au moment où je prends congé de vous comme directeur de publication, j'aimerais ici remercier une dernière fois : les directeurs de publication qui m'ont précédé, Alberto Abriani et Jacques Lucan – ainsi que Martin Steinmann – qui, avec moi, ont œuvré pour garantir la hauteur du niveau scientifique ; l'ensemble des auteurs, occasionnels et réguliers ; les directeurs de l'Institut d'architecture, Luca Ortelli et Paolo Tombesi, qui nous ont toujours soutenus ; Colette Rafaëlle, Cornelia Tapparelli, Aurélie Buisson et Pauline Schroeter, pour leur coordination éditoriale et leur travail graphique ; Arlette Rattaz pour son contrôle rédactionnel depuis le premier numéro ; les PPUR, son équipe et ses directeurs Olivier Babel (de 1997 à 2017) et Lucas Giossi (de 2017 à aujourd'hui) ; et enfin, vous, les lecteurs. À tous : Merci.

Dossier

Où va la théorie de l'architecture ?



La théorie en question

Rencontre du 5 juin 2019 avec Jacques Lucan (JL) et Martin Steinmann (MS),
propos recueillis par Bruno Marchand (BM)

BM : *Le seizième numéro de la revue matières est consacré, d'une façon large, à la condition actuelle de la théorie de l'architecture et à son rôle dans le débat architectural. Pour ce faire, je vous propose que l'on échange ensemble à partir de trois questions : Quel est l'état présent de l'architecture ? La théorie de l'architecture est-elle en crise ? Quel est le rôle des revues d'architecture dans le débat architectural actuel ?*

I. Quel est l'état présent de l'architecture ?

BM : *S'il est vrai qu'une période se reconnaît par la teneur des questions qu'elle se pose, par les problématiques qu'elle construit et développe, le moment est donc venu de faire un « arrêt sur images » sur la situation actuelle, à travers une série de thèmes dont certains renvoient à des propos récents, et d'autres, à des avis plus anciens. Dans ce dernier cas, il s'agit de tester la durabilité ou non de certaines problématiques. À l'inverse, il serait également intéressant de profiler l'émanation de nouvelles sensibilités, de construire une nouvelle réalité, celle d'aujourd'hui.*

Il y a quelques années, dans le cadre de la publication de l'ouvrage Matière d'art, Architecture contemporaine en Suisse (Birkhäuser, 2001), vous aviez tous deux longuement échangé sur la relation entre l'art et l'architecture, ou plutôt sur l'architecture comme art. Près de vingt ans plus tard, cette question est-elle encore d'actualité ?

JL : *Il y a deux versants dans cette question : la relation entre l'art et l'architecture d'une part, et l'architecture comme art d'autre part. Concernant l'architecture comme art, je pense que les choses n'ont pas changé et qu'elles ne changeront pas, ou alors c'est l'architecture qui disparaîtra. L'architecture a une dimension artistique, je l'ai toujours prétendu, ce qui a donné lieu à un certain nombre de débats avec des architectes*

qui ne voulaient surtout pas apparaître comme des artistes, alors que c'était sans doute quelquefois les plus artistes de tous, ce qui est paradoxal. Dans les histoires de l'art en général, il y a toujours un chapitre sur l'architecture, et il n'y a pas de raison que cela change.

Concernant la relation entre l'art et l'architecture, c'est beaucoup plus compliqué. Elle a toujours existé, mais son intensité est variable. Dans les moments de grandes transformations, que l'on pourrait presque même qualifier de «moments de révolution», cette relation est plus forte. À l'époque du Mouvement moderne par exemple, certains architectes étaient attentifs à ce qu'il se passait dans le domaine artistique, au niveau de la peinture notamment, et ont donc été plus ou moins influencés, imbibés par des choses qui pouvaient en émerger. Entre le cubisme et certains aspects de l'architecture moderne, la relation est indéniable.

Dans la période «plus récente» qui nous intéresse, je pense qu'il y a quand même eu, en réaction à certains débordements que l'on pourrait appeler post-modernes, une sorte de retrait. De ce fait, certains architectes ont trouvé un appui du côté du minimalisme, mais avec vingt ans de décalage. L'architecture est d'ailleurs souvent en décalage par rapport au monde de l'art.

MS: On peut élargir le champ des tendances artistiques à l'*arte povera*, qui trouve son reflet dans l'intérêt pour les matières pauvres, et donc à l'*architecture analogue*. Il y a aussi le *pop art* et l'intérêt pour le vernaculaire avec, comme tu dis, ce décalage qui vient du fait que l'architecture n'est pas seulement un art, c'est aussi une technique. Elle a également une responsabilité, à la fois économique et sociale, ce qui explique pourquoi il lui faut toujours un peu plus de temps que l'art pour changer de direction. Néanmoins, les thèmes s'y reflètent. Ce qu'il se passe actuellement en architecture a beaucoup à voir avec l'art.

L'appropriation de thèmes ou de sujets existe depuis longtemps dans ce milieu. Reprendre des thèmes et se les approprier avec les techniques que l'on connaît, de la citation à l'amalgamation, à la *Verfremdung*, etc. Les exemples sont nombreux dans le domaine de l'art : Picasso s'est approprié Vélasquez, Hockney s'est approprié Picasso, etc. Je ne sais pas si cette technique était également employée par les architectes avant. Est-ce que l'on peut dire que Viollet-le-Duc s'appropriait l'architecture gothique tout en inventant sa propre architecture ?

JL: Concernant la proximité à l'*arte povera*, je pense qu'elle existe encore aujourd'hui, mais plutôt dans un rapport très présent à la matière. Évidemment, cela a toujours eu des dimensions analogiques. En disant cela, je pense à certains moments de relecture, notamment des Smithson par Sergison & Bates ou Caruso St John.

MS: Si tu penses par exemple au studio photo réalisé à côté de Bâle par Herzog & de Meuron (1981-1982), avec sa façade couverte de papier bitumé, et à la volonté de travailler avec des matériaux pauvres dans un contexte qui les supporte, dans ce cas, ce

n'est pas une provocation, c'est plutôt une intention de caractériser un bâtiment avec des matériaux qui ne sont pas «architecturaux». Herzog & de Meuron avaient et ont peut-être encore clairement un intérêt pour de tels matériaux.

Dans l'histoire de l'architecture, nous rencontrons à plusieurs reprises un intérêt pour l'architecture vernaculaire. Au début du XX^e siècle par exemple, on s'intéressait aux constructions du paysan et de l'ingénieur, qui étaient tous deux considérés comme de «nobles sauvages». Leur manière de penser «directe» promettait les bases d'une nouvelle théorie de l'architecture «raisonnable», rationnelle. Mais il ne s'agissait pas seulement de matériaux ordinaires, il s'agissait aussi de l'image de ces constructions.

On peut se demander d'où venait cet intérêt pour l'iconographie du banal ou, mieux, du vernaculaire. Et on pourrait d'ailleurs se poser la même question aujourd'hui ! Est-ce parce qu'il n'y a pas de théorie de l'architecture ? Ou bien est-ce parce que la théorie régnante est épuisée, comme c'était déjà le cas il y a un siècle ?

JL : Cet intérêt pour la matière, que j'appelle brutaliste, est une préoccupation constante depuis le second après-guerre, mais il prend des formes différentes. J'ai toujours eu le sentiment que Herzog & de Meuron avaient fait un saut par rapport au post-modernisme. Dans les années 1990, il y avait aussi Rem Koolhaas et Jean Nouvel qui, d'une certaine manière, voulaient passer au-dessus de cette période bizarre. Et ce qu'ils ont fait, c'est effectivement de revenir aux matériaux pauvres, sans théorie.

BM : *Lorsque vous citez Herzog & de Meuron, entre autres, j'ai l'impression que vous faites référence à leurs premières œuvres datant des années 1980 et 1990, et moins à ce qu'ils font actuellement. Est-ce encore dans une forme de continuité ? Ou sommes-nous passés à autre chose ?*

JL : Pour moi, la période que nous sommes en train d'évoquer va, grosso modo, du début/milieu des années 1980 jusqu'au milieu de la décennie suivante. Après, il y a un phénomène qui se produit. Cela s'analyse à la fois architecturalement, mais aussi économiquement et géopolitiquement. Chez Koolhaas et Nouvel, c'est facile à repérer. C'est le moment où ils vont accepter la situation due à la globalisation et, de ce fait, être impliqués de manière très forte dans un autre champ d'intervention qui s'étend du Moyen-Orient jusqu'à la Chine.

BM : *Cela correspond-il aussi à une forme de «starification» des architectes ?*

JL : On peut appeler cela «starification». Mais si l'on en vient d'abord au niveau architectural, je dirais que c'est surtout à ce moment-là, dans ce nouveau champ d'application et de visibilité que les architectes ont commencé à faire ce que j'appelle des «icônes». C'est Koolhaas qui a inauguré cette voie en premier lorsqu'il a fait des bâtiments comme la Casa da Música de Porto (1999-2005). Pour moi, c'est un bâtiment global, ce n'est pas un bâtiment local. De même pour le siège de la CCTV à Pékin (2002-2010). Koolhaas a fabriqué des objets surprenants, des objets qui ont aussi surpris

ses clients qui n'ont d'ailleurs le plus souvent aucune culture architecturale. Il a produit des images. Ce moment où l'architecture ne se rapporte plus au contexte local mais à quelque chose de plus global a duré une bonne décennie.

Et puis il y a eu des phénomènes comme la crise des *subprimes* en 2008, où chacun s'est rendu compte qu'il y avait quelque chose qui commençait à ne plus fonctionner, que les choses ne pouvaient pas continuer de façon si dynamique. Koolhaas exprimait cela à la Biennale de 2014 à Venise : halte à l'icône, retour aux fondamentaux. Pour leur part, Herzog & de Meuron sont toujours parvenus à mettre en relation le local et le global, même s'ils font, malgré tout, des bâtiments qui sont devenus plus fortement des icônes. Quant à Nouvel, il a continué sur sa lancée. Cela est aussi dû – mais je peux me tromper – à la dimension qu'ont pris ces différents bureaux aujourd'hui.

MS : En même temps, si c'est la bonne solution, Herzog & de Meuron sont aussi capables de faire des bâtiments qui disparaissent, pour ainsi dire, dans la ville. Prenons par exemple l'extension de la Salle de musique qu'ils sont en train de réaliser à Bâle. C'est un coup de génie à plusieurs niveaux, à commencer par l'urbanisme. On ne remarque même pas qu'il s'agit d'un nouveau bâtiment si on ne le regarde pas de très près ! Là où il le faut, où le commanditaire le veut, ces architectes sont aussi capables de faire des bâtiments signés. Mais je pense que ce n'est pas une obsession pour eux. Si le mandat ne les oriente pas vers quelque chose de signé, ils font souvent une architecture presque discrète.

JL : Mais tu avoueras tout de même qu'au moment où ils ont fait les bâtiments pour Actelion (2007-2010) et Vitra (2007-2009), on a l'impression qu'ils étaient pris dans un mouvement incontrôlé. Ils ont d'ailleurs fait plusieurs projets comme ceux-là, même s'ils ne les ont pas tous réalisés.

BM : *J'aimerais revenir à une question déjà partiellement abordée, celle des références. Valerio Olgiati a publié en 2006 dans la revue 2G une série d'images de référence regroupées sous le titre «Autobiographie iconographique». Il s'agit d'images de tout genre, qui feraient partie des valeurs affichées par l'architecte dont l'œuvre se veut pourtant «non référentielle» et indépendante des traditions que ces mêmes références véhiculent. Selon vous, quel rôle joue la notion de référence – et de non-référence – dans le débat théorique actuel en Suisse et ailleurs ?*

MS : Le jeu des références, c'est une question très large. J'aimerais tout d'abord écarter de cette réflexion la collection de cartes postales d'Olgiati, car je la considère un peu présomptueuse. Les architectes ont toujours voyagé, et ils ont toujours ramené des images ! À l'époque, ils faisaient des croquis de ce qu'ils voyaient, et ils s'en faisaient de grands réservoirs de formes dont ils pouvaient s'inspirer. Et puisqu'il s'agissait du Grand Tour, cela avait bien sûr une dimension culturelle générale, parce que tout le monde avait plus ou moins visité les mêmes bâtiments. Mais après, ce qui est vu et reporté est toujours personnel. Le titre de sa collection d'images – qui se réfère au livre d'Aldo Rossi – l'indique : il s'agit de sa propre socialisation. Dans ce sens, sa collection n'a rien de nouveau.

Le fait que ces références viennent de partout pose un problème, à mon avis. Et ce problème est d'ailleurs le même pour tous les architectes dont la méthode est de «référer», comme ils l'appellent. Avec cette méthode, tout a la même valeur, il ne s'agit plus de prendre position, ou seulement à un niveau formel. Il se produit ainsi un effet de globalisation culturelle. Les références et les bâtiments sont sortis de leurs contextes économiques, techniques, sociaux et autres, et ils deviennent ainsi des formes libres, des matières disponibles. La seule chose qui compte, c'est l'effet qu'ils permettent de produire, qu'il s'agisse de formes architecturales ou de formes naturelles. Dans cette abstraction de la raison d'être des formes, nous devons chercher à comprendre ce qui se passe avec ces références. Il s'agit au fond d'un nouvel éclectisme qui, cette fois, ne se limite pas aux phénomènes de la culture occidentale.

JL : C'est vrai que la globalisation a modifié le rapport à la référence. Lorsqu'aux XVIII^e et XIX^e siècles, un architecte faisait le Grand Tour, il allait dans un monde culturel qu'il connaissait déjà. Un de ceux qui a innové, c'est Le Corbusier lorsqu'il a fait son voyage d'Orient et est allé en Europe centrale. Un peu plus tard, après la Seconde Guerre mondiale, quand Aldo van Eyck est allé voir les villages des Dogons, c'était aussi une grande aventure ethnologique !

Pour la génération actuelle et ceux qui ont émergé dans les années 1980, l'avion a tout changé. Il y a une sorte de globalisation des voyages. On peut désormais aller partout et dire que c'est génial ! J'ai l'impression que ce qui en ressort, ce sont des images comme celles d'Olgati, des schémas, des dispositifs, des plans qui plaisent comme abstraction, sans dimension culturelle ou ethnologique. Et c'est pour cela que, de mon point de vue, on assiste à une espèce de retour au primitif. On prend les références comme des choses primitives sur lesquelles on peut se réappuyer pour faire de l'architecture. Comme si la dimension culturelle était, quelque part, effacée. Je pense – mais c'est une hypothèse – que cela va prendre une importance plus grande encore sur le plan de l'architecture du fait des préoccupations écologiques et de toutes celles liées au développement durable.

BM : *À travers cette discussion, on voit que le global et le local sont des thèmes centraux. Mais si on poursuit sur la question des références, j'aimerais juste encore comprendre le sens de cette tendance qui a l'air de beaucoup intéresser les architectes actuels. À mon sens, il ne s'agit plus d'une démarche opératoire, comme avait par exemple fait Philip Johnson lorsqu'il avait publié sa fameuse Maison de verre (New Canaan, 1949) dont il explicitait toutes les références, qui allaient de Theo van Doesburg à Le Corbusier. Ce n'est pas pareil aujourd'hui. Les architectes ne cherchent pas à démontrer l'opérationnalité des projets à partir de références comme l'a fait Johnson. À part le fait de se différencier des autres par sa propre iconographie, quel est le sens de cette question de la référence actuellement ?*

MS : Je pense que le fait de se distancier des autres par son iconographie personnelle, c'est du marketing. Une référence est un élément signifiant. En l'utilisant, l'architecte situe son projet dans un champ de significations. En employant des colonnes doriques pour

la Neue Wache à Berlin (1816-1818), Karl Friedrich Schinkel a par exemple annoncé, par cette référence familière, le caractère de son bâtiment. Mais ce qui est nouveau aujourd'hui, c'est que ces références proviennent de partout, qu'elles ne sont pas liées au contexte réel d'un projet. Il s'agit de ce fait d'une recherche de nouvelles sources d'inspiration pour travailler, puisque les autres se sont épuisées. Et cette recherche mène à une sorte d'éclectisme, je l'ai dit.

La question qui se pose alors, c'est de savoir comment faire un tout à partir de références hétérogènes. Est-ce par une stratégie formelle comme le collage, le montage, la citation, la *Verfremdung* et j'en passe ? Est-ce par une narration, comme le font les Zurichois du bureau EMI Architekten ? En effet, comme ces derniers l'expliquent, ils développent d'abord une idée de la nature du projet à faire, sous forme d'une narration, et ils cherchent ensuite des images – pas seulement architecturales – qui permettent de réaliser cette idée.

La narration motive des références divergentes, qui ne se limitent pas à des bâtiments qu'on a vus, mais qui proviennent de toute l'iconographie dont on dispose aujourd'hui. «Référencer» se résumerait donc à chercher des images qui permettent de raconter des contes, comme le *Conte de celui qui s'en alla apprendre la peur* [*Märchen von einem, der auszog das Fürchten zu lernen*], mon conte favori des frères Grimm.

JL: Il y a une dimension que nous n'avons pas encore évoquée par rapport à la globalisation, et qui touche surtout les architectes plus jeunes, c'est l'impact d'Internet et des images. Je le vois au bureau, quand les collaborateurs parlent d'un projet ou d'une réalisation, ils se précipitent tout de suite sur Internet et dans la seconde, l'image apparaît ! Il y a une profusion d'images à ne plus savoir qu'en faire. Et se contraindre à «ne pas les regarder», c'est vraiment faire preuve d'une grande volonté. Cependant, quand on voit une image sur un écran, on n'est pas vraiment à même de pouvoir l'analyser. Aujourd'hui, notre usage de l'image est multiplié, et je trouve que notre rapport à la référence est beaucoup plus volatile.

Il est vrai que la narration dont parle Martin est une manière de rassembler les images dans un récit qui a une signification. Parce que même l'«Autobiographie iconographique» d'Olgati n'a aucun sens en tant que telle ! Ceci étant, si je regarde les projets qu'il conçoit, je peux alors facilement me rapporter aux images qu'il propose. J'ai fait deux ou trois fois cette expérience avec certains de ses projets. Avec la maison au bord du lac à Zurich, par exemple. Elle propose des dispositifs à première vue simples, mais qui, en même temps, sont phénoménologiquement complexes, notamment au niveau des parcours qui sont un peu labyrinthiques. Je me suis rendu compte que le plan de la maison Feilner de Schinkel était ici vraiment une référence opératoire. On peut aussi évoquer le dessin du jardin indien rectangulaire de l'«Autobiographie iconographique» et le plan de la maison au Portugal, qui est d'abord un enclos rectangulaire. Mais au niveau du dispositif des pièces, la maison au Portugal est comme la maison Feilner : il y a une sorte de parcours dans lequel on perd la compréhension de la disposition d'ensemble de la maison.

BM: *Abordons maintenant un autre point central de notre discussion. Peter Zumthor, dans l'une de ses publications récentes, affirme que sa «méthode de projet est phénoménologique». Or la phénoménologie est une préoccupation centrale de Martin depuis des décennies, ceci à travers de nombreux textes. Quant à toi Jacques, tu lui as consacré trois chapitres de ton ouvrage Précisions sur un état présent de l'architecture (PPUR, 2015). Peut-on affirmer que cette démarche continue à caractériser la tendance de l'architecture contemporaine ? Et si oui, dans quel sens ?*

MS: La réponse est simple : la phénoménologie se réfère au processus de la perception et de l'aperception d'une chose, non à sa conception. Elle concerne la réaction primaire de l'homme face aux choses. C'est sa tentative de saisir les choses comme formes avant qu'elles ne deviennent des signes, de revenir «aux choses-mêmes» – comme le postulait Edmund Husserl –, avant que la machine des associations ne se mette en marche. Ainsi, parler de méthode phénoménologique par rapport au projet serait une autre de ces appropriations pseudo-philosophiques. La voie de l'architecture est tracée des débris de telles appropriations !

La phénoménologie est une méthode pour explorer l'architecture comme domaine du réel, pour chercher à la comprendre comme «structure de forces visuelles» – pour citer Rudolf Arnheim –, mais ce n'est pas une méthode pour faire de l'architecture. Elle s'applique à toute chose, et donc à toute architecture. Mais ce qu'elle dit d'un bâtiment varie évidemment, elle en révèle d'autres aspects selon qui le regarde.

JL: Tu dis cela, mais il est néanmoins possible de faire de l'architecture de telle sorte que la réaction de celui qui va la percevoir soit «orientée». En ce qui me concerne, je ne connais que la phénoménologie française, et encore relativement succinctement. Mes auteurs sont assez peu nombreux. Ils se résument à Bachelard et Merleau-Ponty, ou encore Dufresne. Bachelard dit une chose intéressante à propos de la poésie, il dit que la manière dont le poète va écrire son poème, le fabriquer, assembler des mots, sert à créer le choc, l'événement, la surprise. Et avec les grands poètes, le choc se reproduit à chaque fois que tu les lis.

Dans cette mesure-là, je pense que l'architecture peut aussi avoir cette espèce d'objectif, d'attention, à partir du moment où les «mots de l'architecture» sont réduits à très peu d'éléments. C'est pour cela que je considère personnellement que la démarche de Zumthor a effectivement un rapport avec ce type de travail poétique. Je ne vais donc pas dire qu'il est phénoménologue lorsqu'il dit «*ma méthode est phénoménologique*». Non, elle n'est pas phénoménologique, elle est poétique.

MS: Son architecture est poétique, oui, et il n'y a aucun doute qu'elle veut l'être. En son temps, Le Corbusier parlait de l'architecture comme d'une «machine à émouvoir». Mais de nouveau, c'est vrai pour toute architecture, en tout cas pour les grandes œuvres, comme la chapelle Sogn Benedetg de Zumthor à Sumvitg (1985-1988) ou l'église de Franz Füg à Meggen (1964-1966), pour citer des exemples très différents. Tous deux éveillent en nous des sentiments profonds quand nous entrons dedans.

BM : Je pense que pour Zumthor, c'est un contrepoint à une forme de rationalité qui, selon lui, n'est pas une valeur positive.

MS : Il peut y avoir de la poésie rationnelle, si on pense notamment à la Farnsworth House de Mies van der Rohe (Plano, Illinois, 1946-1951). Mais cela dépend de la valeur que l'on attribue à une œuvre. Poétique, tout se résume par ce mot, dans la mesure où l'effet d'une œuvre ne s'épuise pas une fois qu'on l'a comprise. Comme l'a dit Paul Valéry, dans le langage de tous les jours, le mot meurt dès que nous avons compris ce qu'il désigne. Dans la poésie par contre, le mot continue à vivre et à produire son effet.

JL : Zumthor ou Olgiati cherchent justement à créer cet effet qui ne va pas s'épuiser à la première vision, à partir d'éléments très simples. Toi, Martin, tu t'es intéressé à des architectes qui sont plutôt dans la dimension que je suis en train d'évoquer. C'est bien qu'entre la phénoménologie, comme préoccupation relative à la perception, et ces personnes qui produisent les bâtiments auxquels tu t'intéresses, il y a une relation possible, puisqu'ils sont pour toi des objets de réflexion phénoménologique.

MS : La question de la phénoménologie ne se limite pas à une certaine architecture puisqu'il s'agit du rapport d'un sujet à un objet, n'importe lequel. Dans certains bâtiments, cette lecture peut être plus difficile à faire que dans d'autres. Mais en effet, dès que le nombre d'éléments est réduit, le rapport est sans doute moins complexe, ce qui ne veut pas dire que son effet est moins fort. Seulement, il est produit autrement. Si je pense par exemple aux *haïku*, cette forme de poésie japonaise réduite à presque rien (trois lignes de cinq, sept et cinq syllabes), son effet est-il moins puissant pour autant ?

II. La théorie de l'architecture est-elle en crise ?

BM : *À plusieurs reprises, il a été affirmé que la théorie de l'architecture était en crise. Ceci n'est certes pas nouveau. Dans les années 1990, le nouveau pragmatisme impliquait la négation de la théorie. Lors de la décennie suivante, on considérait qu'il s'agissait d'un pouvoir faible face à l'empirisme triomphant. Enfin, plus récemment, Herzog & de Meuron affirmaient que les mots ne leur étaient d'aucune aide alors que Peter Zumthor s'exclamait qu'il fallait favoriser l'intuition et surtout ne pas essayer d'expliquer le projet. Dès lors, on peut s'interroger sur l'utilité de continuer à justifier et transmettre le sens des choix architecturaux. En somme, doit-on cesser de construire un savoir sur l'architecture ?*

MS : La première chose que je ressens, c'est qu'il n'y a plus eu de théorie de l'architecture depuis des décennies, à l'instar des grands traités qui cherchaient à unifier les choix pris sur les différents niveaux de l'architecture, du pratique et technique à l'esthétique, dans une réflexion cohérente. Pour moi, les «Cinq points d'une architecture nouvelle» (1927) de Le Corbusier sont une sorte de théorie de l'architecture, déclarée comme «conséquences architecturales des techniques nouvelles». Avec ces «Cinq points», Le Corbusier tire ces conséquences jusqu'à l'effet esthétique ou affectif produit par

l'architecture. À mon avis, dans toute sa simplicité, c'est une théorie de l'architecture. Mais depuis, *L'Architettura della città* (1966) d'Aldo Rossi n'en est certainement pas une, et *Complexity and Contradiction in Architecture* (1966) de Robert Venturi n'en est pas une non plus. On peut éventuellement la considérer comme une théorie de la forme.

JL : Mais ne s'agit-il pas d'un effet direct de ce que l'on appelle «la modernité», tout simplement ? Au XIX^e siècle, il y avait des théories. Ce qui fut élaboré à cette époque-là était plus du côté de la composition que de celui de la construction, dont on se souciait relativement peu, même si tout le monde savait construire relativement bien. À partir du moment où le modernisme se caractérise comme avant-garde et mise en cause perpétuelle, il ne peut plus y avoir de théorie, ou alors des théories provisoires. Les «Cinq points» sont pour moi une théorie provisoire, pas très élaborée. On peut dire que Louis I. Kahn avait une certaine théorie du projet, mais c'était la sienne.

BM : *Si je comprends bien, vous ne voyez aucune différence entre ce qu'on appelle la théorie du projet et la théorie de l'architecture ? Car ce que vous évoquez, ce sont des architectes qui ont théorisé, en quelque sorte, les principes de leur propre projet. Le Corbusier, c'est ce qu'il a fait. Alors que par la suite, plusieurs critiques ont fait des livres théoriques.*

JL : Pour moi, il s'agit de livres de théorie critique, c'est-à-dire de théorie élaborée à partir de ce qui existe, et de ce que les architectes peuvent dire à propos de leur conception de l'architecture. C'est différent de la théorie de l'architecture. La théorie de l'architecture, comme telle, veut être prescriptive, elle est opératoire. Si elle émane d'un architecte, elle doit être suffisamment partagée pour qu'elle devienne une véritable théorie de l'architecture, une théorie de la conception architecturale.

BM : *La théorie critique existe-t-elle encore ?*

JL : Oui, et elle existera toujours. J'appelle aussi cela «histoire des théories», dans le sens où ces théories, c'est moi, pour partie, qui les explicite, à partir du matériel que les architectes nous livrent.

BM : *Je pense que la théorie actuelle prend ses racines dans les années 1970, lorsque l'architecture était envisagée comme un phénomène intellectuel capable d'être expliqué, lorsque l'on ne restait pas sur les intuitions. Qu'en pensez-vous ?*

MS : Je prétends que ce sont des réflexions sur l'architecture *a posteriori* qui concernent la perception d'une œuvre, et non sa conception. La théorie de l'architecture, pour moi, c'est la théorie du faire. Le reste, ce sont des réflexions philosophiques ou pseudo-philosophiques qui, comme nous l'avons vu, quittent le bâtiment en tant que tel, qui le situent dans un contexte intellectuel beaucoup plus large.

BM : *Quand Herzog & de Meuron disent que les mots ne leur sont d'aucune aide, cela signifie-t-il qu'ils excluent le fait que nos textes puissent leur apporter quelque chose ?*

JL : Ça, c'est une posture provocatrice d'architecte ! J'ai tendance à penser que les architectes ne sont pas sur la planète Mars, qu'ils sont aussi dans un monde culturel fabriqué selon plein d'incidences.

MS : Si un architecte te dit que tes mots ne lui ont rien appris, cela signifie sans doute qu'ils ne lui ont été d'aucune aide pour tirer un trait. Cependant, les textes qu'il a lus ont forcément influencé sa manière de penser et lui ont inspiré des voies de réflexion. L'influence n'est souvent ni explicite, ni explicitée. Mais les textes ont une influence, que l'on en soit conscient ou non. C'est du moins ce que j'espère en tant qu'auteur.

JL : Parfois, on sert aussi aux architectes de *sparring-partner*, dans le sens où on les oblige à s'expliquer. Et en s'expliquant devant nous, ils élucident un peu leurs idées.

MS : Dans un très beau texte intitulé *De l'élaboration progressive des idées par la parole*, Heinrich von Kleist dit presque la même chose. Il explique que les paroles agissent comme une sorte de moteur qui aide à générer des idées.

BM : *Revenons-en à la question initiale : les fondements de la critique opératoire sont-ils toujours les mêmes ? Ou y a-t-il une mise en crise de ces fondements ? Les nouvelles données d'ordre écologique ou l'émergence du numérique ont-elles des incidences sur l'évolution récente ?*

MS : Je donnerai un exemple qui aborde ces questions. C'est le siège de l'entreprise Felchlin réalisé par Marcel Meili et Markus Peter (Ibach, 2015-2018). Il est construit en bois, un matériau prétendu écologique. Cette réalisation est surmontée de toits avec des nœuds tellement efficaces, mais tellement complexes, qu'il n'aurait été possible de les dessiner, ni même de les penser autrement qu'avec le numérique.

JL : Oui, mais là, tu dis simplement qu'avant de construire un bâtiment, il faut le décrire. C'est le cas depuis toujours dans l'histoire de l'architecture, au moins depuis la Renaissance. À partir du moment où l'on commence à décrire un bâtiment avec des moyens numériques, on peut effectivement produire des éléments, des formes, etc., que l'on ne pouvait pas faire avant. Ce que l'on n'a pas encore évalué, c'est l'effet formel, l'effet architectural que cela produit.

III. Quel est le rôle des revues d'architecture dans le débat architectural actuel ?

BM : *Abordons le dernier point de notre entretien. matières est une revue académique dont le but premier est de publier des travaux de recherche réalisés par des enseignants et des doctorants. Malgré cette condition académique, la revue ne s'est jamais écartée de l'actualité et de l'architecture contemporaine. Quelle est votre vision de l'état de la constellation des revues dans le panorama architectural actuel, et quelle place y prend matières ? Les revues peuvent-elles encore de nos jours exercer une influence sur le cours de la pensée et de la pratique architecturales ? Quels enseignements tirer d'une telle aventure éditoriale ?*



*Couvertures des seize
numéros de la revue matières.*

MS: Pour ma part, je ne considère pas *matières* comme une revue mais comme une collection de recherches répondant chaque fois à un thème assez large. Le rôle premier et essentiel de *matières* était de manifester à l'extérieur de l'école ce qu'on y faisait, ce qui nous préoccupait. Chaque auteur a d'ailleurs un peu suivi et développé ses propres réflexions grâce à ce support. Pour moi qui ne suis pas tellement un homme de livres mais plutôt un homme d'essais, *matières* a donc été un instrument de réflexion important, comme la conversation l'était pour Kleist.

JL: En effet, *matières* est un instrument qui, au-delà de notre activité d'enseignant, nous a permis, voire nous a obligé, à formaliser notre pensée. Cela m'a permis d'écrire mes livres. Mais selon moi, il s'agit quand même d'une revue, une revue de pensée. C'est rare et complètement spécifique, mais je pense que c'est ainsi qu'elle a été reçue, en France tout du moins. Bien qu'elle y soit très mal distribuée, elle est quand même lue par un certain cercle. On en fait des photocopies à la bibliothèque parce qu'on ne la trouve pas en librairie. Quand je dis que c'est peut-être bientôt la fin de *matières*, mes interlocuteurs réagissent. Ils semblent avoir une espèce d'attachement. *matières* a quand même vingt ans, ce n'est pas rien !

BM: Je pense qu'une revue est aussi liée aux personnes qui y écrivent et, à mon avis, l'une des forces de *matières*, c'est d'avoir entretenu une certaine constance au niveau des auteurs. Il y a certes du pragmatisme dans ce choix, car on se côtoyait tous à l'école et les échanges étaient plus faciles, mais avec du recul, je me rends compte que cela donne aussi une vision constante, intéressante et très différente des autres revues où ce sont des auteurs différents qui interviennent.

JL: Personnellement, je n'aime pas du tout les colloques et les revues qui font des *calls for papers* avec un sujet imposé. Je n'ai jamais participé à de telles initiatives d'où résultent des sommaires avec plein de gens qui s'additionnent autour d'un thème, mais qui n'ont, au fond, que peu de choses à partager.

BM: Pourtant, c'est un peu l'avenir des revues. *matières* n'est pas référencée, elle ne fait pas de *calls for papers* et n'a pas de comité de sélection. C'est un peu la mort de ce genre de revue...

JL: C'est à cause du système universitaire, du fait qu'il faut être cité ! Même si tu écris des choses inintéressantes, il faut être cité. Et cet effet-là, c'est quand même une transformation due à la globalisation, à la transformation du monde universitaire à une échelle internationale. On est constamment en état de devoir prouver que nous sommes une bonne école. Cela produit des procédures d'évaluation, des classements, etc.

MS: Je suis d'accord, et le pire dans tout ça, c'est qu'«universitaire» n'est désormais plus seulement attaché aux sciences naturelles, ça l'est aussi aux sciences humaines. Je peux comprendre le système de *peer review* pour les sciences naturelles, mais pour les sciences humaines, c'est plus ou moins un non-sens.

BM : *Quel est votre point de vue par rapport à l'évolution des revues d'actualité ?*

JL : Elles sont devenues presque inutiles. J'exagère un peu, mais avec Internet, elles ont de gros problèmes de positionnement.

MS : Comme pour les livres d'ailleurs. En termes de revue, je me réfère forcément à *archithese*, qui était une revue de tendance. Dans les années 1980, il n'y avait pas mille tendances. Il y en avait deux ou trois peut-être, plus ou moins annoncées. À ce moment-là, on pouvait prendre position. Mais aujourd'hui, pour ou contre quoi est-il encore possible de prendre position ? Il se passe tant de choses, tant de choses différentes ! On se sent comme Don Quichotte luttant contre les moulins à vent.

Pourtant, dans les revues de tendance, on publiait non seulement des œuvres mais aussi des textes qui s'y référaient avec cette interdépendance. Aujourd'hui, Internet casse ce lien ! D'un côté, il y a les images ouatées de quelques mots plus ou moins théoriques de l'architecte et, de l'autre, il y a les textes. Tandis que dans une revue, l'un soutient l'autre. Et à cause de la multiplicité des tendances, il est aujourd'hui devenu impossible de poursuivre une certaine préoccupation à travers les dix numéros d'une année. Chaque numéro parle de tout autre chose.

JL : Ou alors il y a les « petites » revues, comme *OASE*, qui font des numéros thématiques avec plein de contributions. Mais ce ne sont pas des revues d'actualité. Il y a aussi des revues comme *San Rocco* qui, du point de vue de l'attitude, sont des rassemblements de personnes qui se reconnaissent comme ayant des préoccupations communes, mais il n'y a pas de véritable résonance entre les articles.

En France, la principale difficulté que les revues rencontrent est d'ordre économique. Car les groupes de presse qui soutenaient les revues se sont repliés sur les publications qui ont une diffusion importante. Et vu que les revues ne sont pas directement attachées à l'actualité immédiate – bien qu'elles soient quand même à parution au minimum mensuelle –, elles ont du mal à trouver ou conserver leur place. Dans ce sens, on peut comprendre le rôle et l'importance de publications comme *matières*, et souhaiter qu'elles continuent d'exister.



Divagations néo-aristotéliennes autour de la recherche Ou l'architecture comme science du vraisemblable

Nicola Braghieri

«Créer une nouvelle culture ne signifie pas seulement faire individuellement des découvertes "originales", cela signifie aussi et surtout diffuser de manière critique des vérités déjà découvertes, les "socialiser" pour ainsi dire et faire par conséquent qu'elles deviennent des bases d'actions vitales, un élément de coordination et d'ordre intellectuel et moral.»¹

Confusion éclectique et kleptomanie épistémologique

Ou comment les architectes sont plus habiles à confondre qu'à convaincre...

Le langage contemporain des architectes se distingue par des textes pleins de néologismes improbables mêlés de mots compliqués, empruntés aux disciplines les plus disparates ou trouvés accidentellement dans le dictionnaire des synonymes. De plus en plus, les écrits des magazines occupent une fonction décorative en marge d'illustrations toujours plus belles et raffinées. Grâce à l'ambiguïté de la synthèse numérique propre au langage expressif dominant, ces illustrations ont finalement réussi à briser toutes limites entre le réel et l'imaginaire. Bien que les images remplissent pleinement leur fonction descriptive grâce à une étonnante exhaustivité, elles ne peuvent se substituer au rôle traditionnel de l'écrit. Qu'il s'agisse de photographies ou d'images de synthèse, les figures envahissent les yeux des lecteurs toujours moins nombreux et plus distraits de revues d'architecture, que l'on pourrait peut-être qualifier de «badauds numériques».

La tâche de satisfaire la sphère perceptive est traditionnellement dévolue aux illustrations, au texte celle de remplir la fonction intellectuelle. S'ils réussissent cependant tous deux à contenter les sens et à guider le travail spéculatif, c'est tant mieux. Mais l'art rhétorique des anciens suggérait d'essayer de convaincre plutôt que de confondre. L'invention de néologismes improbables, la composition d'acronymes extravagants ou simplement la redécouverte de mots aux sonorités mystérieuses et à la signification énigmatique révèlent l'impréparation culturelle qui règne sous le ciel architectural.

Nicola Braghieri, Antichambre pour architectes orgueilleux, Lausanne 2016-2019. Technique mixte digitale, 14000 x 20000 pixels. La photographie est prise dans une salle de la collection particulière de l'auteur. Le plancher est d'Egon Eiermann, le papier peint d'Alessandra Spada, le cadre contient actuellement la «Petite» Tour de Babel de Pieter Bruegel et la boiserie est d'Ad van der Steur.

Ou peut-être s'agit-il là d'une véritable pathologie héréditaire, pour laquelle le très judicieux nom de « kleptomanie épistémologique »² a été suggéré. Les architectes perdent l'habitude d'écrire sur l'architecture³. En dissimulant maladroitement un analphabétisme résurgent et dangereux, ils semblent s'auto-féliciter de leur dimension pratique et poétique qui évite toute implication théorique classique⁴. Ils rémunèrent de plus en plus de critiques qui embrassent joyeusement la philosophie et les sciences naturelles, et contribuent ainsi inévitablement à la confusion sémantique des fondements disciplinaires de l'architecture. L'argumentation théorique de leurs travaux techniques et formels est une tâche difficile, à laquelle les concepteurs se sont toujours livrés avec une abnégation vitruvienne.

Conformément à ce qu'indiquent les mots, chacun devrait exercer son propre métier : les critiques devraient critiquer, et donc s'occuper de la description des phénomènes ; les historiens devraient écrire l'histoire, et donc se charger de la recherche objective des sources ; aux théoriciens incombe le pénible labeur de théoriser, c'est-à-dire de croiser le travail des premiers avec celui des seconds afin d'argumenter, de classer et de comprendre les mécanismes de la discipline. Mais le XXI^e siècle n'est certainement pas celui d'une séparation rigide entre les disciplines, et encore moins entre celles des intellectuels, techniciens et poètes. Les frontières entre « théorie », « critique » et « histoire » ont perdu leur tracé d'origine, devenant des nuances toujours plus floues d'une signification unique.

La perte de sens des termes linguistiques est clairement l'indice de la confusion intellectuelle autant que de celle, matérielle, qui affecte non seulement l'architecture mais aussi les arts expressifs en général. Il est inutile de souligner combien le croisement entre des disciplines lointaines et analogues contribue à leur mutuel enrichissement, mais il est aussi important de ne pas oublier combien l'utilisation sans scrupules du langage en aplanit les nuances, recouvre de fumée le sens profond et, enfin, en confond les objectifs. C'est pourquoi aujourd'hui, comme cela a toujours été le cas, l'architecture a besoin d'un langage clair et cohérent qui décrive ses fondements, ses expériences et enfin et surtout ses formes. Si « la confusion sous le ciel est grande, la situation est favorable », alors, pour refonder la théorie de la discipline.

Théorie contemplative et vérité révélée

Ou combien il est besoin de se doter d'une bonne dose d'abstraction...

La « théorie » est une doctrine spéculative qui consiste à investiguer la vérité, abstraction faite de la pratique à laquelle elle accorde cependant un statut normatif par la formulation et la systématisation organique de principes généraux. L'étymologie révèle l'attitude contemplative du théoricien : θεωρέω (*theoréo*) « Je regarde, j'observe », composé de θέα (*théa*) « spectacle » et ὁράω (*horáo*) « Je vois » signifiant à la fois « quelque chose à observer » et « quelqu'un qui observe ». C'est en fait la même racine que « théâtre », dont il maintient l'idée d'activité de communication, et que « théorème », qui en grec ancien prenait le sens de « recherche » et « méditation ». La théorie ne traite pas la description de la réalité, laquelle est l'objet spécifique de la « chronique » et de l'« histoire », mais se

situe dans le champ ambigu de la révélation des vérités interprétatives, donc de ce qui tourne autour du concept de ἀλήθεια (*alètheia*). L'*alètheia* est un concept que l'on peut définir «en négatif», c'est-à-dire par la négation de son contraire. Il est habituellement utilisé pour traduire une «vérité révélée», donc une vérité qui fait l'objet de découverte ou de discussion. La théorie ne s'intéresse pas à la collecte d'éléments individuels, mais à leur mise en ordre et à leur classification. Il s'agit d'une activité d'observation continue et intarissable des relations qui, en architecture, exige une forte aptitude à l'abstraction. La recherche théorique recourt à des références et à des fondements abstraits ayant pour vicieux résultat le développement de nouvelles théories.

Les architectes de la Renaissance, de bâtisseurs de cathédrales, se sont repensés mathématiciens, afin de légitimer quantitativement leur métier et érudition, afin de les affirmer politiquement et de les transformer ainsi en art. D'une manière alors inédite, le statut scientifique conquis par l'architecture garantit l'affirmation de l'architecte comme individu et en assura la reconnaissance en tant qu'auteur. La «théorie», avec l'incommensurable présence du talent, devint en définitive un élément fondamental du projet architectural⁵. À partir de ce moment, elle se substitue à la «méthode», expression de l'activité pratique, artisanale et mécanique. L'épaisseur théorique du projet définit d'une part l'auteur en tant qu'individu autonome, et d'autre part, elle devient une garantie d'autorité, donc de solidité face à toute décision politique. C'est la prise de responsabilité intellectuelle qui définit le poids politique de l'architecte et son rôle social⁶.

Histoire pratique et réalité narrative

Ou comment la théorie peut-elle bien être une discipline philosophique du point de vue de la sémantique et l'histoire une discipline technique, et combien elles ne peuvent se faire l'une sans l'autre...

Tout comme «théorie», le terme «histoire» possède une origine grecque dont l'étymologie contient la racine du verbe grec ὁράω (*horào*), «je vois». Elle dérive de la racine indo-européenne *weid-, d'où découle à son tour le parfait de οἶδα (*oida*), qui signifie «savoir» ou «connaître» à la «vue» de la réalité. L'historien est ἱστορικός, de ἵστωρ «celui qui sait» avec le suffixe adjectival -ικός. L'histoire produit donc exclusivement des connaissances par l'investigation et l'exercice de la mémoire⁷, quand la fantaisie et la raison produisent respectivement poésie et science.

Le terme «histoire» a dans les sciences humaines le sens ambivalent et ambigu de «récit littéraire», donc de «narration» orale ou écrite d'événements imaginaires ou vraisemblables, et à la fois d'annotation chronologique d'événements réellement survenus. Alors que l'allemand utilise couramment *Geschichte* dans les deux cas, l'anglais évite tout malentendu en différenciant clairement *History* de *Story*. On peut citer à ce propos le «classique littéraire» *Histoire de l'art* d'Ernst Gombrich, dont le titre original anglais est bien *The Story of Art*⁸. L'auteur profite du jeu de mot autorisé par les termes similaires mais différents, et construit l'œuvre suivant une séquence chronologique d'épisodes autonomes et liés entre eux par la force d'une structure narrative continue.

La question qui se pose alors est de savoir comment et dans quelle mesure la profession d'historien peut emprunter son protocole d'étude et sa méthode de recherche à la philosophie théorique ou aux techniques pratiques. La même question peut être posée à propos de la théorie de l'architecture. La philosophie a été définie en des termes classiques comme discipline scientifique qui aspire à la sagesse. En termes cartésiens⁹, elle aspire à la « morale », et donc à la compréhension des mécanismes intrinsèques au fonctionnement des phénomènes, et à la compréhension qualitative des relations entre les choses. Il est assez intuitif de définir dès lors la théorie de l'architecture comme une discipline philosophique. L'histoire, du fait de sa nature et de son institution, s'attache à prouver la validité et l'existence des faits dans leur déroulement et leur cohérence quantitative. En ces termes, l'histoire est une discipline scientifique qui aspire à la connaissance des phénomènes au moyen de véritables techniques d'investigation. Il s'agit donc, du point de vue sémantique, d'une discipline technique. Dans le domaine de la recherche architecturale, théorie et histoire ne sont pas entre elles auxiliaires mais complémentaires : fournir des connaissances valides et de judicieux outils qui les mettent en relation. Il va sans dire que toute bonne théorie repose sur de solides bases historiographiques, et que toute étude historique repose sur les fondations d'une hypothèse théorique.

Critique opérationnelle et opinion passionnée

Ou comment l'architecture est tiraillée entre contemplation et impulsivité...

La critique est indubitablement la faculté par laquelle l'intellect exprime un jugement, elle est un véritable « art de juger », du grec κριτική τέχνη, dont la racine κρίνω signifie « je distingue ». De la même racine dérive « crise », un autre terme fondamental dans le développement fécond de la recherche. Le grec ancien κρίσις est synonyme de « changement », ou plutôt de « choix », un acte décisif qui produit toujours du changement. Bien que l'opinion¹⁰, la δόξα (doxa), ne soit pas l'objet ultime de la recherche scientifique, elle en est un outil précieux. L'esprit critique vise en effet à exprimer un point de vue non seulement passionné¹¹ mais aussi clair, et à établir ainsi une ligne argumentaire cohérente visant à démontrer l'hypothèse de recherche. Exprimer, de ex- et *premere*, signifie de fait « extraire en pressant » et décrit bien la vigueur et l'effort physique du chercheur critique en plein travail de « prise de position sur quelque chose ». La comparaison des deux étymologies, « théorie » et « critique », rend immédiatement compte combien la première est une activité contemplative qui décante sur un temps long, alors que la seconde est impulsive et consommée en un temps court.

Ce n'est pas un hasard si la critique est l'activité principale qui occupe le chercheur intellectuel. De la même façon, on peut dire que la théorie absorbe le chercheur scientifique. Dans les limites imposées par la philosophie classique, l'historien s'attache à recueillir les traces d'une condition objective au moyen de preuves vérifiables. S'agissant d'une observation directe de la réalité, l'argumentation consiste à exposer une thèse à travers l'ordonnancement des sources afin de reconstruire par « analogie » les lacunes de l'observation du réel et de tracer un développement linéaire de l'histoire.



Au critique, entité pseudo-platonicienne, appartient par contre de s'occuper du jugement. Ce dernier, à l'exclusion bien sûr du jugement divin, est par nature partiel et donc soumis à la condition existentielle de l'homme¹². Cependant, pour autant qu'il soit argumenté grâce aux instruments de l'art rhétorique, il est vrai, ou en tout cas crédible. Le critique n'est pas assujéti à l'observation aseptique, «en blouse blanche», de la réalité, mais à la transmission d'une vérité qui, en tant que vérité, est subjective car liée à sa propre méthode analytique et à sa propre attitude synthétique.

Au théoricien, entité pseudo-aristotélienne, incombe la tâche d'argumenter une concaténation logique de faits qui vérifient une théorie complexe. Il doit donc endosser le rôle de l'historien pour récupérer les éléments objectifs de la formulation théorique et celui du critique pour orienter l'objectif de la recherche.

On peut donc affirmer que la vérité critique, par rapport à la réalité historique, est *alètheia*, cette vérité que les Grecs anciens ne pouvaient définir que par la privation d'une entité qui, «non cachée» devient ainsi «visible et évidente»¹³. La condition d'*alètheia* implique un «désenfermement», un «dévoilement» ou plus simplement une «révélation». On sait bien, cependant, que pour les Grecs les choses visibles étaient relatives, déformées dans une projection platonicienne et ne pouvaient donc être perçues que comme une interprétation. La vérité du critique est donc soumise à la dimension relative des exigences de sa condition : la traduction. Celle-ci, qui est donc une trahison¹⁴ innée de la réalité originelle, n'est pas nécessairement perçue comme une perte de sens ou une confusion entre le répertoire personnel et les choses

du monde extérieur, mais comme une réécriture critique de l'original. En suivant ce fil conducteur logique, chaque traduction devient un acte critique original et chaque acte critique une traduction spécifique.

Au théoricien incombe la construction de relations entre les choses. L'observation des choses elles-mêmes est plutôt la tâche de «l'historien-archiviste». Leur transformation en actions concrètes appartient au «critique opérationnel»¹⁵. Il devient le point de rencontre entre l'architecte-constructeur, dévoué au dessin et au programme, et entre l'intellectuel-théoricien, qui traite d'histoire et de pensée. Ce nouveau type de concepteur possède les outils pour infléchir la réalité historique selon les nécessités du projet architectural et, en même temps, redéfinir au moyen du projet le parcours de l'histoire elle-même : «*Réunir l'histoire et la théorie signifiait en effet faire de l'histoire elle-même, désormais élue comme guide du dessin, un instrument de raisonnement théorique*»¹⁶. En ces termes, la chronique, chargée de sa racine étymologique χρονικά, est au contraire une exposition ambitieusement a-critique des faits dans leur simple succession et fixité temporelle.

Découvertes originales et inventions perdues

Ou comment la recherche ressasse continuellement le matériau de répertoire et comment l'invention est la redécouverte du répertoire perdu...

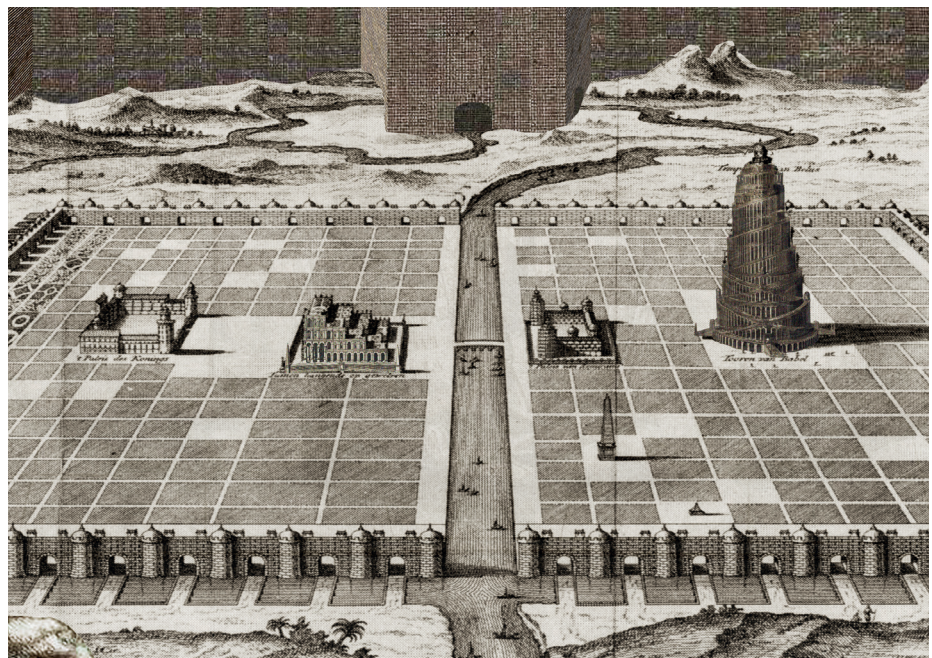
«Longtemps, je me suis couché de bonne heure.»¹⁷ Tel est l'incipit de *À la recherche du temps perdu*, un roman à la structure circulaire, lisible de façon libre et non strictement séquentielle. Le long des 3000 premières pages, Marcel Proust lutte contre le manque de volonté de produire, puis finalement se décide : «*Je vais écrire un roman*». Début et fin sont écrits dans un même mouvement : la dernière phrase du livre se termine par «... -dans le Temps» et boucle la boucle commencée par le «longtemps» de l'incipit.

La première leçon reçue de la lecture de cet ouvrage est que l'intuition et la persévérance sont les qualités et compétences de base pour entamer et porter une recherche. La question fondamentale, dont Proust avait non seulement eu la juste intuition mais qu'il avait en plus expérimenté personnellement, se trouve dans l'étymologie même du mot «recherche». Le préfixe «re-» indique un retour sur quelque chose qui a déjà été recherché par le passé, et non sur quelque chose qui a nécessairement déjà été trouvé. Il s'agit d'un travail circulaire, sans fin apparente, qui voit le chercheur aller et venir sur les mêmes chemins, retournant sur des lieux déjà explorés, par lui-même ou par ses précédents collègues.

L'archaïsme de la Renaissance «*encyclopaedia*»¹⁸, construit avec ἐγκύκλιος (*enkuklios*) et παιδεία (*paideia*), signifiait en grec hellénistique «éducation cyclique» au sens de «culture générale» et «complète», et dissimule dans son étymologie le concept de récurrence, de quelque chose qui ne doit pas seulement circuler, mais qui tourne sur lui-même dans une référence continue de voix à voix. La recherche, dans la plupart des cas, se pratique à travers la «réflexion originale» sur quelque chose de déjà connu,

expérimenté et publié. Le terme «réflexion» contient à nouveau le préfixe re-, tandis que «original», dans son sens littéral, signifie «appartenant à l'origine», non copié, non imité, qui a son caractère propre. Dans ces termes, il est également intéressant d'analyser l'étymologie du mot «invention», qui est finalement l'objectif de la recherche. *Invenire* vient du latin *invenio*, qui ne signifie pas comme dans les langues modernes «découvrir quelque chose d'inconnu», mais trouver quelque chose qui a été perdu ou qui a été oublié. L'invention, terme à usage scientifique lié à l'étude, à l'expérimentation, à la recherche empirique ou scientifique, définit l'identification, non seulement d'objets ou d'outils, mais plus spécifiquement de procédés nouveaux et originaux de production matérielle ou intellectuelle. Dans la rhétorique classique, l'«invention» est le choix de l'orateur des sujets à présenter dans un discours. C'est le premier des trois moments de la «composition», suivi par la «disposition» et l'«élocution».

L'art contemporain, du fait de sa nature, oriente son horizon de conception vers un nouveau monde inexploré, abandonne si nécessaire sa base théorique au «ressassement de matériaux du répertoire», et relègue son intérêt scientifique à son efficacité technique. C'est à ce contexte que l'on peut attribuer l'usage répandu du terme «créer» dans les pratiques artistiques, plus difficile à trouver dans le lexique scientifique. Le mot «créer», qui à l'origine se rapportait exclusivement à l'action divine de «donner naissance à partir de rien», délimite clairement l'activité de l'artiste, et donc une partie fondamentale de l'activité de l'architecte. Du fait de son étymologie sombre, il en est fait un usage intensif dans la description des pratiques expressives contemporaines. Il tire probablement son origine du sanskrit **kerh*¹⁹, qui signifie précisément «faire à partir de rien».

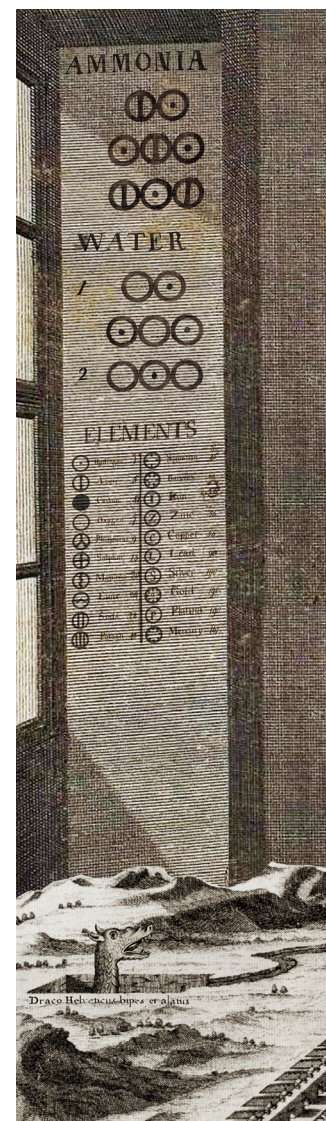


Pour bien comprendre l'ampleur de cet abus, il suffit de penser qu'il est utilisé dans le langage commun comme le synonyme courant de ses équivalents plus spécifiques et corrects «modeler, former, forger, tracer...» lesquels suggèrent moins l'acte surnaturel que l'utilisation d'une matière préexistante. La «création», bien que difficile à définir dans le vaste champ des sciences, y compris celles humaines et sociales, n'est pas une activité mesurable, ni en termes quantitatifs ni en termes qualitatifs. Elle est spécifiquement liée aux concepts subjectifs de «goût», d'«opinion», de «croyance», etc. Si l'acte créatif, qui serait peut-être mieux défini comme «conceptuel», appartient à la sphère insondable du talent de l'auteur, l'acte «inventif» quant à lui appartient au caractère du chercheur tenace. C'est sur cette ténacité que repose une grande partie du résultat, sinon le jugement.

La recherche dans les disciplines humaines et sociales est une activité, peut-être du fait de sa nature même, qui manque cruellement de lignes directrices partagées par la communauté académique et de critères éthiques pour l'évaluation des travaux scientifiques. Les conditions qui définissent généralement la «scientificité» d'une recherche ne peuvent être automatiquement empruntées aux sciences dures. Bien que le recours à l'utilisation de protocoles, à l'argumentation déductive, à la citation de chaque source ou, à titre d'exemple, à la validation externe de la méthodologie pourraient suffire à qualifier une recherche de «scientifique», la fin ultime de la recherche appliquée reste d'obtenir un résultat évident. Le résultat de la recherche appliquée dans les disciplines scientifiques est fondamentalement lié à la capacité d'innovation technologique et à ses répercussions, tandis que la recherche fondamentale reste suspendue à l'espoir d'un «progrès des connaissances» idéal.

Le système d'évaluation des sciences exactes est extrêmement préjudiciable aux sciences humaines et sociales, sapant la pluralité des expressions intellectuelles et la multiplicité des connaissances, et désavantagant les minorités disciplinaires et les secteurs de niche, caractéristique intrinsèque à l'architecture. Le projet culturel d'un magazine passe de fait au second plan par rapport à sa diffusion et à sa capacité d'attirer les nombreuses adhésions des influentes institutions académiques. Le critère de recrutement des réviseurs est un mystère insondable aux mains de certains éditeurs, pas nécessairement de noble condition, et desquels dépend pourtant le sort de maints chercheurs.

En sciences humaines, à l'exception des travaux de compilation, l'évaluation objective des résultats obtenus manque d'une méthode partagée et, dans la plupart des cas, n'a aucune répercussion notoire dans le domaine de la technique pratique. De même que pour l'architecture, les frontières entre critique et histoire sont très floues et la définition de la «scientificité» d'une œuvre revêt souvent une dimension formelle. Dans la difficulté d'en définir les critères absolus, la communauté académique a recours à des raccourcis aussi surréalistes que nécessaires: un texte scientifique est un texte qui se réfère à d'autres textes scientifiques et s'enrichit de notes et d'une bibliographie. Plus un texte est cité par d'autres textes, plus il est présumé scientifique. Nous assistons au théâtre de l'absurde. Ou peut-être pas?



Les historiens platoniciens et les poètes aristotéliens

Ou pourquoi avoir toujours besoin des premiers et néanmoins préférer les seconds...

Peut-être devrions-nous prendre les choses avec philosophie et déchiffrer la querelle de l'éternel *ἔπος* entre historiens et poètes. La philosophie éclaire et clarifie très souvent les idées, bien plus que n'importe quelle thèse scientifique ou dispute académique. Autour du fonctionnement de la recherche en architecture, deux visions philosophiques s'opposent, sans pour autant être incompatibles. La première, pour ainsi dire néoplatonicienne, guide l'investigation de l'historien et entend le projet comme un décalque de l'ombre de l'histoire. L'historien antiquaire, apte à en suivre les contours pour en reconstituer fidèlement le portrait, vise à préserver l'image pour l'éternité. Bien qu'enchanté par la silhouette de l'objet aimé, il perd la dimension spirituelle du présent. La précision « narcissique » de la ligne suit l'ombre et la fixe hors du temps. La deuxième, plus aristotélienne, guide les aventures du poète et comprend le projet comme une composition de fragments « d'alentours et de mémoire ». Les teintes nuancées en couvrent les contours jusqu'à donner, malgré un trompe-l'œil de la perspective, la substance nuancée de la matière réelle.

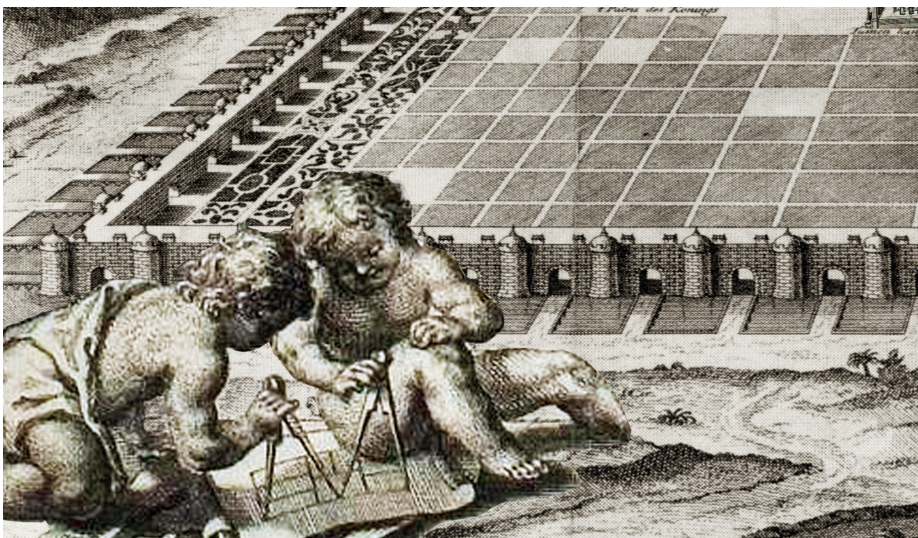
Celui qui se consacre à suivre le contour de l'ombre a le devoir de reconstruire l'histoire selon un traitement quantitatif d'événements, tous conséquents les uns aux autres selon l'ordre précis de leur occurrence. C'est sans doute l'affaire de l'historien-conservateur, affaire qui se cantonne à observer le reflet de la vérité et à le considérer avec l'œil aiguisé de celui qui ne peut pas se laisser emporter par la magie du récit. Il doit limiter son propre horizon, il n'a en effet ni l'aptitude ni le droit de trahir l'essence des choses réelles. Toute interprétation des signes du passé est la traduction dans le langage du présent et représente par conséquent une inévitable trahison. Une trahison similaire à celle qui fascine Aristote quand, dans une mise en garde, il compare la stérilité du collectionneur d'événements à la magie poignante de l'inventeur d'histoires, c'est-à-dire celui qui est capable de trouver et de composer de façon vraisemblable des morceaux inaccomplis du réel :

« Il est évident, d'après ce qui précède, que l'affaire du poète, ce n'est pas de parler de ce qui est arrivé, mais bien de ce qui aurait pu arriver et des choses possibles, selon la vraisemblance ou la nécessité. [...] La différence entre l'historien et le poète [...] consiste en ce que l'un parle de ce qui est arrivé, et l'autre de ce qui aurait pu arriver. Aussi la poésie est quelque chose de plus philosophique et de plus élevée que l'histoire ; car la poésie parle plutôt de généralités, et l'histoire de détails particuliers. [...] Lors même qu'il lui arrive de composer sur des faits qui sont arrivés, il n'en sera pas moins un poète, car rien n'empêche que quelques-uns des faits arrivés soient de telle nature qu'il serait vraisemblable qu'ils fussent arrivés ou possible qu'ils arrivent, et, dans de telles conditions, le poète est bien le créateur de ces faits. »²⁰

C'est ici, dans ce passage extraordinaire, que se dégage la vocation de l'architecte-poète, compositeur d'histoires pour le présent. Peut-être, à en croire Aristote, est-il même plus proche de la vérité que ne peut l'être l'historien, ce collectionneur de moments perdus dans le passé.

Le poète a le privilège de ne pas avoir à décrire les faits réellement accomplis, mais de conter des histoires qui, selon la vraisemblance et la nécessité, pourraient se produire. La narration littéraire et la conception architecturale sont toutes deux des fictions du réel qui, pour être racontées, ont besoin d'être de nature «vraisemblable», c'est-à-dire d'une nature «conforme aux attentes», et donc crédible. La fiction littéraire, le roman ou le poème sont des récits de faits probables mais enchaînés selon des séquences qui n'ont pas nécessairement eu lieu. Le poète compose alors qu'il trouve des faits réels et les noue selon sa propre inspiration et procédure. Sa grandeur réside dans la combinaison de détails de la mémoire pour construire des histoires qui s'adressent à l'imagination. Il en modère ou en accentue le drame pour capter le spectateur, pour transmettre son message, pour garder l'attention en éveil. Le projet architectural est la promesse d'une réalité future, d'une forme seulement imaginée, qui pour être transmise doit aussi être figurée d'une manière «conforme aux attentes», et composée selon les modèles et types de l'existant. L'architecte aristotélicien compose le projet par l'assemblage de fragments vraisemblables, enchaînés conformément au principe de cohérence et d'adéquation. C'est ce que partagent la poésie, qui relate les faits de la vie, et le projet d'architecture, qui raconte l'idée de la construction.

Ainsi le concept de vraisemblance définit la question de la «composition poétique» d'Aristote et aide à clarifier le rôle de l'architecte, «archéologue à rebours», devant l'œuvre architecturale. Le vraisemblable est donc ce que l'on peut rencontrer dans l'expérience réelle, c'est-à-dire ce qui est modelé sur le répertoire de la tradition. Le récit, comme la composition d'une architecture, n'est plus étroitement lié à la réalité, mais acquiert sa propre autonomie narrative. Et c'est le «vraisemblable» qui, dans la poésie, comble le fossé entre le texte et la réalité, tout comme dans l'architecture, il comble le fossé entre le dessin, expression graphique de la poétique du projet, et le monde concret. Ainsi, l'architecte, qui peut se permettre l'art poétique et l'art rhétorique, est



autorisé à faire ce qui est interdit à l'historien : composer et recomposer avec vraisemblance «son» histoire, c'est-à-dire «sa» vérité, et «sa» vision poétique du réel. Le métier de poète des formes architecturales consiste à donner sens et signification à la construction technique par la composition cohérente d'éléments vraisemblables, qu'ils se retrouvent dans le répertoire de la connaissance ou dans les archives de l'imagination. L'architecture navigue sur les limites de la relation compliquée entre «imagination» et «savoir», la première étant le domaine de la poésie, la deuxième celui de la construction. Cette frontière trace la distance entre la perception et la raison, entre la pensée inductive et déductive, entre l'expérience et la mémoire.

Bonne quantité et abondante qualité

*Ou quand l'architecture est appréciée pour son aspect pratique
et perçue pour sa beauté...*

S'il est possible d'inscrire la «théorie de l'architecture» à la fois dans le domaine des connaissances scientifiques et dans celui du raisonnement et de la réflexion intellectuelle, il est également possible de définir la «technique de construction» comme la partie pratique de la discipline. Elle peut suivre les modalités des protocoles scientifiques, liés à l'observation et à l'expérience. La «poétique du projet», quant à elle, définit la partie conceptuelle, spontanée et instinctive, profondément liée à l'univers personnel et au caractère de l'auteur, en l'occurrence l'«artiste de la construction». Il est évidemment difficile de définir un système général d'évaluation, des principes d'efficacité et des protocoles universellement applicables à une attitude poétique et créative. En effet les disciplines scientifiques ont développé au fil des siècles des méthodologies, et elles ont défini la pertinence de la recherche sur des bases fondamentalement «quantitatives». Les disciplines humaines et sociales ont aussi développé, non pas tant des «conventions» et des normes, mais des «traditions» partagées et acceptées par la communauté académique, qui, aussi difficile que cela puisse paraître, a défini des paramètres d'évaluation «qualitative» fondés sur une logique argumentative et une originalité d'exposition.

Les disciplines artistiques, telles que les beaux-arts et les arts figuratifs, expressifs, plastiques ou même abstraits, n'ont pas développé une tradition solide d'investigation, à l'exception naturellement de la recherche sur les techniques de représentation ou sur l'histoire de l'art. Ces deux dernières disciplines en particulier suivent confusément des protocoles parfois scientifiques, parfois humanistes. Le projet architectural, dans sa phase de conception et de développement formel, se résout en une expérience profondément personnelle et intimement liée à des dynamiques subjectives. La recherche se limite à la définition de méthodologies opératoires qui entrent en conflit avec la dimension intime et autobiographique, donc profondément fluctuante et arbitraire, de l'auteur. En effet, le terme même de «projet» est composé de *pro-*, «vers l'avant » et *jacere*, «jeter», et porte en lui le sens originel de «l'action de jeter vers l'avant», donc d'un acte «que l'on se propose de faire dans le futur» et qui renferme la physicalité individuelle de la composition. De là, la signification moderne du «dessin de base» dans le double sens des homophonies : «dessein» et «dessin».

L'architecture est, du fait de son origine, «construction et communication», «signifié et signifiant»²¹. C'est donc une construction matérielle, la communication d'un message, d'une pensée, d'un concept, d'une idée. La forme architecturale, résultat et moyen des deux actions, est déterminée par la nécessité concrète d'offrir un abri, «valeur quantitative» et par la volonté de transmettre un signifié, «valeur qualitative». La qualité de la construction peut être évaluée par son efficacité pratique. L'art est apprécié selon une question de goût, de satisfaction sensorielle, d'adhésion au message, plutôt que pour des données quantifiables. Sa beauté présumée ou proclamée (!) n'est pas le résultat d'un calcul rationnel, mais il s'agit plutôt d'une émotion perçue par les sens. L'architecture peut être évaluée par son efficacité pratique et appréciée pour ses qualités sensibles et éthiques. Celui qui doit évaluer le potentiel de la recherche en architecture se trouve face à une discipline en équilibre instable entre ses trois éléments «théorique, technique et poétique». Ces trois éléments expriment trois approches différentes : une approche fondamentalement qualitative et déductive, une approche fondamentalement quantitative et inductive, une approche qui, aussi qualitative et inductive soit-elle, échappe à toute catégorisation possible.



La discipline de l'architecture, comprise comme la pratique du projet²², n'a pas développé une méthodologie univoque de recherche, comme l'ont fait à leur manière autant les sciences molles que dures. Au contraire, on peut dire que les études sur la théorie et l'histoire de l'architecture, au même titre que la technologie et la construction, sont capables d'emprunter des protocoles et des processus à d'autres disciplines et de les adapter à leurs besoins spécifiques. La théorie et l'histoire ont développé une méthodologie, bien que non définie de manière univoque²³, en empruntant leur approche à la tradition spéculative de la philosophie, donc à celle des sciences humaines et sociales. La technologie, quant à elle, a développé ses protocoles de recherche à partir de l'expérience directe des sciences appliquées, et donc des sciences naturelles et formelles²⁴. Le projet, pour autant que l'on puisse affirmer son inhérente nature d'activité de recherche, ne se situe pas clairement entre ces deux domaines. Et il n'est pas plus clair de savoir s'il adopte, de l'un ou de l'autre, l'appareil normatif, ou même si, de manière plus réaliste, il s'oriente vers un autre horizon méthodologique.

Cela dit, la question fondamentale est celle de la réelle cohérence scientifique de la recherche conceptuelle appliquée dans le domaine de l'architecture. Le projet est le principal instrument de l'architecture, mais il est aussi la pratique qui mesure la puissance créatrice de son auteur, reflète sa dimension autobiographique et précise la centralité expressive de sa personnalité. En ces termes, le projet n'est ni une expérience collective qui peut être transmise au moyen d'un protocole, ni une procédure scientifique qui peut être tracée selon un processus linéaire et univoque. Le projet ne peut donc pas être une pratique de recherche scientifique opérationnelle, mais il est certainement un objet d'étude précieux et, à terme, un outil de vérification pratique.

Ce qui met sérieusement en crise la pratique du projet en tant qu'outil de recherche, c'est son statut épistémologique et l'absence totale de dimension ontologique : du fait de sa nature même, il tend à ramener toute réflexion et analyse non pas tant

à l'argumentation des questions, mais à la concrétisation formelle de la dimension conceptuelle de l'auteur. Le concepteur-chercheur peine à se départir de la tendance naturelle à définir «dans l'acte formel» la démonstration logique de sa thèse. La «dimension narcissique» tend à prévaloir sur la «profondeur spéculative» et l'attention à l'objet spécifique ne permet pas l'«abstraction métaphysique» que nécessite, selon sa sémantique, la réflexion théorique. Le risque que la recherche se transforme en une «auto-recherche», donc une «auto-critique», et donc une «auto-analyse», est presque inévitable lorsque l'objet de l'investigation se confond avec le sujet investigateur.

Dès que la recherche instaure un rapport à l'expérience personnelle, la condition principale de la recherche scientifique vient à manquer : son objectivité formelle. Celle-ci s'entend comme la possibilité d'appliquer un protocole unique à différents objets, situations ou champs afin de recueillir des résultats comparables entre eux. Du fait de sa nature même, l'auto-recherche exclut la condition de stabilité du protocole. L'utilisation extensive de la première personne «je» ou «nous» dans la rédaction des résultats est l'indicateur formel le plus évident de l'étroite limite et de la promiscuité entre le monde de l'opinion et celui du savoir. Si le résultat est vérifiable, donc scientifiquement validé, la recherche elle-même devrait pouvoir parler à travers ses données et non à travers les impressions et commentaires de ses chercheurs. Le point de vue de ces derniers, en dehors de toute mise en scène académique hypocrite de la «vérité scientifique» et de *«l'autonomie de la science par rapport aux conditionnements humains»*²⁵ ne peut s'affranchir de la recherche elle-même, sauf si les chercheurs se présentent comme l'objet de la recherche.

La différence entre un rapport qui énonce les résultats finaux et un rapport qui décrit les modalités, les conditions et l'état d'avancement doit rester clairement identifiable, à commencer par le langage utilisé. Cet indicateur formel est ce qui différencie un «cahier de laboratoire» d'une argumentation scientifique, et donc ce qui différencie un «projet d'architecture» d'une «analyse de l'architecture» entendue comme la relation entre postulats, méthodes, pratiques et résultats formels. Il s'agit donc d'une grossière question de «langage» qui, cependant, dans le cas du projet architectural utilisé comme instrument de recherche, est fondamentale, aussi fondamentale que pour les disciplines littéraires²⁶. Tout cela, bien sûr, dans une situation idéale, où toutes les tensions entre objet et sujet sont aplanies. Dans la réalité de la recherche sur les phénomènes architecturaux, l'observateur fait déjà partie de l'objet par l'acte même de l'observation. La différence entre «fiction», «non-fiction» et «auto-fiction», entre «essai», «roman» et «autobiographie» ne se réduit évidemment pas à la présence ou à l'absence du «narrateur», mais l'ambiguïté du genre littéraire «roman autobiographique» met fondamentalement en évidence la question du langage. Le projet d'architecture, même s'il est guidé par des aspirations collectives et partagées, est sans aucun doute un «discours à la première personne» et ne peut être déguisé ou soldé en rapport de recherche.

L'architecture est plus une discipline «inclusive» qu'«exclusive», qui «synthétise» différentes manières, approches et méthodologies. La recherche scientifique et humaniste disposent de traditions et d'expériences qui ont fait leurs preuves et qui, bien



que disparates et hétérogènes, ont développé des protocoles et des systèmes d'investigation spécifiques pour évaluer les résultats. La recherche appartenant au domaine artistique, ou plus généralement au domaine de la conception poétique, s'inscrit difficilement dans des méthodologies précises et ne répond généralement pas aux exigences de base des catégories habituelles d'évaluation scientifique.

Recherche abstraite et projet empirique

Ou comment il devient évident que la recherche ne peut se faire par le projet...

Une étape essentielle dans toute étude méthodologique de la recherche dans le domaine des arts, et donc de l'architecture, est la distinction entre l'art comme «objet», comme «fin», ou comme «instrument» de recherche. Cette division est nécessaire pour comprendre le rôle de la discipline et la validité effective des résultats, et peut être énoncée selon les trois manières dont la «recherche» et le «projet» entrent en relation : recherche «sur» le projet, recherche «pour» le projet, recherche «avec» ou «par» le projet²⁷.

La «recherche sur le projet» est l'investigation classique des historiens qui assume le projet d'architecture comme un objet d'investigation passif. L'étude est basée sur les sources et l'analyse des artefacts, en croisant les différentes preuves avec les documents d'archives. Le travail d'argumentation du chercheur s'effectue à travers la démonstration irréfutable de toute intuition et de toute hypothèse formulée au cours des phases d'investigation. Des méthodologies bien définies par une tradition d'étude consolidée produisent des résultats validés et objectifs, mais quelque peu «hermétiques». La recherche des technologues se déroule de façon similaire : le projet est l'objet passif de l'évaluation des performances à vérifier quantitativement. La «recherche sur le projet» a pour objectif de répondre aux questions habituelles qui sont posées par les études compilatives : qui/quoi/quand²⁸. C'est le domaine de la recherche qui implique traditionnellement des études académiques et qui rencontre le plus de scepticisme de la part de l'industrie, à cause du manque évident d'applications pratiques immédiates. La

recherche traditionnelle applique une distinction claire entre les «connaissances», entendues comme objets de recherche, les «processus», compris comme moyens de recherche, et les «ressources», entendues comme lieux où se trouvent les objets de recherche²⁹.

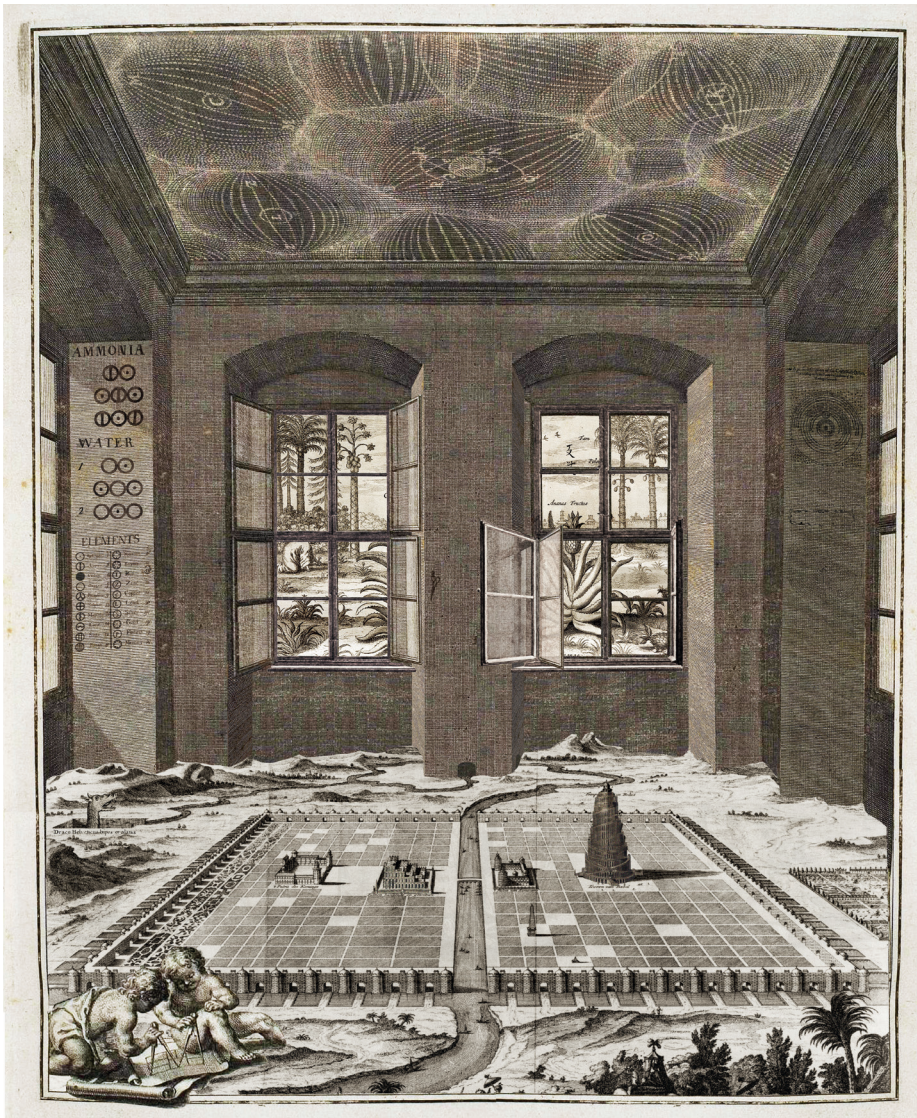
Dans le cas de la «recherche pour le projet», celle-ci a pour objectif l'efficacité de la procédure exécutive, de la conception à la réalisation de l'œuvre d'architecture. Le travail de recherche investit la méthodologie du projet et de la fabrication afin d'optimiser les processus et les outils. Il s'agit de recherche appliquée au développement spécifique et ponctuel de nouveaux procédés, matériaux et technologies par l'expérimentation pratique. La numérisation des processus de projet investit non seulement les techniques de représentation et de communication, mais aussi les procédures d'optimisation formelle, typologique et constructive. La «recherche pour le projet» vise à répondre aux questions habituelles que se posent les études scientifiques : comment/pourquoi³⁰. C'est le modèle de recherche en architecture qui, du fait de sa nature interdisciplinaire et son indépendance de la recherche académique, intéresse le plus la pratique du métier, les secteurs industriels, commerciaux et productifs.

Dans le cas de la «recherche avec le projet», le projet architectural devient un instrument opérationnel pour l'expérimentation de matériaux innovants, de typologies formelles ou de procédures et techniques d'exécution avancées. Le projet est évalué dans sa complexité et devient un banc d'essai pour déterminer l'efficacité des hypothèses générales de recherche. La définition de procédures de conception uniformisées à appliquer aux «projets types» est une pratique habituelle tant dans le domaine des études formelles que technologiques. Le projet utilisé comme outil de recherche permet, conformément à ses ambitions, d'utiliser les procédures «artistiques» pour étudier d'autres domaines non nécessairement liés. La conception et l'élaboration de projets d'architecture aspirent à devenir des bases méthodologiques de recherche. C'est dans ce domaine que l'antipathie et le scepticisme mutuels entre les intérêts de l'académie, généralement abstraits, et ceux de l'industrie, beaucoup plus concrets, sont les plus évidents.

Autonomie disciplinaire et paternité individuelle

Ou, finalement, pourquoi seule l'autonomie du génie garantit l'expression du talent, et inversement...

L'objectif final de la connaissance de l'architecture, et donc de la recherche, est la forme construite. Un mythe fondateur de l'architecture est que sa qualité réside dans «l'autonomie»³¹ du projet et dans le «génie» ou le «talent» de son auteur comme antithèse à l'approche traditionnelle qui a cherché la légitimité scientifique dans des disciplines extérieures³². L'autonomie, dont la paternité de l'œuvre est en quelque sorte une conséquence, est définie comme l'indépendance des différents bâtiments les uns par rapport aux autres, ou celle des différentes parties d'un tout, ainsi que comme l'utilisation de géométries essentielles par rapport aux ordres codifiés. Malgré la revendication d'indépendance de la forme architecturale par rapport aux exigences sociales et technologiques que propose le mythe de l'autonomie, la recherche disciplinaire porte en fait



Cette composition, réalisée grâce à la technique du collage numérique, invite à réfléchir au péché capital le plus tentant pour l'architecte : l'Orgueil. La composition, bien que vraisemblable, est en réalité une méticuleuse contrefaçon. À l'extérieur est représenté le jardin d'Eden, ou Paradis perdu. Au sol, une maquette, réalisée d'après la reconstruction d'Athanasius Kircher, de la ville de Babylone avec sa tour, symbole extraordinaire d'Orgueil, et ses jardins suspendus, allégorie sublime de la Luxure. Sur la gauche, bien défendue par le Draco Helveticus, il y a l'entrée des Enfers, qui dans ce tableau ne peuvent être qu'imaginés puisque, juste compensation du Paradis perdu, ils figurent le théâtre de la vie quotidienne. Le Purgatoire est entendu comme l'antichambre au sein de laquelle est laissé à l'architecte son libre arbitre quant au choix de la direction à suivre. L'antichambre est bâtie à l'aide des éléments d'une gravure allégorique de Johann Friedrich Penther auxquels ont été superposées, afin d'en dédramatiser l'atmosphère chevaleresque, les fenêtres de l'atelier de Caspar David Friedrich. Sur les parois, à gauche, sont gravés les principes des éléments terrestres de John Dalton et, à droite, le système des Étoiles Éternelles de Thomas Digges, auquel sont appariés quelques tercets en langage utopien, composés en suivant fidèlement les instructions de Sir Thomas More. Sur le plafond est représentée la cosmogonie du Paradis au travers de la reproduction d'un tableau des Principia Philosophiae de Descartes, où il est question de la structure de l'univers infini, idée qui entretient un rapport de tension dialectique avec la conception fermée de la Divine Comédie.

sur tout ce qui tourne autour de la « production » et de la « conception » d'un bâtiment, notamment sur les techniques de représentation, les processus économiques et industriels, les impacts sociaux et, enfin et surtout, les manières et méthodes d'utilisation pratique des bâtiments eux-mêmes.

En abordant l'analyse à travers une approche critique et méthodologique, la théorie et l'histoire de l'architecture s'attachent elles aussi plus au sens et à la valeur du bâtiment qu'au bâtiment lui-même, et s'intéressent plus à la dimension généalogique qu'à celle phénoménologique. Il s'ensuit qu'une grande partie de la recherche, quel que soit son type, suit un cheminement indépendant de celui de la conception et de la construction du bâtiment. La qualité d'un bâtiment n'est pas nécessairement une conséquence de la qualité de la recherche théorique. La relation entre l'expérience et la poétique de son concepteur, comprise comme recherche personnelle, est par contre plus directe.

Les recherches scientifiques et académiques ne sont pas nécessairement et directement significatives face aux choix typologiques, formels et constructifs de l'architecte, qui travaille dans un état d'expérimentation et d'observation continue. Cette activité n'exige pas de précision méthodologique et d'argumentation constante, comme l'exige la recherche scientifique. Bien que les qualités humaines d'un bon chercheur puissent être assimilées à celles d'un bon concepteur de projet, elles ne sont pas nécessairement suffisantes pour affirmer qu'un bon projet produit une bonne recherche scientifique et qu'une bonne recherche scientifique produit un bon projet. Il s'agit simplement d'un « facteur humain » : le caractère et le talent ne sont pas scientifiquement mesurables.

La recherche en architecture se nourrit non seulement de l'expérience pratique offerte par le domaine de la construction, mais aussi de la profondeur intellectuelle qui a toujours caractérisé la tradition philosophique. Le mot « culture », vidé de toute signification claire et univoque, devient le faire-valoir de simples actions formelles et d'opaques politiques académiques. Tout est culture, même la poubelle informe ou deux lignes parallèles infinies. L'architecte doit redécouvrir son rôle d'intellectuel opérationnel, capable de manifester son autonomie de pensée et sa liberté d'esprit non seulement par son geste expressif, mais aussi par son discours.

Notes

¹ Antonio Gramsci, *Quaderni dal carcere*, vol. III, Einaudi, Turin, 1975, pp. 1377-1378 ; Quaderno 11 (XVIII) § (12), *La philosophie de la praxis face à la réduction mécaniste du matérialisme historique ; L'anti-Boukharine* (cahier 11), traduction d'André Tosl.

² Le terme, à première vue clinique, est emprunté à Jean-Pierre Chupin, *Analogie et théorie en*

architecture, Infolio, Gollion, 2010 avec un renvoi indirect à Alessandra Ponte et Antoine Picon, qui dans *Architecture and sciences : Exchanging Metaphors*, Princeton Press, New York, 2003, dédient une large réflexion à l'habitude audacieuse des architectes à s'appropriier, souvent de manière abusive, le vocabulaire d'autres disciplines scientifiques ou humanistes.

³ À ce sujet, il suffit de parcourir les récentes monographies publiées par les maisons d'édition d'architecture (Quart, Dom, Park, Electa pour n'en citer que quelques-unes) qui généralement, supportées/sponsorisées par les architectes eux-mêmes, contiennent des textes critiques rémunérés, et à la rigueur quelques rares entretiens.

⁴ «Architects today are too educated to be either primitive or totally spontaneous, and architecture is too complex to be approached with carefully maintained ignorance.» Robert Venturi, *Complexity and Contradiction in Architecture* [1966], Architectural Press, Londres, 1977, p. 13.

⁵ «[...] una teoria della progettazione rappresenta il momento più importante, fondativo, di ogni architettura», Aldo Rossi, *Architettura per i musei*, in Guido Canella et al., *Teoria della progettazione architettonica*, Dedalo, Bari, 1968.

⁶ Lire à ce sujet: Alessandro Armando et Giovanni Durbiano, *Teoria del progetto architettonico, dai disegni agli effetti*, Carocci, Rome, 2017.

⁷ Il faut noter à ce sujet le projet inachevé de Francesco Bacone, *Instauratio Magna*, en particulier le livre III, *Phaenomena Universi sive Historia Naturalis et Experimentalis ad condendam Philosophiam*, environ 1600.

⁸ Ernst Gombrich, *The Story of Art*, Phaidon Press, Londres, 1950.

⁹ «Ainsi toute la philosophie est comme un arbre, dont les racines sont la métaphysique, le tronc est la physique et les branches qui sortent de ce tronc sont toutes les autres sciences qui se réduisent à trois principales, à savoir la médecine, la mécanique et la morale, j'entends la plus haute et la plus parfaite morale, qui, présupposant une entière connaissance des autres sciences, est le dernier degré de la sagesse.» René Descartes, *Les Principes de la philosophie*, Louis Elzevir, Amsterdam, 1644.

¹⁰ À ce sujet, il est nécessaire de souligner que les Grecs anciens ne connaissaient pas d'opposition entre vrai et faux. Selon Parménide, il est possible d'opposer le domaine de l'alètheia, le concept

antique le plus voisin de ce que nous entendons aujourd'hui par vérité, à celui de la doxa, l'opinion. La vérité n'est donc pas le contraire du faux, qui est une «autre vérité» relative, mais elle l'est, d'un point de vue sémantique, de l'opinion. Selon la logique aristotélicienne, deux vérités (une fausse et une...vraie) ne sont possibles suivant le «principe de non contradiction»: «Il est impossible que le même attribut appartienne et n'appartienne pas au même sujet, dans le même temps, sous le même rapport.» Aristote, *Méta-physique*, livre IV (gamma), chap. 3, 1005, traduction d'Alexis Pieron et Charles Zevort, Paris, 1840.

¹¹ «Si l'Art est noble, la Critique est sainte: la critique est au-dessus de l'Art! [...] pour être juste, c'est-à-dire pour avoir sa raison d'être, la critique doit être partielle, passionnée, politique, c'est-à-dire faite à un point de vue exclusif, mais au point de vue qui ouvre le plus d'horizons. [...] la critique touche à chaque instant à la métaphysique.» Charles Baudelaire, «À quoi bon la critique?», *Salon de 1846*, Michel Lévy Frères, Paris, 1846.

¹² «Die Welt ist meine Vorstellung.» Arthur Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, Livre I, § 1., Bibliographischen Institut F.A. Brockhaus, Leipzig, 1819.

¹³ Régis Debray, *Le pouvoir intellectuel en France*, Éditions Ramsay, Paris, 1979, pp. 43-44.

¹⁴ «Analyser une œuvre veut dire la "traduire" avec le regard d'aujourd'hui.» Paolo Portoghesi, «Traduire une œuvre architecturale», *Les cahiers de la recherche architecturale et urbaine*, n° 9/10, janvier, 2002.

¹⁵ Il s'agit d'un spécimen apparu dans le panorama intellectuel européen, particulièrement dans le monde de l'architecture, au cours de la «révolution cultu-

relle» de 1968. On note à ce sujet l'introduction de Manfredo Tafuri, *Teorie e storia dell'architettura* [1968], Laterza, Bari, 1969, p. 3: «Criticare significa infatti cogliere la fragranza storica dei fenomeni, sottoporli al vaglio di una rigorosa valutazione, rivelarne mistificazioni, valori, contraddizioni e intime dialettiche, farne esplodere l'intera carica di significati. Ma quando mistificazioni e geniali eversioni, storicità e antistoricità, intellettualismi esasperati e disarmanti mitologie si intrecciano in modo così indissolubile, nella produzione artistica, come accade nel periodo che stiamo attualmente vivendo, il critico si trova costretto instaurare un rapporto estremamente problematico con la prassi operativa, specie tenendo conto della tradizione culturale in cui egli si muove. Quando si combatte una rivoluzione culturale, infatti, esiste una stretta connivenza fra critica e operazione.»

¹⁶ Manfredo Tafuri, *Teorie e storia dell'architettura*, op. cit. (note 15), p. 177.

¹⁷ Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, Du côté de chez Swann, Grasset, Paris, 1913; «Longtemps, je me suis couché de bonne heure.» [...] «Si du moins il m'était laissé assez de temps pour accomplir mon œuvre, je ne manquerais pas de la marquer au sceau de ce Temps dont l'idée s'imposait à moi avec tant de force aujourd'hui, et j'y décrirais les hommes, cela dût-il les faire ressembler à des êtres monstrueux, comme occupant dans le Temps une place autrement considérable que celle si restreinte qui leur est réservée dans l'espace, une place, au contraire, prolongée sans mesure, puisqu'ils touchent simultanément, comme des géants, plongés dans les années, à des époques vécues par eux, si distantes – entre lesquelles tant de jours sont venus se placer – dans le Temps.»

¹⁸ Néologisme du grec tardif ἔγκυκλοπαιδεία utilisé en latin selon son acception moderne de Plin l'Ancien dans *Naturalis historia* et, comme déjà mentionné, de Marco Fabio Quintiliano dans *Institutio oratoria*.

¹⁹ Julius Pokorny, *Indogermanisches etymologisches Wörterbuch*, vol. II, Francke Verlag, Berne/München, 1959; Alwin Kloekhorst, *Etymological Dictionary of the Hittite Inherited Lexicon*, Brill, Leiden/Boston, 2008.

²⁰ Aristote, *Poetica* 1451b29-1451b32 et 1451a36-1451b8.

²¹ On note à ce propos la conclusion du premier livre du traité de Vitruve, *De Architectura*, Livre I, chap. I. (traduction italienne: Bernardo Galiani, *L'Architettura di M. Vitruvio Pollione*, Stamperia Simoniana, Naples, 1758) dans lequel sont reprises les «Institutiones oratoriae» de Quintilien et la distinction entre les concepts de discours et de termes utilisés pour les argumenter. Selon Vitruve: «En toute science, et principalement en architecture, on distingue deux choses, celle qui est signifiée, et celle qui signifie. La chose signifiée est celle dont on traite; tandis que le signifiant est la démonstration qu'on en donne, appuyée sur le raisonnement de la science.» Vitruve, *De Architectura*, Livre I, chap. I., traduit par N.-L. Page, Paris, 1857.

²² Que les Anglo-Saxons ont appelé *Architectural Design* et les européens ont plus ontologiquement nommé *Composizione architettonica* (en italien). À ce propos: Colin Rowe, «Character and Composition or some Vicissitudes of architectural Vocabulary in Nineteenth Century», in idem, *The Mathematic of Ideal Villa and Other Essays*, MIT Press, Cambridge MA, 1974.

²³ Philippe Boudon, *Architecture et architecturologie*, Area, Paris, 1975; Philippe Boudon, *Sur*

l'espace architectural, Essai d'épistémologie de l'architecture, Parenthèses, Marseille, 2003.

²⁴ «sempre [...] su conclusioni naturali [...] trattate con [...] dimostrazioni, fondate prima sopra sensate esperienze ed accuratissime osservazioni. [...] Stante, dunque, ciò, mi par che nelle dispute di problemi naturali [...] dalle sensate esperienze e dalle dimostrazioni necessarie», Galileo Galilei, *Lettera a madama Cristina di Lorena granduchessa di Toscana*, 1615, in *Opere di Galileo*, Edizione Nazionale, Barbera, Firenze, 1888.

²⁵ «Le discours scientifique [n'] est [pas] un reflet direct de la réalité», «la science est une construction... construction qui fait émerger une découverte irréductible à la construction et aux conditions sociales qui l'ont rendue possible». «Il m'a paru particulièrement nécessaire de soumettre la science à une analyse historique et sociologique qui ne vise nullement à relativiser la connaissance scientifique en la rapportant et en la réduisant à ses conditions historiques, donc à des circonstances situées et datées, mais qui entend, tout au contraire, permettre à ceux qui font la science de mieux comprendre les mécanismes sociaux qui orientent la pratique scientifique et de se rendre ainsi "maîtres et possesseurs" non seulement de la "nature", selon la vieille ambition cartésienne, mais aussi, et ce n'est sans doute pas moins difficile, du monde social dans lequel se produit la connaissance de la nature.» Pierre Bourdieu, *Science de la science et Réflexivité*, Raisons d'agir, coll. Cours et travaux, Paris, 2001.

²⁶ Yves Baudelle, «Du roman autobiographique: problèmes de la transposition fictionnelle», *Pro-tée*, vol. 31, n° 1, printemps 2003, pp. 7-26 (accès en ligne : <https://id.erudit.org/iderudit/008498ar>).

²⁷ À ce sujet, on peut se référer à la classification dans «Research into

Art and Design / Research for Art and Design / Research through Art and Design» proposée par Christopher Frayling, «Research in Art and Design», *Royal College of Art Research Papers*, vol. 1, n° 1, avril 1993, qui renvoie indirectement à Herbert Read, *Education through Art*, Faber and Faber, Londres, 1944, bien que ce dernier ne se réfère pas spécifiquement à la recherche mais à l'enseignement de l'art dans les écoles maternelles et auprès des adolescents. Herbert Read distingue deux typologies, «Teaching through Art» et «Teaching to Art», qui anticipent les études pédagogiques ultérieures du «Teaching by Design» et du «Design-based learning».

²⁸ Who/What/When.

²⁹ On se réfère à ce sujet à la distinction trouvée dans «Research Knowledge / Research Processes / Research Resources» publiée dans Callum Lee, Amy Nettley, Matthieu Prin et Paul Owens, *How architects use research – case studies from practice*, RIBA, Londres, 2014.

³⁰ How/Why.

³¹ Le mythe de l'autonomie est avancé par Emil Kaufmann, lequel défend une continuité idéologique entre architecture classique révolutionnaire et celle de l'avant-garde moderne, continuité comprise comme une rupture par l'«enchaînement baroque» dans la tradition de la Renaissance: Emil Kaufmann, *De Ledoux à le Corbusier, origine et développement de l'architecture autonome* [1933], Livre & Communication, Paris, 1990; Emil Kaufmann, *Trois architectes révolutionnaires. Boullée, Ledoux, Lequeu* [1951], SADG, Paris, 1978.

³² Jeremy Till, «Collected Writings, Three Myths and One Model», *Building Material*, vol. 17, 2008; Jeremy Till, «Is doing architecture doing research?», 4th International Meeting on Architectural and Urbanism Research.



Mélancolie – Écrire une nouvelle théorie

Philip Ursprung

«J'écris sur la mélancolie en m'occupant pour éviter la mélancolie.»

Robert Burton, *L'Anatomie de la mélancolie*, 1621.

Pour l'histoire et la théorie de l'architecture, l'impératif de la biennale d'architecture de Chicago de 2017, «Make new history» [Créer une nouvelle histoire], est un défi. Il trouve un écho auprès de l'intérêt croissant des architectes pour les références historiques des XIX^e et XX^e siècles ainsi que des siècles précédents. Cette tendance promet de rapprocher à nouveau la théorie et la pratique, et d'encourager l'élaboration d'une nouvelle théorie. Mais comment puis-je concevoir de créer une nouvelle histoire sans être considéré à tort comme nostalgique d'une idolâtrie moderniste du progrès ou adhérent à la parole des planificateurs et hommes politiques qui ont confisqué la notion de renouveau à notre propre époque?

À première vue, l'affinité avec l'histoire pourrait laisser entendre que la théorie architecturale se rétablit. Toutefois, je crois que nous nous trouvons dans une phase *a-théorique* qui va de pair avec une ségrégation et une spécialisation croissantes entre les disciplines académiques du design architectural, du discours architectural et de l'histoire de l'architecture. Plus ces disciplines deviennent spécialisées et autoréférentielles, moins leurs voix se font entendre. Si, de la fin du XIX^e siècle aux années 1980, la théorie architecturale formait un horizon pour l'ensemble du domaine de l'architecture, une pléthore de déclarations d'architectes, l'historicisation des théories du passé et les références à d'autres disciplines telles que l'anthropologie, la sociologie et la philosophie politique l'ont depuis remplacée. Aujourd'hui, la théorie de l'architecture n'est évoquée que comme un fantôme qui nous hante, incapable de trouver le repos.

Dans les pages suivantes, je soulignerai quelques réflexions sur une nouvelle théorie possible. Elles découlent d'une semaine de séminaire qu'Alex Lehnerer et moi avons menée en mars 2017 avec nos étudiants de l'École polytechnique fédérale de Zurich sous le titre «Melancholia» [Mélancolie]¹. Nous avons quitté Zurich dans un bus à impériale gris direction Colmar, Strasbourg, les Ardennes, Lille, Dunkerque, le delta du Rhin

Albrecht Dürer, Melencolia I, 1514.

et Rotterdam. Nous voulions découvrir si le concept de *mélancolie* pouvait nous aider à aborder la situation de l'Union européenne qui, après une phase optimiste de construction d'une agrégation pacifique de pays, fait actuellement face, depuis le Brexit, à sa possible dissolution. Nous nous sommes demandé ce qu'il se passait lorsqu'un projet politique, économique et culturel qui a façonné les perspectives de centaines de millions de personnes est sur le point de se désintégrer. Parallèlement, nous entendions utiliser la notion de *mélancolie* pour décrire notre attitude envers l'architecture née en France, en Belgique et aux Pays-Bas entre la fin des années 1980 et le début du millénaire. Que se passe-t-il lorsque l'architecture qui était synonyme de contemporanéité – Herzog & de Meuron, Zaha Hadid, Office of Metropolitan Architecture (OMA), MVRDV et autres – devient l'architecture du passé proche ?

À l'origine, la *mélancolie* est un terme médical utilisé dans l'Antiquité pour décrire un des quatre tempéraments – les trois autres étant le sanguin, le bilieux et le flegmatique. Son large spectre de significations inclut les états de tristesse, d'introversion, de passivité sans but et de pause, mais elle peut aussi, de manière moins connue, inclure des symptômes contrastés tels que la passion, l'excitation et l'esprit. En fait, la polarité entre l'extrême passivité et l'extrême activité est caractéristique de la *mélancolie*, un état qui ne connaît pas de demi-mesure, mais qui est toujours hors norme, extraordinaire. Depuis la Renaissance, la *mélancolie* est considérée comme une condition préalable à la créativité artistique. Comme le résumait les historiens de l'art Rudolf et Margot Wittkower dans leur ouvrage classique *Les Enfants de Saturne* : « Seul le tempérament *mélancolique* était capable...[d']enthousiasme créatif »².

Pendant les longues heures passées dans le bus, j'ai exploré le compte rendu le plus exhaustif jamais écrit sur la *mélancolie*, *l'Anatomie de la mélancolie* de Robert Burton, publié pour la première fois en 1621. Burton y propose une description encyclopédique des innombrables définitions, causes et symptômes de la *mélancolie*, allant de la médecine à la littérature, à l'histoire et aux arts. Bien plus qu'un traité médical, ce livre est un diagnostic de la condition humaine et une fenêtre pour mieux comprendre l'époque de l'auteur. Bien que Burton se réfère rarement aux arts visuels, les historiens de l'art le connaissent en raison de sa description de la gravure *Melencolia I* (1514) d'Albrecht Dürer, qui dépeint les individus *mélancoliques* comme « une femme triste appuyée sur un coude, les yeux fixes et les vêtements négligés, etc. ; considérés donc par certains comme fiers, impressionnables, stupides ou presque fous [...] ; et pourtant ils sont profonds, très perspicaces, ils sont judicieux, sages et pleins d'esprit »³.

S'il est exact que la théorie architecturale absente nous hante comme un fantôme, la notion de *mélancolie* décrit correctement ce statut, non seulement parce qu'elle implique le silence et l'inertie, mais aussi, comme le souligne Burton, parce que le *mélancolique* se sent souvent hanté. D'après lui, « ce type de démons apparaît souvent aux humains, qui en perdent l'esprit ; tantôt ils se promènent de jour et tantôt de nuit »⁴. Pouvons-nous considérer des figures comme Aldo Rossi, Reyner Banham, Manfredo Tafuri ou Adolf Loos comme de tels fantômes d'un passé où la théorie de l'architecture semblait former une base solide ? Et la *mélancolie* en tant que concept peut-elle devenir



Architecture-Studio, Parlement européen, Strasbourg, 1999.

fructueuse dans la rédaction d'une nouvelle théorie ? Est-elle suffisamment plurielle pour être plus qu'une étiquette et devenir une « théorie miniature », au sens de l'historienne néerlandaise de l'art Mieke Bal, qui écrit dans son livre *Travelling Concepts: A Rough Guide to the Humanities* : « Les concepts sont les outils de l'intersubjectivité : ils facilitent la discussion sur la base d'un langage commun. Ils sont généralement considérés comme des représentations abstraites d'un objet. Toutefois, comme toutes les représentations, ils ne sont ni simples ni adéquats en soi. Ils déforment, défixent et infléchissent l'objet. Dire qu'une chose est une image, une métaphore, une histoire ou autre – en d'autres termes, utiliser des concepts pour étiqueter cette chose – n'est pas un acte très utile. La langue de l'équation – “est” – ne peut pas non plus cacher les choix interprétatifs. En fait, les concepts sont, ou plutôt font, beaucoup plus. Lorsqu'ils sont bien pensés, ils offrent des théories miniatures, et sous cette forme, contribuent à l'analyse d'objets, de situations, d'états et d'autres théories. »⁵

Nous avons fait un arrêt au Parlement européen à Strasbourg, l'épicentre même du pouvoir politique en Union européenne. Je connaissais le bâtiment cylindrique avec sa peau métallique brillante et ses rangées de drapeaux bigarrés à l'avant-plan comme la toile de fond d'innombrables interviews télévisées ; j'étais quelque peu surpris de le voir dans l'espace tridimensionnel. L'Union Jack flottait joyeusement parmi les autres drapeaux, comme si rien n'avait changé. Les cerisiers japonais étaient en fleurs. L'état d'alerte était sur « jaune » et les agents de sécurité détendus. Un guide a conduit notre groupe vers le bâtiment Louise-Weiss, conçu par le bureau parisien Architecture-Studio et inauguré en 1999. Une fois dans la tour, l'iconographie du bâtiment est devenue évidente. Nous étions dans un pastiche du Colisée : la cour ovale pavée, une arène entourée de rangées infinies de fenêtres de bureaux.

Inévitablement, ce vaste espace rappelait le « centre perdu » que feu Diogo Seixas Lopes décrit dans son livre *Melancholy and Architecture: On Aldo Rossi*⁶. Notre guide a indiqué les terrasses ouvertes qui symbolisent, selon ses dires, l'état « inachevé » de l'Union européenne et offrent un espace permettant à d'autres nations de rejoindre ses rangs (ou de les quitter, ai-je pensé). Le guide a stipulé que vingt-six langues étaient parlées au Parlement et que la combinaison de celles traduites dans d'autres langues s'élevait donc à 650. Je me suis rendu compte que le bâtiment ressemblait non seulement au Colisée, mais aussi au tableau de Pieter Bruegel l'Ancien, *La Tour de Babel* (1563), qui rappelle à nouveau Burton : « *La Tour de Babel n'a jamais produit autant de langues confuses que ce chaos qu'est la mélancolie de symptômes différents.* »⁷

De l'extérieur, la salle de séance a la forme d'un globe. Je n'ai pas pu m'empêcher de faire un parallèle avec le projet utopique de cénotaphe d'Étienne-Louis Boullée pour Isaac Newton (1784), qui prévoyait un globe de 150 mètres représentant l'univers. Un feuillet reprenait la répartition des sièges du Parlement. La nouvelle faction politique des « eurosceptiques » était placée à l'extrême droite et affichée en brun, comme une maladie affectant le continent. Nous avons descendu des couloirs interminables et monté une infinité d'escalators nous amenant vers des atriums et des salles de réunion. Les plantes suspendues au plafond étaient couvertes de poussière. Un avion-jouet arborant le slogan « Fly with europarl tv » [Volez avec europarl tv] se trouvait dans le hall et un des étudiants s'y est installé, mais l'écran sur lequel devaient être diffusées des nouvelles du Parlement était hors service. À part quelques techniciens réparant un ascenseur, l'endroit était désert. Le guide nous a expliqué que nous étions dans une semaine « vert menthe ». D'après le code couleur du Parlement européen, cela signifie que les membres sont absents. Bien que l'Union européenne en tant qu'institution soit généralement considérée comme un organe de contrôle imprudent – la tendance actuelle à l'isolement national est également un symptôme du fait que de nombreux Européens ne se sentent pas représentés, mais dominés par l'Union européenne –, ses espaces architecturaux sont apparus fragiles et vulnérables. Une atmosphère mélancolique y régnait, comme si le bâtiment lui-même savait qu'il pourrait un jour devenir obsolète.

Alors que nous quitions Strasbourg, sa silhouette estompée me rappelait à quel point l'horizon temporel – passé et futur – s'était rétréci. Bien que l'Union européenne ait été pensée des décennies avant sa création en 1993, son avenir est incertain et pourrait s'éteindre d'ici quelques années. L'idée de progrès était absorbée dans la sphère d'un présent en constante expansion, comme l'ont théorisé Michael Hardt et Antonio Negri dans l'ouvrage *Empire*, où ils décrivent le concept d'Empire comme suit : « Le gouvernement de l'Empire n'a pas de limites. Avant toute chose, donc, le concept d'Empire pose en principe un régime qui englobe la totalité de l'espace ou qui dirige effectivement le monde "civilisé" dans son entier. Aucune frontière territoriale ne borne son règne. Deuxièmement, le concept d'Empire se présente lui-même non comme une régime historique tirant son origine d'une conquête, mais plutôt comme un ordre qui suspend effectivement les cours de l'histoire et fixe par là même l'état présent des affaires pour l'éternité. Selon le point de vue de l'Empire, c'est la façon dont les choses seront toujours et la façon dont elles étaient pensées de toute éternité. En d'autres termes, l'Empire

présente son pouvoir non comme un moment transitoire dans le flux de l'histoire, mais comme un régime sans frontières temporelles, donc en ce sens hors de l'histoire ou à la fin de celle-ci.»⁸

L'Union européenne a été l'un des principaux moteurs du mouvement vers l'Empire ; sa fin potentielle remettrait en question la théorie du présent éternel.

Depuis le confort de mon siège inclinable en cuir, j'ai pu voir d'anciennes usines filtrer à travers les vitres poussiéreuses de l'autobus. Nous étions en Lorraine, jadis un centre de l'industrie lourde en Europe. Nous avons abordé la qualité architecturale du bâtiment du Parlement et son usage éclectique de références historiques, que l'un des étudiants avait trouvé typiquement postmoderne. Les ruines industrielles nous ont rappelé que le discours du postmodernisme a précisément été déclenché par le processus de désindustrialisation qui a eu lieu dans la seconde moitié du XX^e siècle, particulièrement après la déréglementation de l'industrie financière et des marchés du travail au début des années 1970, qui a accompagné le processus d'unification européenne. L'interprétation la plus influente de ce changement, qui s'est manifesté par la récession, la montée en flèche du prix du pétrole, la baisse des salaires et l'accroissement des inégalités, a été qu'elle constituait une «rupture» entre les périodes moderne et postmoderne. Des théoriciens tels que David Harvey, Jean-François Lyotard et Fredric Jameson ont dépeint ce changement comme une crise et l'ont naturalisé comme un phénomène *culturel*. Le modèle dualiste qu'ils ont proposé – modernisme vs postmodernisme – a attisé le feu du débat théorique dans les années 1980 et 1990. Il a simultanément réduit le spectre en faisant de l'historicité le principal critère d'interprétation de l'architecture et de l'art.

En utilisant le terme *postmoderne*, nous nous plaçons *en dehors* des phénomènes, comme si, depuis le fauteuil de la philosophie, nous pouvions les regarder à distance se dérouler dans le temps. En réalité, nous ne sommes pas détachés ; nous sommes toujours situés dans le virage économique. Nous sommes soumis à la terre qui bouge sous nos pieds. La mélancolie est tout autant appropriée parce qu'elle se définit comme situation au sein du phénomène, une situation qui ne permet pas la distance. Il n'y a pas d'extérieur dans l'espace de la mélancolie et la nouvelle théorie ne devrait pas être considérée comme une zone en dehors de la réalité. Un passage approprié de Burton énonce que l'état mélancolique «*enferme l'esprit dans un cachot perpétuel et ne cesse de lui faire ressentir crainte, anxiété, tristesse*»⁹.

Nous avons traversé les Ardennes sous la pluie. La zone forestière, étendue avec ses collines ondulantes et ses rivières sinueuses, est une région – et non une nation – qui divise autant qu'elle unit les parties française et allemande de l'Europe occidentale avec la région historique des Pays-Bas. Le collectif suisse d'artistes U5, qui faisait partie de notre groupe, nous avait tous invités à participer à une performance collective sous le titre *Europa – No Word Spoken from Now* [Europe – Plus un mot à partir de maintenant]. Dans le cadre du projet, nous devions tous garder le silence pour la journée. Burton décrit l'absence de parole comme un symptôme clé de la mélancolie : «*La mélancolie est le plus souvent silencieuse.*»¹⁰ Nous avons traversé le site où a eu lieu la dernière grande

bataille entre les Allemands et les Américains lors de la Seconde Guerre mondiale. Ce jour-là, seuls les SMS sur mon téléphone annonçant les différents tarifs de roaming établissaient que nous étions en France, en Belgique ou aux Pays-Bas.

Assis dans le bus silencieux, j'ai eu le temps de méditer sur le défi de la théorie architecturale. Comment peut-on juxtaposer, à un niveau de représentation, des questions d'économie, d'esthétique, de politique, d'histoire et d'expérience? Comment expliquer le regain d'intérêt des architectes pour la dimension historique, pour l'architecture du XIX^e siècle, de la Renaissance et du Moyen Âge? Et comment relier cet intérêt pour l'histoire avec la pression actuelle exercée sur la cohérence de l'Union européenne par le nationalisme et l'isolement croissants, par l'évolution vers la dictature en Turquie et par les centaines de milliers de personnes fuyant les guerres en Syrie et en Afghanistan et demandant l'asile en Union européenne? L'intérêt des architectes pour l'histoire des dimensions est-il une échappatoire aux défis de leur propre présent? Est-ce une réaction vis-à-vis de la tendance vers un présent éternel au sens entendu par Hardt et Negri? Ou est-ce le signe d'une prise de conscience accrue de la dynamique historique? Notre compagnon de voyage, le philosophe belge Lieven De Cauter – exempté de la performance – a lu un extrait de son essai «Small Anatomy of Political Melancholy» [Petite anatomie de la mélancolie politique], un hommage à Burton : *«Il est probable – c'est notre hypothèse – que la politique devienne de plus en plus bipolaire. Plus une situation devient extrême, plus la mélancolie s'installe : des moments d'espoir et d'inconsolabilité semblent se succéder à un rythme de plus en plus rapide. Et ils se heurtent toujours davantage.»*¹¹

À Lille, nous avons visité Congrexpo. Inauguré en 1994, ce gigantesque centre de congrès et d'exposition pour les salons assorti d'une salle de concert, de restaurants et de salles de réunion a constitué la percée internationale de Rem Koolhaas en tant qu'architecte. S'inscrivant dans l'ambitieux projet de réaménagement urbain d'Eura-Lille, Congrexpo illustre l'enthousiasme du début des années 1990, quand une ville de province comme Lille pouvait se catapulte sur la carte du monde grâce à sa position de plaque tournante entre Paris et Londres. La ligne d'horizon en arrière-plan, qui présente cinq tours alignées par Jean Nouvel et la Tour Crédit Lyonnais de Christian de Portzamparc, a renforcé le sublime de l'infrastructure. Cet effet est typique des premières années de l'Union européenne, avec ses investissements massifs dans les projets d'infrastructure, les réseaux de trains à grande vitesse, les ponts, les tunnels, les autoroutes et les bâtiments de l'enseignement supérieur qui traversent le continent européen. Congrexpo figure en bonne place dans le recueil des travaux d'OMA, *S, M, L, XL* (1995). La description que fait le livre sur Congrexpo est un éloge épique de l'infrastructure et la notion de mélancolie ne figure pas dans le dictionnaire alphabétique qui parcourt le livre. Néanmoins, la description quantitative est empreinte d'un ton mélancolique, car elle montre que même les chefs-d'œuvre les plus appréciés de l'histoire de l'art deviennent des marchandises interchangeables dans un monde régi par l'argent : *«7 van Gogh, 18 de Kooning ou 6 Jackson Pollock permettraient d'acheter Congrexpo. Toutefois, l'équivalent de ses 1200 places de parking dans le centre de Tokyo coûterait 40 Congrexpos.»*¹²



OMA, Congrexpo, Lille, 1994.

Le revêtement rustique contraste avec la membrane plastique ondulée et la façade en verre cristallin. Comme au Parlement européen, le plan de construction est ovale et l'ordre colossal imite la grandeur antique. La différence étant, bien entendu, que l'apparence extrêmement rustique de Congrexpo est un pastiche ironique imitant un palais de la Renaissance alors que le bâtiment du Parlement n'avait aucune intention sardonique. Toutefois, une fois à l'intérieur, j'ai été frappé par l'atmosphère sublime du hall d'entrée, qui m'a évoqué les gravures de Piranèse et les espaces de Le Corbusier. Les dimensions et l'organisation des piliers rappelaient une promenade dans une forêt d'arbres géants et l'on pouvait facilement imaginer que le centre était un carrefour, reliant les métropoles de Paris et Londres. Notre guide nous a expliqué que l'intérieur avait subi de nombreuses modifications. Le client aurait ainsi été déçu par la rugosité de la surface en béton, qui ne correspondait pas à un centre de congrès. Revêtement, couleur et luminosité ont été ajoutés en vue de générer «un meilleur rendement», comme l'a souligné le guide. Lors de notre visite, l'une des salles de conférence venait d'être transformée et les sièges d'origine démontés. Le hall principal était resté intact, mais qui sait pour combien de temps. Le Lucent Danstheater de La Haye (1978), premier bâtiment de l'OMA, a été démoli en 2016, un événement passé presque inaperçu au sein de la communauté architecturale.

Nous avons atteint la Manche et visité le FRAC Nord-Pas-de-Calais de Lacaton & Vassal à Dunkerque (2015), un centre régional d'art contemporain situé dans l'ancien port industriel. Au lieu de remplir le quai dysfonctionnel avec des espaces d'exposition, les architectes l'ont gardé tel quel et y ont ajouté un second bâtiment de mêmes dimensions. Le gigantesque quai vide, qui fait écho au Turbine Hall de la Tate Modern de Londres (2000) par Herzog & de Meuron, peut être utilisé pour des expositions temporaires ou



Lacaton & Vassal, FRAC Nord-Pas-de-Calais, Dunkerque, 2015.

des œuvres d'art de grande envergure ainsi que pour des spectacles, alors que la collection et les expositions se déroulent dans les espaces adjacents nouvellement construits. Nous étions pour ainsi dire face à des fantômes jumeaux : l'écho d'un écho. En nous promenant le long de la plage, le soleil éclairait le verre comme deux cristaux simultanément présents et absents. C'est un monument pour la nouvelle théorie – ai-je pensé – de même qu'un monument pour la mélancolie. Une heure plus tard, nous nous heurtions à des bunkers délabrés, remémorant l'histoire de la violence qui avait façonné ce site quand des centaines de milliers de soldats avaient été acculés par les Allemands pendant la Seconde Guerre mondiale, puis évacués vers le Royaume-Uni. Pendant la guerre, les deux camps – Alliés et Allemands – faisaient référence à la notion de «Forteresse Europe». Personne ne semble s'en souvenir et le même terme est utilisé aujourd'hui par rapport aux réfugiés qui cherchent une protection en Europe. Paul Virilio l'avait prédit dans son livre *Bunker archéologie*, en 1975 : « *Le bunker est devenu un mythe, à la fois présent et absent, présent comme objet de répulsion pour une architecture civile transparente et ouverte, absent dans la mesure où l'essentiel de la nouvelle forteresse est ailleurs, sous nos pieds, désormais invisible.* »¹³

Après avoir traversé le delta du Rhin et une grande partie du pays sous le niveau de la mer, nous avons rencontré l'artiste Lara Almarcegui à Rotterdam. Depuis la fin des années 1990, elle travaille sur les thèmes des friches, des espaces interstitiels et des terrains vagues. Ses installations mettent en lumière la complexité de la transformation urbaine et montrent comment les liens entre l'économie, l'histoire et la biographie se manifestent sur le terrain. J'ai trouvé particulièrement frappants *Guide to Al Khan* (2007), *Guide to the Wastelands of the Lea Valley* (2009) et *Guide to the Wastelands of the River Tevere* (2011), trois livrets qui emmènent le lecteur à travers des zones oubliées

Promenade avec Lara Almarcegui,
Rotterdam, 2017.



comparables à celles que j'avais rencontrées à Athènes¹⁴. Contrairement aux guides de voyage traditionnels, ces œuvres se concentrent sur la périphérie, appréhendant des sites en transition qui arborent les traces d'un passé industriel et sont sujets à de nouveaux usages futurs. Pour les Pays-Bas, elle a publié une brochure qui commente une collection de ruines et qui invite le lecteur à découvrir ces dernières avant leur disparition : « Ces ruines et immeubles abandonnés n'ont aucune utilité, aucune fonction. Cela signifie que les possibilités sont infinies. Dans un pays tel que les Pays-Bas, où chaque centimètre de terrain semble être utilisé avec la plus grande efficacité, l'existence de ces espaces vides impose la reconnaissance. Il est toutefois important de se rappeler que si certaines de ces ruines resteront encore debout pendant un temps certain, d'autres seront rénovées et la majorité seront démolies rapidement. Il est donc déconseillé de retarder leur visite. »¹⁵

Almarcegui nous a guidés à travers son terrain vague préféré : un site près de la rivière anciennement utilisé par des usines et qui attend maintenant un promoteur pour le transformer. Alors que nous progressions dans l'herbe, des jeunes promenaient leur chien et un pêcheur s'installait. Des barges nous dépassaient et les grues du port à conteneurs découpaient le paysage au loin. Une étudiante a demandé à Almarcegui ce qu'elle ferait si on lui offrait ce site gratuitement. L'artiste lui a répondu qu'elle le mettrait sous protection et le maintiendrait tel quel, sans intervention aucune. Elle a demandé en retour ce qu'en feraient les étudiants s'ils pouvaient l'utiliser. Leur réponse unanime fut : « Construire ! »

Sur la route vers l'aéroport de Schiphol, alors que notre semaine de séminaire touchait à sa fin, j'ai contemplé le rôle de l'art dans l'architecture de nos jours. De nombreux observateurs considèrent que l'art et l'architecture sont des disciplines qui se chevauchent.

La discussion avec Almarcegui m'a montré qu'ils sont bien plus éloignés aujourd'hui qu'au cours des périodes antérieures, comme l'époque avant-gardiste au début du XX^e siècle et dans les années 1960. Ils sont institutionnellement distincts et différent en matière d'éducation, de pratique, de salaires et de marché. Mais ce que les œuvres d'Almarcegui montrent aussi clairement, c'est que l'art a partiellement pris le rôle de la théorie de l'architecture. Il fait office de miroir de la pratique architecturale, rendant visibles ses limites et ses contradictions internes. Et il peut servir de médium de critique architecturale, en d'autres termes, de point de vue à partir duquel on porte des jugements, on évalue la qualité et on discute de la pertinence historique. L'impératif d'écrire une nouvelle théorie nous oblige à revoir notre compréhension de la relation actuelle entre l'art et l'architecture, et à envisager une théorie d'intégration qui s'adresse à la fois aux arts visuels et à l'architecture.

Pour paraphraser Bal, la *mélancolie* en tant que concept a fait un long chemin de Burton à Sigmund Freud, Walter Benjamin, Susan Sontag, Alain Ehrenberg et Lieven De Cauter. En vue de l'écriture d'une nouvelle théorie, la *mélancolie* ne doit pas être confondue avec le désespoir ou la nostalgie, l'apathie, le nihilisme ou la dépression. Selon moi, elle fait plutôt référence à l'alternance entre action et passivité, performance et stagnation. Elle représente une théorie du présent, qui nous permet de changer une opinion et de revoir nos jugements, de spéculer, de suivre un chemin de façon obsessionnelle, puis de changer à nouveau de direction. Elle se caractérise par son ambiguïté et ses contradictions internes. Burton décrit ainsi les mélancoliques : *« Ils ont énormément d'humour et rient souvent aux éclats parce qu'ils sont fort joyeux, puis ils se mettent à sangloter sans raison [...] »*¹⁶ Et la *mélancolie* n'aspire pas à tout résoudre : *« La mélancolie fait progresser les idées des hommes plus que toute autre humeur, elle permet de méditer plus profondément que n'importe quelle boisson forte, ou que le vin des Canaries. Leur jugement est fort pertinent dans certains domaines bien que dans d'autres [...] les passionnés n'ont pas un jugement correct. »*¹⁷ La *mélancolie* ne peut être réduite à un seul sens. C'est une latence qui, par conséquent, dispose du potentiel pour un nouveau départ.

Notes

Ce texte a été publié en anglais sous le titre : «Melancholia: write new theory», in Mark Lee, Sharon Johnston, Sarah Hearne, Letizia Garzoli (éd.), *Make new history: 2017 Chicago Architecture Biennial*, Lars Müller Publishers, Zurich, 2017, pp. 29-35. Il a été traduit en français par Iannis Goerlandt d'onderkast (Belgique).

¹ *Melancholia: Licht und Schattenbilder from Inner Europe* s'est déroulé du 20 au 24 mars 2017 avec un groupe de 50 étudiants et membres du personnel du département d'architecture de l'École polytechnique fédérale de Zurich, ainsi que quelques invités. Je suis particulièrement reconnaissant envers Alex Lehnerer pour nos conversations au cours des derniers semestres et envers Tim Klauser, Sabine Sarwa, Berit Seidel, Emily Scott, Nina Zschocke, Li Tavor et Samia Henni pour leur collaboration dans la conception et la réalisation du séminaire.

² Rudolf & Margot Wittkower, *Born under Saturn: The Character and Conduct of Artists, a Documented History from Antiquity to the French Revolution* [1963],

W. W. Norton, New York, 1969, p. 103.

³ Robert Burton, *Anatomie de la mélancolie* [*The Anatomy of Melancholy*, 1621], José Corti, Paris, 2000, vol. 1, p. 655.

⁴ *Ibidem*, p. 320.

⁵ Voir Mieke Bal, *Travelling Concepts in the Humanities: A Rough Guide*, University of Toronto Press, Toronto, 2002, p. 22.

⁶ Diogo Seixas Lopes, *Melancholy and Architecture: On Aldo Rossi*, Park Books, Zurich, 2015, pp. 59-69.

⁷ Robert Burton, *Anatomie de la mélancolie*, *op. cit.* (note 3), vol.1, p. 661.

⁸ Michael Hardt et Antonio Negri, *Empire* (traduit de l'américain par Denis-Armand Canal), Exils, Paris, 2000, p. 19.

⁹ Robert Burton, *Anatomie de la mélancolie*, *op. cit.* (note 3), vol.1, p. 703.

¹⁰ *Ibidem*, p. 220.

¹¹ Lieven De Cauter, «Small Anatomy of Political Melancholy», *Crisis and Critique* 3, n° 2, 2016, pp. 99-100.

¹² O.M.A., Rem Koolhaas & Bruce Mau, *S, M, L, XL*, Monacelli Press, New York, 1995, p. 769.

¹³ Paul Virilio, *Bunker Archéologie*, Les éditions du Demi-Cercle, Paris, 1994, pp. 46-47.

¹⁴ Lara Almarcegui, *Guide to Al Khan: An Empty Village in the City of Sharjah*, catalogue de la Biennale Sharjah 8: Still Life, Art, Ecology and the Politics of Change, 2007; Lara Almarcegui, *Guide to the Wastelands of the Lea Valley: 12 Empty Spaces Await the 2012 Olympics*, Barbican Art Gallery, Londres, 2009; Lara Almarcegui, *Guide to the Wastelands of the River Tevere: 12 Empty Spaces Await the 2020 Rome Olympics*, Fondazione Pastificio Cerere, Rome, 2011.

¹⁵ Lara Almarcegui, «Ruins in the Netherlands», in *idem*, *Ruins in the Netherlands, XIX–XXI*, Episode Publishers, Rotterdam, 2008, s.p.

¹⁶ Robert Burton, *Anatomie de la mélancolie*, *op. cit.* (note 3), vol.1, p. 656.

¹⁷ *Ibidem*, p. 655.



Stimmung

Martin Steinmann

«Atmosphère ! Atmosphère ! Est-ce que j'ai une gueule d'atmosphère ?»¹
Arletty, dans le film *Hôtel du Nord* de Marcel Carné, 1938.

Pendant plusieurs années, j'ai donné une conférence au début de l'Unité d'enseignement « Critique architecturale » dirigée par Bruno Marchand et son équipe, dans laquelle j'ai développé les bases d'une perception affective de l'architecture en utilisant le terme « *Stimmung* ». La théorie sur laquelle se fondaient mes réflexions porte différents noms : théorie de l'empathie, théorie de la *Gestalt*, phénoménologie... Bien que ces noms ne désignent pas tout à fait la même chose, les théories auxquelles ils renvoient ont toutes un point commun : la perception « en deçà des signes ». J'entends par là une perception des choses en tant que formes, avant qu'elles ne deviennent des signes. Il s'agit d'une perception qui n'est pas orientée par des significations. Je ne parle pas d'un simple enregistrement de qualités sensuelles des choses. La perception immédiate est bien liée à des sensations qui affectent notre rapport aux choses.

Notre rapport aux choses débute par la distinction entre les choses que nous ressentons – en tant que formes – comme agréables ou désagréables, avant que nous ne les trouvions « belles » ou « laides » – c'est ce qui se passe au cours de la perception continue – et bien avant que nous n'établissions de règles sur la manière dont ces sensations sont suscitées. S'il n'est ici question de résumer les théories qui ont émergé au XIX^e siècle et qui se sont développées au début du XX^e siècle – ce qui serait audacieux –, je dois néanmoins poser quelques jalons. Cela devrait me permettre d'indiquer clairement la raison pour laquelle je considère qu'il est essentiel d'aborder les problèmes que ces théories traitent. Pourquoi ? Parce qu'il fait partie de notre métier d'architecte de prendre conscience des sentiments éveillés par les formes aussi bien que de leurs significations, mais aussi de comprendre comment ces sentiments interagissent.

Adolf Stäbli, *Gewitterstimmung*, 1895.



Boules de billard.

Le titre de ma conférence a trait au fait que l'architecture est essentiellement une question d'espace. *Stimmung* résume en un seul terme la perception affective de l'espace, c'est-à-dire la relation psychique – et d'ailleurs aussi physique – que nous entretenons avec lui. L'espace dont nous parlons ici est réel, dans la mesure où nous le vivons, où nous en faisons l'expérience avec tous nos sens. La *Stimmung* joue un rôle important dans l'esthétique allemande dès 1870, qui est une esthétique «d'en bas», c'est-à-dire qu'elle part des sensations et des sentiments que les formes éveillent, cela à partir de la notion problématique de l'*Einfühlung*, l'empathie. Cette notion a été introduite par Robert Vischer en 1873 dans une publication d'une cinquantaine de pages qui traite du «transport inconscient» du sujet dans l'objet : «*Cela m'a donné la notion que j'appelle l'Einfühlung.*» Vischer mentionne par exemple l'effet produit par une pièce pourvue d'un plafond bas : là, «*tout notre corps éprouve une sensation de pression*»².

Cette affirmation n'est pourtant pas vraie inconditionnellement. Que nous ressentions un espace comme opprimant ou au contraire comme intime dépend entre autres de l'attitude que nous adoptons à son égard. Le Corbusier, par exemple, écrit à propos du minuscule bureau de 2,26 mètres par 2,26 mètres qu'il s'est installé dans son atelier au numéro 35 de la rue du Sèvres : «*J'y suis comme dans une retraite.*»³ Le mot «cellule» donne un indice : lorsque j'y vis en tant que prisonnier, je ressens ses qualités différemment que lorsque j'y étudie, tel Saint Jérôme dans sa cellule dans la gravure d'Albrecht Dürer. Cela signifie que, d'une part, la *Stimmung* d'une pièce m'affecte, et que d'autre part, ma *Stimmung* «affecte» la pièce, ou plus précisément que c'est ma manière de la percevoir qui génère cela.

Dans la Nouvelle Phénoménologie que représente entre autres Gernot Böhme, le terme «atmosphère» est utilisé pour désigner le même phénomène : la relation qui s'établit dans la perception entre un objet et un sujet. Mais il ne désigne ni une propriété de l'objet, ni l'humeur d'un sujet. «*Les atmosphères sont quelque chose entre le sujet et l'objet. Elles [...] sont la relation elle-même.*»⁴ On peut aussi dire qu'elles sont quelque chose qui englobe les deux, comme le temps dont le mot est emprunté. (Quand nous parlons d'une journée morose, nous ne nous référons pas seulement au

Ci-contre : feux de signalisation.

temps, mais aussi à l'effet psychologique que le temps produit sur nous.) Je préfère néanmoins utiliser l'expression *Stimmung*, y compris dans des textes en français, car le terme «atmosphère» réduit justement ce que *Stimmung* signifie : il lui enlève sa signification profonde.

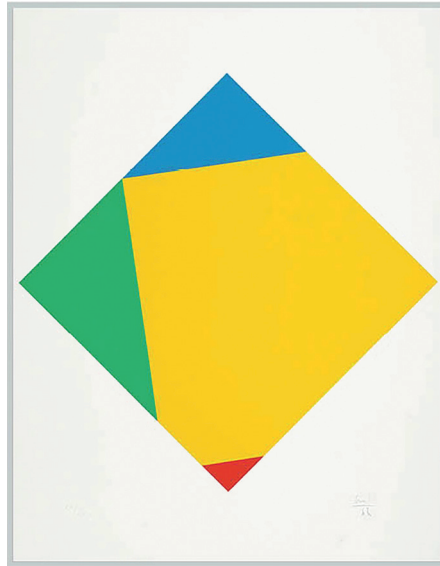
Je m'explique : en allemand, un espace, prenons par exemple une salle, a une *Stimmung* déterminée que nous pouvons chercher à décrire par les formes, les couleurs ou la lumière qui la caractérisent, les choses qui s'y trouvent, bref, par ses qualités sensibles. Nous pouvons dire que cette salle a une atmosphère gaie, mais pas qu'elle nous met dans une atmosphère gaie. Par contre, en allemand, on peut dire à propos de cette même salle qu'elle nous met dans une telle *Stimmung*, une humeur gaie. Cela signifie que le terme «*Stimmung*» réunit à la fois l'expression des choses et l'impression qu'elles font sur nous. De ce fait, je l'utilise même si quelques-uns s'en moquent – Arletty a raison, elle n'a pas une gueule d'atmosphère, mais, dans cette scène, une gueule qui exprime son humeur contrariée⁵.

Cette remarque nous plonge au milieu des théories de la perception, théories qui cherchent à comprendre le rapport entre nous-mêmes et les choses : un rapport qui s'établit à travers la perception éprouvée par nos sens, la perception sensible. C'est ce que signifie en grec *aisthesis*. L'esthétique est ainsi la science qui traite de la perception, et non pas – dans un premier temps – du beau et des règles qui pourraient déterminer ce qui est beau et ce qui ne l'est pas. L'esthétique traite de notre manière d'être dans le monde, et cet être-dans-le-monde est d'ordre affectif, avant de se transformer en quelque chose d'ordre cognitif.

Pour distinguer les deux aspects d'une chose, je parle de forme et de signe. Prenons des boules de billard comme exemple. Si nous les appelons ainsi, boules de billard, nous sautons le premier stade de la perception. Dans leur manifeste «Purisme» publié en 1921 dans *L'Esprit Nouveau*, Charles-Edouard Jeanneret et Amédée Ozenfant retenir qu'il y a deux ordres de sensations bien distinctes : il y a «la sensation primaire déterminée (...) par le simple jeu des formes et des couleurs primaires». Elle est constante pour chacun. «Elle peut se différencier en quantité, mais elle est constante en qualité : il y a des gens qui ont la peau épaisse.» Et il y a la sensation secondaire qui, elle, est variable, car elle dépend du capital culturel de chacun. Ainsi, pour un Français qui connaît ce jeu, ces boules sont des boules de billard, tandis que pour un «Lapon» – l'exemple provient des auteurs –, ce sont simplement des objets ronds et blancs ou rouges⁶.



Poursuivons avec une parenthèse biographique. Pendant vingt ans, ce qui m'intéressait avant tout, c'était la transformation des formes en signes : la sémiologie. Mon intérêt se fondait sur la sémiologie, notamment sur les écrits de Roland Barthes, telle *La rhétorique de l'image* et son analyse élaborée d'une publicité pour les pâtes Panzani⁷. Mais, peu à peu, je me suis demandé si notre rapport aux choses commençait vraiment au moment de cette transformation, ou s'il n'existait pas un rapport qui la précédait, un rapport qui saisisse les choses avant qu'elles ne deviennent des signes ? Cette question



Max Bill, Sérigraphie, 1982.

m'a obsédé – je ne peux pas dire cela autrement – durant les décennies qui ont suivi, et c'est ainsi que j'en suis venu à réfléchir à cette notion de l'«en-deçà des signes», que nous avons déjà évoquée. Autrement dit, ce qui m'intéresse depuis, c'est l'effet immédiat des choses, l'effet qu'elles ont en tant que forme, ou encore les sensations et les sentiments qu'elles suscitent en tant que «forme» ou *Gestalt* ; «forme» résumant pour moi toutes les qualités sensibles, y compris la couleur et la texture des choses.

Par cela, je ne néglige en rien la transformation des formes en signes et celle des sentiments – et *Stimmungen* – en significations, sur le chemin qui mène de la perception à l'aperception, prise de conscience de l'objet de la perception par la réflexion. Notre rapport aux choses ne reste pas au premier niveau, celui de la perception immédiate, évidemment. Mais si les choses se prêtent à devenir des signes, c'est que les significations sont préparées par leurs formes, et que les sentiments suscités par celles-ci teintent les significations.

Prenons par exemple les feux de circulation : nous avons appris, dès notre jeune âge, que le rouge signifie «stop» et le vert «go». Il s'agit d'une convention qui fait du feu rouge le signe de l'arrêt. Et pour armer cette convention, le rouge a été couplé avec les gestes d'une figure qui ne bouge pas, ou qui bouge, si le feu est vert. Ces deux couleurs – oublions le jaune – ont, semble-t-il, une signification plus conventionnelle que naturelle. Pourtant, elles ont des qualités sensibles qui ne permettent pas de les échanger. Le rouge avance, pour ainsi dire, tandis que le vert recule ; le rouge a une longueur d'onde d'environ 700 nanomètres, alors que celle du vert est d'environ 530 nanomètres, ce qui fait que nous ressentons le rouge comme actif et le vert comme passif. En d'autres termes, le sentiment que l'une ou l'autre des couleurs éveille fonde affectivement la signification du signe.

Ci-contre : Die Rote Fahne
[Les drapeaux rouges], *journal*
fondé par Karl Liebknecht et
Rosa Luxemburg, 1918.

Les drapeaux rouges qu'utilisaient les révolutionnaires ont été expliqués par des associations avec le feu et le sang qu'accompagnent – souvent – les actions de ces derniers. De telles associations ne sont pas des sentiments, ce sont des significations qui, dans un second temps seulement, suscitent des sentiments, comme par exemple la peur. Mais ces sentiments sont indirects, tandis que l'effet produit par le rouge est direct : le sentiment d'agitation est dû à la longueur d'onde de cette couleur – et, dans le cas des drapeaux, à leurs mouvements.

Restons encore un instant avec les couleurs. Dans le chapitre de son ouvrage sur les fondements de l'esthétique qui traite de l'effet des couleurs, le philosophe allemand Theodor Lipps appelle le jaune «gai» ou «léger» : *«Ce que ces mots signifient m'est connu comme une manière générale de me comporter psychiquement, c'est-à-dire comme ma Stimmung. Mais je ne vois pas ma Stimmung, je la vis : en moi.»*⁸ Dans le cas du jaune, continue Lipps, *«je me sens léger, et j'attribue cette légèreté à la couleur jaune que j'appelle alors gai»*. Ce passage touche à la relation entre l'expression qu'une chose a par sa forme ou sa couleur et l'impression qu'elle fait – relation fondamentale pour traiter les problèmes abordés ici. Pour être précis, je dois parler de l'impression qu'une chose fait sur moi, car si la forme et la couleur sont d'ordre objectif, les sentiments qu'elles éveillent sont eux d'ordre subjectif – ce qui ne signifie pas qu'ils sont arbitraires, car ils sont conditionnés par la structure de la chose que je regarde.

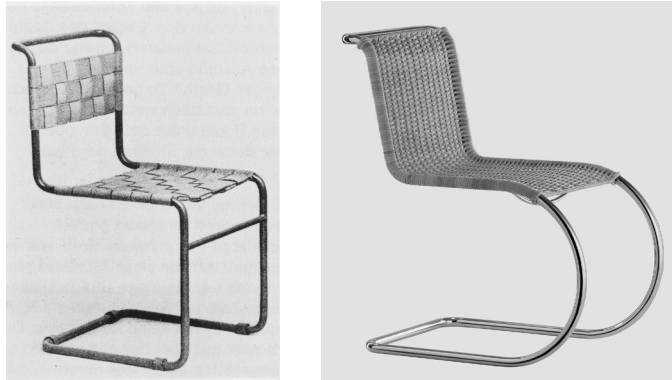
Dans la sérigraphie de Max Bill présentée ci-contre, les éléments dévient de l'ordre stable horizontal-vertical et contribuent ainsi à l'impression de liberté ou de légèreté que nous ressentons tous, je pense, plus ou moins fortement en regardant cette œuvre.

Je me réalise dans la forme – et dans la réalité – de l'œuvre, écrit en substance le philosophe allemand Hans Heinz Holz à propos de l'expérience esthétique. *«Ma subjectivité se fond avec l'objectivité de l'œuvre, en ceci que je n'interprète pas mon impression comme étant ma réaction face à sa forme, mais comme son expression. Ainsi je me reconnais dans ce que je suis, non pas en moi-même, mais en quelque chose d'autre, l'œuvre.»*⁹ Dans le même esprit, le phénoménologue français Mikel Dufrenne parle du «rapport de soi à soi» que fonde l'expression des choses.



Revenons un instant sur les feux de circulation. Nous avons compris l'effet physiologique du rouge, qui est induit par la qualité physique et objective de cette couleur. Mais la façon dont je ressens cette qualité et l'effet psychologique qu'elle produit sur moi, ça, c'est une autre histoire. Selon mon tempérament, je peux éprouver face à un feu rouge un sentiment de violence plus ou moins fort, tel un «stop» prononcé d'une voix tranchante. Au risque de me répéter, l'effet de ce «stop» n'est autre que l'impression que j'attribue à l'expression de ce feu rouge. Et cette qualité objective ne permet pas d'inverser impunément le code des couleurs d'un feu : le «stop» ne peut pas être attribué au vert.

Ma thèse, très simplifiée, dit que l'effet émotionnel produit par les formes doit «armer» leur effet rationnel, leur signification. Il ne convient pas à n'importe quelle forme ou couleur de signifier «stop». La signification doit être présente dans la forme, avant



que celle-ci ne devienne un signe. Il ne s'agit pas à proprement parler de signification, mais de sentiment. «*Si le signe signifie directement, c'est parce que la signification est connue avant d'être reconnue*», écrit Dufrenne¹⁰. Autrement dit, un signe peut signifier parce qu'il est compris par le sentiment, avant d'être compris par la raison : «*Le sentiment est tout de suite intelligent.*»¹¹

La *Stimmung* concerne le sentiment qu'une chose éveille par ses formes et ses couleurs, par ce que Rudolf Arnheim appelle sa «structure de forces visuelles», un terme qui désigne l'apparence des choses comme comportement. Prenons l'exemple du saule pleureur. Dans toutes les langues, cet arbre est associé au deuil, à commencer par le latin *salix tristis*. Cette désignation renvoie aux branches pendantes qui donnent une impression de faiblesse, semblable à celle que nous ressentons physiquement lors d'un deuil. Dans ce cas, la structure des forces externes, visuelles, correspond à la structure des forces internes, physiques et psychiques. Dans la théorie de la perception, cet effet se nomme l'«isomorphisme», ce qui signifie qu'à chaque totalité formelle – dans le cas présent, la forme lâche des branches – correspond une totalité morale¹².

Des mots comme «gai» ou «triste», «léger» ou «lourd», «clair» ou «sombre», dénotent des états psychiques, des *Stimmungen* que les choses peuvent éveiller en nous. Prenons une catégorie d'objets déterminés pour nous rapprocher davantage de la notion de «*Stimmung*» : les chaises. L'expression de celle dessinée en 1927 par Ludwig Mies van der Rohe dans le cadre de la Siedlung Weissenhof à Stuttgart paraît «détendue» comparée à celle de la chaise dessinée pour la même occasion par Mart Stam, qui paraît, elle, plutôt «tendue». (Il ne s'agit ici que de pauvres mots pour tenter d'exprimer ce qui est indicible : les sentiments.)

Pour ressentir ces chaises ainsi, nous n'avons pas besoin de les voir par association. L'effet calme et sûr produit par la courbe régulière du tube d'acier chromé de la chaise de Mies van der Rohe n'est ni transmis par association, ni par une forme que nous connaissons et qui est, pour nous, le signe de ce sentiment. Non, il s'agit de l'effet produit par la forme en tant que forme, et c'est cet effet que je cherche à exprimer par le mot «détendu».

Chaises conçues par Mart Stam (à gauche) et Ludwig Mies van der Rohe (à droite), 1927. Ci-contre : Wohnbedarf, exposition de meubles modernes, immeuble Clarté, Genève, 1932. Ci-dessous : Herbert Bayer, catalogue du Wohnbedarf, 1933.





Prises individuellement, les choses représentées par des chaises ont sans doute une expression. Mais si nous rassemblons plusieurs choses de nature différente dans une même pièce, et si nous nous référons à l'ensemble qu'elles constituent, cette notion ne semble plus appropriée.

Si nous prenons l'exemple d'un salon, comme celui de l'image tirée d'un catalogue du magasin de meubles modernes Wohnbedarf¹³, nous pouvons sans hésiter parler de sa *Stimmung* légère, ou de sa *Stimmung* claire – puisqu'il s'agit du salon de l'un des appartements de l'immeuble Clarté, réalisé par Le Corbusier et Pierre Jeanneret à Genève, et aménagé par le Wohnbedarf à l'occasion d'une exposition de mobiliers modernes en 1932. En effet, ces mots se trouvent dans ce catalogue : «Aujourd'hui nous aimons le frais, le propre, le clair, le vivant...»¹⁴

La *Stimmung* que nous ressentons en regardant cette image du salon était donc recherchée : elle représente l'état d'esprit de l'homme moderne. Ces mots désignent des sentiments qui appartiennent à différentes catégories, physique et psychique. Et si nous qualifions une *Stimmung* de «légère» ou au contraire de «lourde», nous transférons nos sensations d'ordre physique à des sensations d'ordre psychique. Dans le même sens, nous éprouvons un son comme tranchant, une couleur comme criante, etc., et il ne s'agit pas du tout là de métaphores. Les différentes perceptions produisent des effets que nous ressentons comme apparentés. Le terme technique désignant ce transfert d'un ordre de sensation à un autre est la «synesthésie».

Le fait que nous ressentions en plus la *Stimmung* du salon de l'immeuble Clarté comme moderne – conformément à la philosophie du Wohnbedarf – est dû à une codification qui associe les qualités «légère» et «moderne», et qui transforme la *Stimmung* en signification et les formes en des signes qui renvoient à un esprit nouveau, à L'Esprit Nouveau. Percevoir ce salon comme moderne est une *Stimmung* secondaire, si l'on peut l'appeler ainsi, une *Stimmung* conditionnée par l'idéologie de l'âge du machinisme et les sentiments qu'elle met en œuvre. Cependant, la *Stimmung* primaire ne disparaît pas derrière ce qui se révèle ainsi comme signification : elle teinte affectivement la signification de «moderne».



Adolf Loos, devanture du magasin de plumes décoratives Sigmund Steiner, Vienne, 1906-1907.
©Albertina Museum, Vienne.

Contrairement aux feux de circulation ou aux chaises qui sont des objets individuels, le salon de l'appartement de l'immeuble Clarté se compose de diverses choses. Dans un sens, il est un paysage, et c'est là que la notion de *Stimmung* entre vraiment en jeu. Je l'ai dit, cette notion joue un rôle important dans l'esthétique allemande autour de 1900, y compris dans l'art. Le paysage teinté d'une *Stimmung* particulière est en effet devenu un thème important pour les peintres pleinairistes, qui souvent n'intitulaient pas simplement leurs tableaux *Paysage dans le Harz*, mais – je cite un titre d'Adolf Stäbli, peintre suisse vivant à Munich¹⁵ – *Gewitterstimmung* [Stimmung orageuse] (voir page 58).

Ce titre décrit un fait. S'il se référait aux sentiments que le temps orageux éveille, le titre aurait aussi pu être *Stimmung inquiétante*. Mais il est difficile de saisir les *Stimmungen* par des mots. «Je peux appeler les *Stimmungen* par des noms généraux – écrit Theodor Lipps –, mais elles sont [...] quelque chose de flottant, de planant.»¹⁶ D'ailleurs, il est important de ne pas confondre les sentiments que ce terme désigne avec des émotions, car les émotions ont un objet et elles sont orientées sur celui-ci – par exemple, j'ai peur de quelque chose, l'orage, si je me trouve dans les champs –, tandis que les sentiments éveillés par le tableau de Stäbli n'ont pas d'objet à proprement parler.

Cette *Stimmung* réside en moi, c'est *ma Stimmung*. Mais les éléments qui l'éveillent sont présents dans le paysage – dans ce tableau, ils sont représentés –, et ainsi la *Stimmung* semble résider dans le paysage. Je me répète. Mais qu'est-ce qui se passe entre moi et ce tableau? Tout ce que je vois sur ce tableau, en l'occurrence des nuages sombres et des arbres penchés par le vent, éveille en moi des sentiments d'angoisse que j'apprécie

Ci-contre : François Cuvilliers, salle de glace du château Amalienburg, Munich, 1737-1739.

parce que je les vis esthétiquement. Cela signifie que quelque chose à l'extérieur de moi fait retentir quelque chose à l'intérieur de moi, dans mon âme. C'est pourquoi le psychologue français Eugène Minkowski parle de «retentissement»¹⁷.

Comme les nuages et les arbres du tableau de Stäbli, les meubles qui se trouvent dans le salon de l'immeuble Clarté constituent une sorte de paysage, un ensemble qui produit une *Stimmung* déterminée. Cette *Stimmung* n'est pas seulement produite par les meubles, elle l'est aussi par les murs et les ouvertures qui structurent l'espace, par les lumières et les ombres, etc. Theodor Lipps décrit ainsi l'unité de tous ces éléments : «*La Stimmung qui vit dans l'espace est ma Stimmung. [...] Ma Stimmung tient à ce que je vois. [Mais] elle ne tient pas à une forme particulière. Elle est certainement conditionnée par les choses et leur forme. Elle n'est pourtant pas conditionnée par la forme des choses individuelles, mais par la manière des choses d'être ensemble dans l'espace et de dialoguer entre elles et avec l'air et la lumière.*»¹⁸

Faisons un pas de plus. Je viens d'évoquer l'idéologie de l'habiter moderne, de l'habiter libéré, tel que le désigne l'historien d'architecture Sigfried Giedion dans le titre de son petit livre destiné à populariser les idées de l'architecture moderne¹⁹. Les mots imprimés sur l'image de la couverture résument cette idéologie : *Licht, Luft, Öffnung* [lumière, air, ouverture] – le mot de passe de l'architecture moderne. Giedion était l'un des fondateurs du magasin Wohnbedarf, qui vendait du mobilier incarnant cette idéologie. L'ensemble des meubles confectionnés par ce magasin éveillaient par leur apparence – et éveillent encore – cette *Stimmung* de clarté, de légèreté, de rationalité que l'architecture moderne propagait comme la *Stimmung* conforme à l'âge du machinisme. L'affiche d'une autre exposition, réalisée dans le cadre de la construction de la Siedlung Weissenhof, démontre que cette idéologie était tournée contre un «habiter» étouffant dans des boiseries sombres, des rideaux épais, des meubles lourds... En un mot, contre une société qui habitait «comme dans un étui», pour reprendre le terme du philosophe allemand Walter Benjamin²⁰.



Dans les textes canoniques de l'architecture moderne – et protomodern – la notion de *Stimmung* apparaît une seule fois, en 1910, dans l'essai «Architektur» de l'architecte viennois Adolf Loos : «*L'architecture éveille des émotions dans l'homme. La tâche de l'architecte est alors d'éveiller des émotions justes.*»²¹ Dans la version française, le terme «*Stimmungen*» est donc traduit par «émotions», nous comprenons pourquoi. Cette traduction est libre, mais elle est pertinente. Je ne sais pas si Loos connaissait les ouvrages sur l'esthétique psychologique de ces années-là, je ne peux donc dire si ses paroles se réfèrent à un débat théorique général sur la notion de *Stimmung*. Autour de 1900, nous constatons pourtant que ce mot renvoie à une préoccupation intense liée aux sentiments suscités par l'environnement naturel et culturel.

Avant la publication d'«Architektur», Loos s'était déjà exprimé dans ce sens en 1898, dans un autre texte, sans parler de *Stimmung* mais de l'effet que l'architecte produit «par le matériau et la forme»²². Dans des œuvres comme la devanture du magasin de plumes décoratives Sigmund Steiner réalisée à Vienne en 1906-1907, Loos démontre



Theo van Doesburg, ciné-dancing (à gauche) et Sophie Taeuber, salon de thé (à droite), Aubette, Strasbourg, 1928.

de manière impressionnante comment des sentiments de légèreté et de gaieté peuvent être éveillés à l'aide du dessin du marbre. S'il n'utilisait pas la notion de *Stimmung* au début, c'est sans doute parce que les ouvrages sur l'esthétique, dans lesquels cette notion prend une place importante, ne sont parus qu'après 1900 – *Ästhetik* de Theodor Lipps et *System der Ästhetik* de Johannes Volkelt, respectivement publiés en 1903 et 1905, en trois volumes chacun, sont des ouvrages fondamentaux sur la théorie de l'*Einfühlung*.

Revenons un moment sur l'essai «Architektur», dont je viens de citer un passage. Après avoir parlé des émotions que l'architecte doit éveiller, Loos poursuit ainsi : «*La chambre doit paraître aimable, la maison agréable à habiter.*» Dans ce qui suit, l'auteur risque pourtant de mettre en crise ma théorie sur la *Stimmung* éveillée par la forme «en deçà du signe» : «*L'architecte peut produire cet effet seulement en partant des bâtiments qui ont éveillé ces émotions dans l'homme jusqu'à présent.*» Ainsi, conclut-il, «*il nous est impossible de produire une émotion gaie avec du noir, car, pour nous, c'est la couleur du deuil.*» Mais pourquoi est-ce la couleur du deuil ? Par convention, certes, mais cette convention se fonde sur l'effet du noir ; cela revient à ce que j'ai déjà évoqué à propos des feux de signalisation.

Il s'agit là d'une position critique vis-à-vis de l'*Einfühlung*, défendue entre autres par Konrad Lange dans *Das Wesen der Kunst* (1907)²³, sur lequel je ne m'arrête que brièvement pour démontrer le mal fondé de sa position : selon lui, une salle de style rococo serait ressentie comme gaie, parce que nous avons connaissance des fêtes galantes du XVIII^e siècle. Si, comme le prétend Adolf Loos, la tâche de l'architecte est d'éveiller des émotions justes par des formes et des matériaux, la *Stimmung* gaie d'une salle destinée à de telles fêtes devrait donc être éveillée par des rocailles blanches et dorées, des fenêtres et des miroirs, et non par des explications.

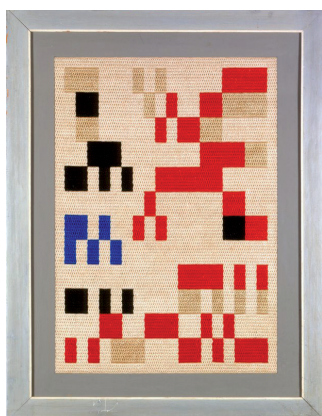
Je donne un autre exemple, plus récent. Il s'agit des salles de l'Aubette à Strasbourg, réalisée dans une ancienne caserne construite entre 1764 et 1767 par Jacques-François Blondel et plusieurs fois remaniée. En 1927, les frères Paul et André Horn, collectionneurs d'art moderne, mandatent les artistes Sophie Taeuber et Hans Arp pour transformer le bâtiment de quatre étages en un lieu de divertissement composé d'un restaurant,

Ci-contre : Sophie Taeuber-Arp, composition pour l'Aubette, 1928, 82,1 x 58,1 cm.



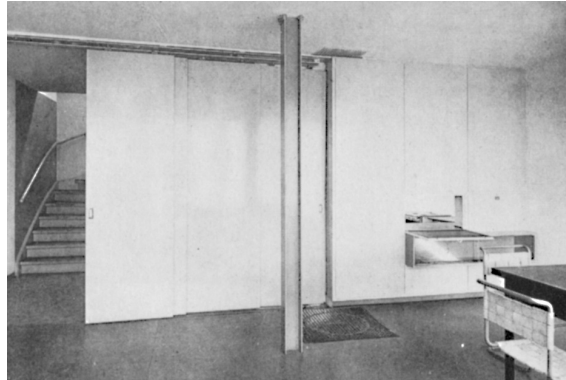
d'une brasserie, d'une cave à bière, d'un bar, d'un salon de thé, d'une salle des fêtes et d'un ciné-dancing. Les deux artistes demandent à Theo van Doesburg de s'associer à eux. En 1928, l'Aubette ouvre ses portes. Après des années de rénovation, seules trois salles de ce chef-d'œuvre de l'architecture d'intérieur moderne subsistent. Parmi celles-ci, le ciné-dancing, qui a été aménagé par van Doesburg. Regardons ses lignes diagonales qui génèrent des tensions visuelles, et par extension corporelles, particulièrement fortes : un effet approprié à la destination de cet espace et confirmé par les tensions sonores produites par les rires et les airs de danse. La *Stimmung* de ce lieu est particulièrement vive ; elle est sa *Stimmung* «juste», pour citer Loos.

Portons maintenant notre attention sur le salon de thé aménagé par Taeuber. Les petits carrés présents dans cet espace semblent faire écho au chuchotement des dames et au tintement de leurs cuillères dans les tasses. Cela confirme à la fois les sensations éprouvées et l'existence d'une *Stimmung* conforme à ce lieu destiné à occuper les après-midi des Strasbourgeoises. (Sur le plan de l'architecte, Paul Horn, il figure comme «five o'clock tea». Le ciné-dancing et le salon de thé de l'Aubette sont, bien évidemment, des locaux particuliers où «l'émotion juste» y est une fonction, comme ce qui est normalement appelé la fonction d'un espace. Mais cela vaut également pour tout espace, même si dans les pièces d'un appartement, les moyens pour éveiller cette émotion sont limités.



Permettez-moi une deuxième note biographique. Pendant des années, au début du semestre, j'ai distribué un texte pour faire comprendre aux étudiants l'esprit de mon enseignement. Dans ces deux pages retravaillées maintes fois, le passage que voici n'a cependant pas été modifié : «*La maison est une machine à habiter. Notre atelier ne néglige pas qu'une maison doit fonctionner au niveau des activités, au contraire. Mais elle doit aussi fonctionner au niveau des sentiments qui correspondent à ces activités, au niveau de la Stimmung.*»

Après la citation sur «l'émotion juste», mon texte continuait ainsi : «*Ces mots résument bien l'approche que nous proposons pour la recherche d'une forme, qui correspond au caractère des espaces d'un appartement. Au-delà des fonctions dans le sens d'un usage matériel, suggéré par les noms des différents espaces – hall, chambre à coucher, salle*



Mart Stam, maison réalisée à la Siedlung Weissenhof, Stuttgart, 1927.
Ci-contre : Le Corbusier et Pierre Jeanneret, maisons Loucheur, 1929.

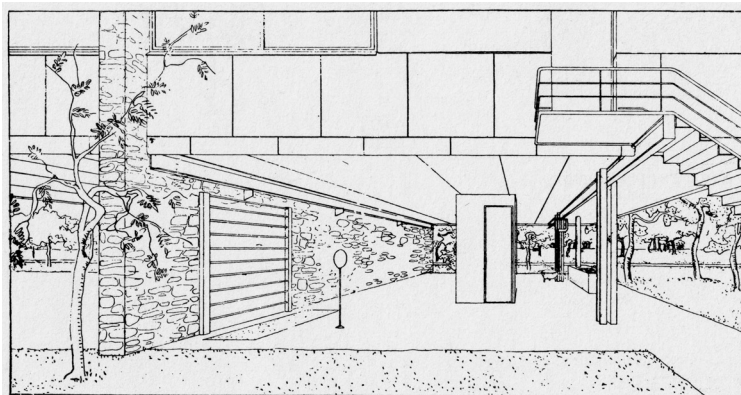
à manger, salon – et au-delà des surfaces et des choses nécessaires à ces activités, ces noms comprennent également un usage culturel qui différencie ces espaces. De ce fait, nous commençons la conception architecturale en déterminant la *Stimmung* qui est propre aux espaces demandés par le programme.»

Pour démontrer que la recherche de «l'émotion juste» est une constante de la théorie de l'architecture, je fais un petit détour par le XVIII^e siècle. Je viens d'utiliser de manière équivalente les termes «caractère» et «*Stimmung*». Cela se justifie par la théorie des caractères, qui sous-tend les traités d'architecture de ce siècle. Ainsi, dans son *Livre d'architecture* de 1745, Germain Boffrand écrit qu'il faut «*que le spectateur ressente le caractère qu'il [l'édifice] doit imprimer, en sorte qu'il soit riant à qui il doit imprimer de la joie*»²⁴.

Au XVIII^e siècle, les formes destinées à faire ressentir le caractère d'un bâtiment étaient conventionnelles, conventionnalisées, mais il s'agissait de formes à propos desquelles on peut dire la même chose que sur les feux de signalisation : elles sont «armées» par les sentiments qu'elles suscitent, avant toute signification. Et ce n'est pas moins vrai pour l'architecture du XX^e siècle et les *Stimmungen* que ses formes éveillent, *nolens volens*.

Regardons maintenant le salon qui se trouve dans l'une des maisons réalisées par Mart Stam à la Siedlung Weissenhof de Stuttgart. Il s'agit d'une *sala terrena*, c'est-à-dire une salle en rapport avec le jardin. Il est possible de percevoir ses éléments, par exemple le pilier, de deux manières. Au premier regard, nous apparentons ce profilé en acier au monde de la technique. Par le biais d'associations, l'apparence de cet élément transmet donc des significations, lesquelles éveillent en nous des sentiments déterminés.

Ces sentiments peuvent cependant être contraires, car ils dépendent de notre position – idéologique – par rapport aux significations que le pilier transmet : ils peuvent donc être agréables si nous approuvons l'âge du machinisme et les objets qui le représentent, ou bien désagréables si nous trouvons que les éléments de cet âge n'ont rien à faire dans notre appartement. C'est là une manière de percevoir cet objet : forme > signification > émotion ou *Stimmung*.



Mais ce pilier n'est pas le seul élément de cet intérieur domestique qui oriente ainsi notre perception : il en est de même du mécanisme de la porte coulissante ou du couvert d'égout. Tous ces éléments constituent, selon Georg Simmel, un paysage, et *«la Stimmung est un facteur essentiel, et peut-être le facteur essentiel qui réunit les morceaux en un paysage dès lors ressenti dans son unité»*²⁵.

Restons encore un moment avec cet élément, le pilier en acier, qui est, comme le pilier en béton, un élément iconique de l'architecture moderne. Dans les années 1920, il apparaît à plusieurs reprises dans le travail de Le Corbusier et Pierre Jeanneret, notamment dans les maisons Loucheur (1929), un projet de «maisons à sec» destiné au développement de régions rurales en France : *«Construire dans les ateliers de construction métallique, les maisons à sec par éléments combinables.»*²⁶ La résistance des entreprises de construction locale vis-à-vis de ce projet conduisit Le Corbusier à «un petit stratagème» opportuniste : *«Il est prévu la construction d'un mur [...] entre deux maisons, en maçonnerie de moellons, de briques ou d'agglomérés, matériaux du pays, réalisé par le maçon du pays. Ainsi, le noir complot de l'entrepreneur local sera déjoué [...]»*²⁷

Les matériaux deviennent ainsi les signes de deux modes de production, l'un artisanal, l'autre industriel, et ces deux modes sont marqués idéologiquement. Mais leurs significations contraires ne sont pas la première chose que nous percevons. Tout d'abord, nous percevons leurs qualités sensibles, qui sont elles-mêmes contraires, si l'on pense notamment à la lourdeur du mur et à la légèreté des piliers – pour nous limiter aux éléments porteurs. De ces qualités matérielles se déduisent des qualités idéelles, des valeurs associées aux modes de production en question. De ce fait, nous pouvons ainsi dresser une liste de ces qualités :

mur > pierre : lourd, grossier, rugueux, couché
 pilier > acier : léger, fin, lisse, dressé

Et ces qualités se renforcent les unes les autres, par contraste, comme le font aussi les sentiments qu'elles éveillent !

Arrivé à ce point de mes réflexions sur la notion de *Stimmung*, nous²⁸ avons proposé aux étudiants une méthode de travail pour la première phase de la «Critique architecturale», destinée à l'étude de la *Stimmung* dans des immeubles d'habitation. Dans cette phase, l'approche doit se faire «par tous les sens», l'objectif étant de noter les qualités sensibles des formes, des couleurs et des matériaux, et de chercher à comprendre l'effet qu'ils produisent. Cet effet est subjectif, je l'ai dit. La *Stimmung* est ce que l'objet regardé éveille en moi, elle est *ma Stimmung*. Mais elle est éveillée par des qualités qui constituent, selon Rudolf Arnheim, des «structures de forces visuelles». Les étudiants devaient alors les déterminer en trouvant leur position entre des pôles opposés tels que «lourd» et «léger», «sombre» et «clair», ou encore «sobre» et «fastueux».

Nous pouvons dresser une longue liste des effets produits par un bâtiment, en cherchant à dire ce que nous ressentons «vraiment». C'est difficile de le faire avec des mots, je l'ai dit, mais cela est nécessaire pour prendre conscience de nos sentiments. Pour opérer l'approche proposée, il faut pourtant limiter cette liste à une douzaine de qualités sensibles, celles qui semblent responsables de *Stimmungen* de l'immeuble considéré. Nous proposons de procéder de la manière suivante : choisir quelques espaces (hall de l'immeuble, cage d'escalier, hall de l'appartement, salle, véranda, etc.) > documenter les éléments qui marquent ces espaces > fixer leur position sur un plan > noter leur matérialité > déterminer leur effet > fixer la position de leur effet sur la liste > décrire la *Stimmung* produite par l'interaction entre les différents éléments. À ce stade, ma conférence se terminait par des propositions sur la manière de présenter les connaissances ainsi gagnées.

À quoi sert une telle recherche des sentiments qui teintent la perception des choses ? En tant qu'architectes, je pense qu'il est nécessaire de nous occuper des lois de la perception, et cela inclut les qualités affectives de l'architecture, c'est-à-dire les sentiments qu'elle éveille par ses formes. Avec ceux-ci commence notre connaissance des choses, car ils sont eux-mêmes de la connaissance. Notre réflexion doit saisir esthétiquement – et pas seulement techniquement – l'objet considéré, «*du dedans et non du dehors, donc comprendre ce qui est déjà compris [...], ce qui est donné dans le sentiment*», comment le dit Mikel Dufrenne dans un passage de sa *Phénoménologie de l'expérience esthétique* que je cite souvent. Avec cette attitude, l'attention n'est plus tournée vers l'objet, mais «*vers le sentiment, et vers l'objet dans la mesure où il suscite ce sentiment*». «*Peut-être que toute perception commence par le sentiment – écrit-il – s'il est vrai que nous percevons d'abord la forme et que le sentiment est l'âme de la forme*»²⁹.

Toutefois, il ne faut pas comprendre la transition de la forme en signe comme un fait linéaire, je l'ai dit à propos du salon de Mart Stam. Le sentiment éveille la réflexion, et la réflexion éclaire le sentiment. Ainsi, cette transition d'ordre dialectique va vers une compréhension de plus en plus complète de l'objet. Tel est le but du premier pas de la critique architecturale que nous proposons aux étudiants. Les sentiments qu'un objet suscite en nous ne sont pas intéressants en tant que tels. Si tel était le cas, l'approche serait sentimentale. Non, les sentiments nous servent à mieux comprendre les qualités structurelles d'un objet, celles qui lui permettent de devenir pour nous cet objet.

Notes

¹ Arletty répond ainsi à la remarque de Louis Jouvét qui exprime avoir besoin de changer d'atmosphère, et qui lui dit que son atmosphère, c'est elle.

² Robert Vischer, *Über das optische Formgefühl. Ein Beitrag zur Ästhetik*, Credner, Leipzig, 1873, p. VII et 10. Dans la perception des objets, le terme *Einfühlung* n'est pas très approprié pour décrire la relation entre un sujet et un objet. C'est encore plus vrai dans la version française, où il est traduit par «empathie». Néanmoins, il a longtemps dominé l'esthétique, surtout en Allemagne.

³ Le Corbusier, «Un minuscule bureau», in *idem*, *Le Modulor*, Editions de l'Architecture d'aujourd'hui, Boulogne, 1948, p. 155.

⁴ Gernot Böhme, *Asthetik: Vorlesungen über Ästhetik als allgemeine Wahrnehmungslehre*, Wilhelm Fink Verlag, Munich, 2001, p. 54.

⁵ Voir supra note 1.

⁶ Charles-Edouard Jeanneret, Amédée Ozenfant, «Purisme», *L'Esprit Nouveau*, n° 4, 1921, pp. 371-372. Les auteurs confondent les deux ordres quand ils disent à propos de la sensation primaire déclenchée par les boules que «le Français y associera des idées de jeu, plaisir de jouer ou déplaisir de jouer etc... variables».

⁷ Roland Barthes, «La rhétorique de l'image», *Communication*, n° 4, 1964, pp. 40-51.

⁸ Theodor Lipps, *Ästhetik: Psychologie des Schönen und der Kunst*, vol. 1, Voss, Hamburg / Leipzig, 1903, p. 433.

⁹ Hans Heinz Holz, *Der ästhetische Gegenstand: die Präsenz des Wirklichen*, Aisthesis Verlag, Bielefeld, 1996, pp. 29-30.

¹⁰ Mikel Dufrenne, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*,

Presses universitaires, Paris, 1953, p. 577.

¹¹ *Ibidem*.

¹² Selon Rudolf Arnheim, «la perception visuelle est l'expérience de forces visuelles». Rudolf Arnheim, *Kunst und Sehen* [1965], De Gruyter, Berlin / New York, 1978, p. 414.

¹³ Wohnbedarf est un magasin de meubles modernes fondé par des architectes suisses en 1931. Parmi eux, Werner Moser a dessiné le fauteuil en tube d'acier appelé «Volksessel», fauteuil populaire.

¹⁴ Wohnbedarf Katalog, in Friederike Mehla-Wiebkling, Ruggero Tropeano, Arthur Rüegg, *Schweizer Typenmöbel 1925-1935 - Sigfried Giedion und die Wohnbedarf AG*, gta, Zurich, 1989, p. 125.

¹⁵ Thomas Schmutz (éd.), Adolf Stäbli, *Meine Malerei ist Erlebnis, nicht Erfindung*, Scheidegger & Spiess, Zurich, 2015. Il s'agit du catalogue de l'exposition du même nom qui s'est tenue à l'Aargauer Kunsthau, à Aarau, du 24 janvier au 12 avril 2015.

¹⁶ Theodor Lipps, *Ästhetik: Psychologie des Schönen und der Kunst*, op. cit. (note 8), p. 222.

¹⁷ Eugène Minkowski, *Vers une cosmologie: fragments philosophiques* [1936], Poche, Paris, 1999, p. 101. Pour expliquer le phénomène, l'auteur utilise l'image d'un cor de chasse dont le son est renvoyé de partout par les arbres. Cette image est destinée «à illustrer [...] un phénomène essentiel de la vie, celui du retentissement».

¹⁸ Theodor Lipps, *Ästhetik: Psychologie des Schönen und der Kunst*, op. cit. (note 8), p. 190.

¹⁹ Sigfried Giedion, *Befreites Wohnen*, Orell Füssli, Zurich / Erlenbach, 1929.

²⁰ «Das neunzehnte Jahrhundert [...] begriff die Wohnung als Futteral des Menschen.» Walter Benjamin, «Das Interieur, die Spur», in *idem*, *Das Passagen-Werk*, Erster Band, Suhrkamp, Frankfurt, 1983, p. 292.

²¹ Adolf Loos, «Architektur» [1910], in Adolf Loos, Franz Glück (éd.), *Sämtliche Schriften*, Herold, Vienne / Munich, 1962, p. 317.

²² Adolf Loos, «Das Prinzip der Bekleidung» [1898], in Adolf Loos, Franz Glück (éd.), *Sämtliche Schriften*, op. cit. (note 21), p. 106.

²³ Konrad Lange, *Das Wesen der Kunst: Grundzüge einer illusionistischen Kunstlehre*, G. Grote'sche Verlagsbuchhandlung, Berlin, 1907.

²⁴ Germain Boffrand, *Livre d'Architecture*, Paris, 1745, p. 27, cité dans Werner Szambien, *Symétrie goût caractère: théorie et terminologie de l'architecture à l'âge classique 1550-1800*, Picard, Paris, 1986, pp. 176-177.

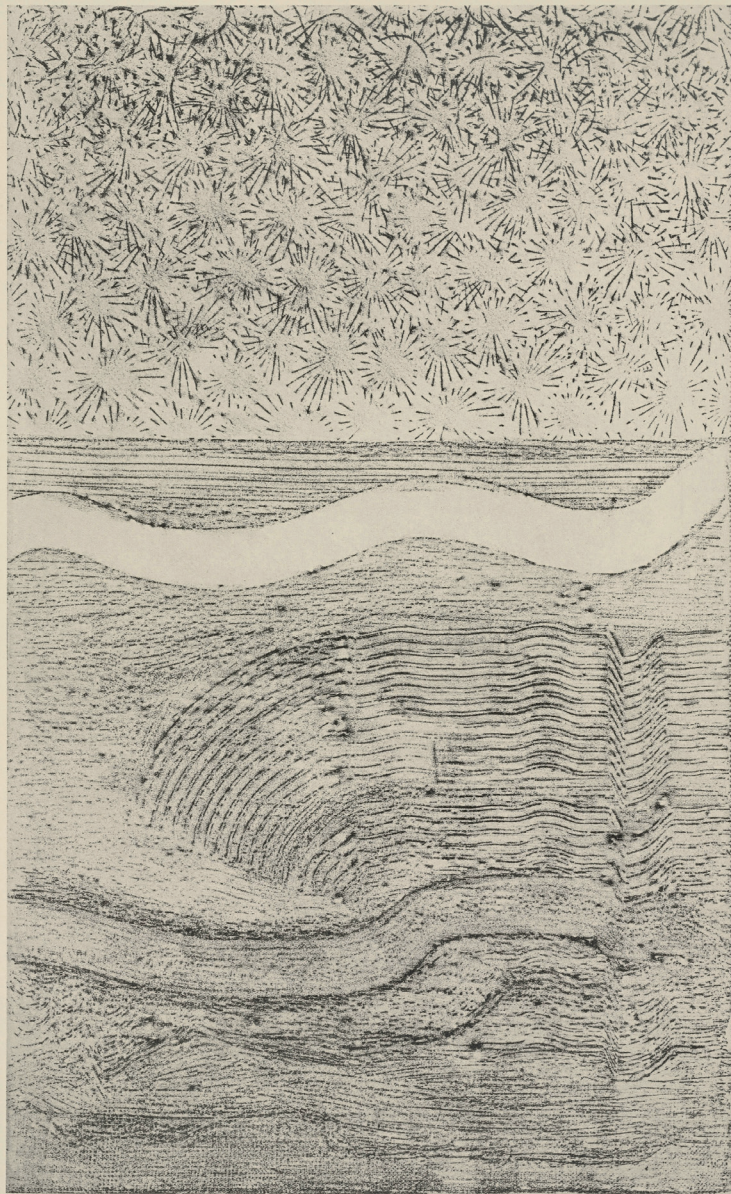
²⁵ Georg Simmel, «La philosophie du paysage» [1913], in *idem*, *La tragédie de la culture et autres essais*, traduit de l'allemand par Sabine Cornille et Philippe Ivernel, Rivages, Paris, 1988, pp. 231-245.

²⁶ Le Corbusier, Willy Boesiger et Oscar Stonorov (éds.), *Œuvre complète 1910-1929*, Les éditions d'architecture, Zurich, 1960 (7^e édition), p. 199.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ «Nous» désigne les enseignants de l'Unité d'enseignement «Critique architecturale» à qui j'étais associé: le Professeur Bruno Marchand et les chargées de cours, Lorraine Beaudouin et Anna Zurbuchen.

²⁹ Mikel Dufrenne, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, op. cit. (note 10), p. 523.



IV

Frottage City

Jean-Louis Cohen

La citation est une opération fondamentale pour toutes les pratiques artistiques et littéraires, comme elle l'est pour toutes les formes discursives de la vie quotidienne. Les francophones des générations passées ont conservé pieusement la mémoire des « pages roses » du *Petit Larousse* ; leurs énoncés étaient utiles à tout moment et en toutes circonstances, et ils ont peut-être été remplacés par les sites web spécialisés. Les anglophones n'ont cessé depuis 1855 d'avoir recours aux *Familiar Quotations* de John Bartlett, dont plus de vingt éditions ont été imprimées à ce jour. En partant de cette opération courante, voire banale, tant dans ses modalités savantes que vernaculaires, j'aimerais aborder les enjeux relatifs à l'architecture et à la forme des villes, ce que je ferai plus loin, mais non sans avoir au préalable posé quelques jalons dans le champ de la littérature.

La citation, de texte à texte

La citation est constitutive de l'ensemble du champ littéraire, comme l'ont montré si brillamment il y a déjà une trentaine d'années Antoine Compagnon dans *La seconde main* (1979) et Gérard Genette dans *Palimpsestes* (1982)¹. Plus récemment, la *Quotology* (2010) de Willis Goth Regier et *The Words of Others* (2011) de Gary Saul Morson ont proposé leurs théories de la citation². Ces études reviennent sur nombre d'œuvres déterminantes ayant pris la forme de recueils de citations, comme les *Adages* (1500) d'Érasme ou les *Essais* (1580) de Montaigne, pour en rester au seul XVI^e siècle, mais l'on pourrait évidemment remonter à l'Antiquité et recenser toutes les occurrences des citations d'Homère ou de Socrate.

Le recueil de citations est une composante fondamentale de la recherche et d'autres formes d'écriture. Walter Benjamin a vu dans une telle collecte « un phénomène originaire de l'étude »³, et en a fait le principe même de son *Passagen-Werk* (œuvre posthume éditée en 1982), revendiquant d'avoir omis souvent les guillemets. Il a reconnu

Max Ernst, Le Châle à fleurs de givre, frottage reproduit dans *Histoire naturelle*, 1926. Digital image © 2020, The Museum of Modern Art/Scala, Florence. © Photo SCALA, Florence.

la force potentielle des citations, susceptibles de détourner ou de détruire le texte dans lequel elles figurent, déclarant que «*les citations dans mon travail sont comme des brigands sur la route, qui surgissent tout armés et dépouillent le flâneur de sa conviction*»⁴. Ainsi écrit-il à propos de Jules Michelet : «*Quel que soit l'endroit où il est cité, [il] fait oublier au lecteur le livre dans lequel la citation paraît.*»⁵ À son tour, Benjamin a été probablement un des auteurs les plus cités au cours des dernières décennies dans le champ des sciences humaines et celui de l'histoire, histoire de l'architecture incluse. Ainsi, son interprétation de l'aquarelle de Paul Klee, *Angelus novus*, qu'il avait acquise en 1921 et dont il voulut faire le titre d'une revue, fut si marquante qu'à leur tour, Massimo Cacciari et Cesare De Michelis l'utilisèrent pour le périodique qu'ils publièrent de 1964 à 1971 à Florence. La littérature est au demeurant faite aussi d'autocitation. Paul Valéry note dans ses *Cahiers* (1916-1918) : «*Mon travail d'écrivain consiste uniquement à mettre en œuvre (à la lettre) des notes, des fragments écrits à propos de tout, et à toute époque de mon histoire. Pour moi, traiter un sujet, c'est amener des morceaux existants à se grouper dans le sujet choisi bien plus tard ou imposé.*»⁶



Paul Klee, *Angelus novus*, 1920.

Déplaçons-nous maintenant vers le champ de l'architecture. La citation textuelle est une pratique largement répandue dans le discours écrit des architectes depuis la Renaissance. Les plus grandes figures de la modernité ont farci leurs écrits de propos empruntés à des écrivains. L'intérêt de Frank Lloyd Wright pour *Notre-Dame de Paris* (1831) de Victor Hugo n'est pas un mystère, pas plus que l'attention d'Auguste Perret pour le dialogue socratique de Valéry dans *Eupalinos et l'architecte* (1921). Le cas de Le Corbusier n'est pas moins patent. S'il n'a pas toujours daigné recourir aux guillemets, il n'en a pas moins utilisé des fragments de Stéphane Mallarmé ou de Friedrich Nietzsche dans ses articles et ses ouvrages. Il a aussi pratiqué l'autocitation, par exemple en publiant des fragments de ses propres lettres dans *Le Modulor 2* (1955). Les citations alimentent à l'occasion la polémique, lorsqu'elles sont détournées ou en quelque sorte retroussées. Le livre de Robert Venturi, *Complexity and Contradiction in Architecture* (1966), me vient à l'esprit avec le détournement parodique du «*less is more*» de Mies van der Rohe en «*less is a bore*»⁷. Il est vrai que Mies lui-même avait pratiqué l'anti-citation lorsqu'il avait remplacé l'aphorisme allemand «*le Diable est dans les détails*», par «*Dieu est dans les détails*», au demeurant déjà utilisé par Gustave Flaubert, et attribué plus en amont à Saint-Augustin.

La citation, d'édifice à édifice

Qu'en est-il de la citation dans des productions non verbales ? Le philosophe Nelson Goodman s'est attaché à en explorer les modalités dans le domaine visuel. Il a posé des questions pertinentes dans un article de 1974, notant qu'«*une peinture n'en cite une autre que si tout à la fois elle s'y réfère et la contient. Mais quels sont les moyens par lesquels une peinture se réfère-t-elle à une autre qu'elle contient ? En d'autres termes, quel est l'analogie pictural des guillemets ?*»⁸ Les hypothèses de Goodman ont été appliquées à une analyse comparative de bâtiments par Remei Capdevila-Werning⁹. Plus récemment, une livraison entière de *Perspecta* a été consacrée à la citation en architecture¹⁰.

Avant d'observer quelques phénomènes architecturaux concrets, il convient d'élargir le propos en une réflexion plus ample sur les transferts d'un texte à un autre ou intertextualité, notion proposée en 1969 par Julia Kristeva¹¹. Elle entendait alors rendre compte du phénomène poïétique que les formalistes russes avaient identifié dès les années 1920 sous le nom de «dialogisme»¹². Par la suite, Gérard Genette a introduit la notion de transtextualité, définie comme «la présence littéraire (plus ou moins littérale, intégrale ou non) d'un texte dans un autre». Il a noté que «la citation, c'est-à-dire la convocation explicite d'un texte, à la fois présenté et distancié par des guillemets, est l'exemple le plus évident de ce type de fonctions, qui en comporte bien d'autres»¹³. Ces relations élargies sont inscrites dans le registre que Genette nomme l'«architextualité», formée à partir de la racine grecque *arkhè*. Il la définit comme «cette relation d'inclusion qui unit chaque texte aux différents types de discours auxquels il ressortit». Plaisantant au passage sur ce que pourrait être une hypothétique «architexture», il voit les textes antérieurs utilisés selon une multiplicité de figures des «architectes» antérieurs¹⁴.

Au-delà de ce calembour presque touchant, les analyses d'Antoine Compagnon sur la «seconde main», et celles initiées par Julia Kristeva et Gérard Genette, sont pertinentes pour l'observation des formes de l'architecture et des villes. Plutôt que de se limiter au repérage de citations, comprises comme le transfert d'un énoncé d'un projet ou d'un édifice à un autre, les relations intertextuelles ou architextuelles se déploient selon un ample spectre de figures. Elles vont, entre autres, de l'inclusion littéraire – la citation, justement – à la paraphrase, la condensation et l'homologie. Leur transposition dans l'étude des formes spatiales peut être directe, et l'on peut parler de citation formelle, de plagiat ou de parodie comme en littérature. Elles utilisent aussi des stratégies non textuelles telles qu'en fournit la géométrie, de l'homothétie à la similitude et la translation. À l'échelle des structures, des homomorphismes peuvent aussi être repérés.

Le cas le plus simple de telles relations est celui de l'inclusion, de l'édifice contenant un autre édifice entier, un fragment ou des fragments d'édifices. Un exemple frappant est celui du Musée de Pergame construit par Alfred Messel et Ludwig Hoffmann à Berlin en 1909, dans lequel l'autel arraché aux ruines de la ville grecque éponyme est exposé. La forme en U du contenant, qui projette ses avant-corps vers la Spree, semble même faire écho à celle de son contenu antique. À quelques pas de là, l'Altes Museum construit par Karl Friedrich Schinkel en 1830 abrite derrière sa colonnade ionique une rotonde reproduisant le Panthéon d'Agrippa, réduit en taille, mais avec ses niches et ses caissons,

Alfred Messel, Ludwig Hoffmann,
Musée de Pergame, Berlin, 1909 :
(à gauche) vue historique
depuis l'extérieur et (à droite)
vue intérieure de l'autel.





Charles Moore, Piazza d'Italia, La Nouvelle-Orléans, 1978.

opérant le collage d'un contenant inspiré par les temples grecs avec l'intérieur d'un édifice romain. Pour ce qui est des fragments d'édifices, le Musée de sculpture comparée, ouvert en 1882 par Geoffroy-Dechaume dans le palais du Trocadéro à Paris, où les moulages se déploient selon un principe diachronique inspiré par Eugène Viollet-le-Duc, offrit un cas sans doute limite, mais fort éloquent. Un programme artistique et scientifique y conduisit à la production d'un récit didactique dont des centaines de moulages sont les protagonistes¹⁵.

Pendant la saison heureusement brève de l'ironie postmoderne, la citation était la règle. Dans le bâtiment central de la ville nouvelle de Tsukuba, Arata Isozaki a inséré en 1983 une place reproduisant celle du Capitole de Michel-Ange à Rome, avec les motifs de son sol, mais sans la statue équestre de Marc-Aurèle. Cet espace clos, auquel manquent à la fois les trois palais entourant la place originale et sa vue plongeante sur Rome, est une sorte de synecdoque, renvoyant à la Renaissance dans son ensemble, et peut-être un hommage d'Isozaki à son mentor Kenzo Tange, grand admirateur de Michel-Ange. Charles Moore a procédé à une autre opération utilisant le répertoire romain, en incluant une parodie de la fontaine de Trevi dans la *Piazza d'Italia*, grand décor créé à La Nouvelle-Orléans en 1978.

Dans son beau texte *Kafka et ses précurseurs* (1951), Jorge Luis Borges avance un aphorisme lumineux lorsqu'il affirme : « *Le fait est que chaque écrivain crée ses précurseurs. Son apport modifie notre conception du passé aussi bien que du futur.* »¹⁶ Son propos est largement transposable à l'architecture, et l'on peut le parodier en avançant que « chaque architecte crée ses précurseurs ». C'est en tout cas ce que montre l'étude précise de nombre de projets déterminants, qui semblent relever de ce que Pierre Bayard a dénommé « plagiat par anticipation »¹⁷.

Ci-contre : Vue intérieure de Santa Maria in Cosmedin à Rome, page de Le Corbusier, *Vers une architecture*, 1923.

Intericonicité et intertectonicité

L'intertextualité architecturale opère dans de multiples domaines de la théorie et de la pratique. Sa prise en compte permet de saisir les modes de pensée à l'œuvre dans la production d'un architecte donné, ou la réverbération de projets de différents auteurs sur ceux de leurs contemporains ou de leurs successeurs. Le paradigme de l'intertexte donne un cadre dans lequel toutes les relations observées peuvent être pensées, qu'elles opèrent dans l'axe syntagmatique de l'architecture – ce qu'il est convenu d'appeler la composition –, ou dans l'axe lexical. Ainsi considérés, ces modes de pensée peuvent être étudiés en échappant à la notion douteuse et notoirement obsolète d'«influence». Encouragé par Gérard Genette, qui a montré la voie en la matière, je me risquerai à suggérer quelques néologismes.

La première relation est celle d'*intericonicité*. Elle dénote la circulation des images d'un projet ou d'un édifice à un autre. Dans cette opération, les projections que sont les plans, les élévations ou les coupes sont conservées. L'École des beaux-arts de Paris s'était fait une spécialité de ce type de transfert à partir d'une *archi-image*, pourrait-on dire par analogie avec la notion d'«archi-texte» suggérée par Genette. On le nommait «tubard», un terme-clé de l'argot de l'École. Avant l'ère de la photocopie, le transfert se faisait parfois par le jeu du «poncif», un calque du dessin original reproduit après avoir été enduit de graphite et frotté sur le papier du nouveau dessin.

À côté de la médiation du dessin, de la gravure et de la photographie, la dissémination des formes s'est opérée tout simplement par l'expérience directe de leur matérialité à l'occasion des voyages de formation des architectes. Filippo Brunelleschi et Andrea Palladio avaient visité Rome, le second allant jusqu'à relever des édifices antiques comme les thermes de Caracalla, dont il donnera une reconstitution hypothétique en 1540. Le jeune Le Corbusier dessinera le même ensemble en 1911 dans son carnet de croquis romain, tout en réalisant des photographies et en achetant auprès de marchands d'images tels qu'Alinari. Il ne cessera d'utiliser ces matériaux dans ses ouvrages, les retouchant pour les besoins de ses démonstrations, comme il le fit avec une vue de la basilique Santa Maria in Cosmedin, publiée en 1923 dans *Vers une architecture*, qu'il débarrasse par le truchement de l'encre noire des ornements qui contredisaient l'image de modernité qu'il entendait y voir¹⁸. C'est d'ailleurs à propos de Le Corbusier que les plus stimulantes applications des théories de l'intertextualité ont été suggérées¹⁹.

Revenons un instant à ce grand moment dans les emprunts historicistes que fut le post-modernisme : les images y jouèrent un rôle déterminant dans la captation de certains projets antérieurs. Ainsi les archi-images du siège des Walt Disney Studios réalisé par Michael Graves à Burbank en 1988 sont-elles la Maison des Cercles et la barrière de la Villette de Claude-Nicolas Ledoux, toutes deux illustrées dans son ouvrage de 1804, *L'Architecture considérée sous le rapport des lois, des mœurs et de la législation*. Mais les modernes n'ont pas été sans utiliser des procédés comparables. Que l'on regarde l'aile des services de la grande maison commune construite en 1930 par Ivan Nikolaïev



pour les étudiants de l'Institut textile de Moscou, et l'on y verra la citation littérale de la façade sur le jardin de la villa Stein-de-Monzie construite en 1926 à Garches par Le Corbusier, que SA, la principale revue constructiviste russe avait publiée l'année suivante. La citation peut devenir parodique lorsqu'un paramètre fondamental de l'archi-image est modifié ou inversé. Ainsi en va-t-il de la villa Savoye de Le Corbusier, achevée en 1931 à Poissy, et dont une moitié a été édifiée, noire et non blanche comme l'originale, en 2001 par Ashton Raggatt McDougall (ARM Architecture) à Canberra, afin d'abriter l'Australian Institute of Aboriginal and Torres Strait Islander Studies. Le propos sous-tendant cette inversion chromatique est la critique de l'effacement de la composante aborigène de l'histoire australienne.

La deuxième relation est celle d'*intertextualité*. Elle rend compte du transfert des caractères tectoniques d'un édifice à un autre, qu'il soit littéral ou procède d'inflexions et de transformations, dont un exemple historique est celui du maniérisme. Apparue au début du XVI^e siècle, cette démarche recyclait les formes de la première Renaissance en les répétant et en les déformant, ou en en modifiant l'échelle. Je verrais dans certains projets du XX^e siècle un écho certain de ce maniérisme. Ainsi l'architecte pétersbourgeois Alexandre Gegello imagine-t-il en 1923 pour le concours du siège de l'ARCOS à Moscou un ordre dorique qui aurait en quelque sorte fait de la gonflette pour être plus musculeux et « prolétarien ». C'est à nouveau l'ordre dorique qui inspire à Robert Venturi la caricature de temple installée dans la *Strada Novissima* de la Biennale de Venise de 1980, avec toutes ses licences, à commencer par les colonnes groupées par trois, dont l'une dans l'axe. Ces deux projets pris parmi tant d'autres sont l'indice du double statut des ordres, opérateurs de la composition d'ensemble des édifices, tout autant que systèmes décoratifs.

Attaché à la poursuite de certaines figures classiques dans une architecture redéfinie par l'usage du béton armé, Auguste Perret a su, lui aussi, repenser les ordres, par exemple avec ceux de son Musée des Travaux Publics réalisé en 1937, dont les chapiteaux révèlent dans leur modelé la présence des ossatures d'acier qu'ils enrobent. Les solutions utilisées par Perret pour faire apparaître sur ses façades l'ossature des édifices et pour en différencier l'épiderme ont été reprises par ses disciples directs, avant de traverser les Alpes pour être déployées par l'agence de Lodovico Belgiojoso, Enrico Peressutti et Ernesto Rogers, qui consacra en 1955 une petite monographie au maître disparu l'année précédente²⁰. La tectonique de Perret affleure en 1957 sur la Torre Velasca de Milan et en 1959 sur l'immeuble du Corso Francia à Turin.

Pour en rester au béton armé et à sa surface, la transmutation du mode de construction utilisant des banches en bois en un propos esthétique, telle que Le Corbusier la proposa avec le béton brut de l'Unité d'habitation de Marseille ou du couvent de La Tourette²¹, fit l'objet d'une interprétation au maniérisme incontestable lorsque Jean-François Zevaco réalisa en 1953 la Poste de la ville reconstruite d'Agadir. De ce qui était à l'origine une nécessité devenue vertu, il fit un principe esthétique poussant à l'extrême la recherche du contraste plastique. Pour en rester au Maroc, c'est un tout autre transfert tectonique qu'opère l'équipe de l'ATBAT-Afrique - Georges Candilis, Shadrach



De haut en bas : ARM Architecture, Australian Institute of Aboriginal and Torres Strait Islander Studies, Canberra, 2001 ; Le Corbusier, maquette du projet de concours pour le palais des Soviets, Moscou, 1932 ; Eero Saarinen, Gateway Arch, Saint-Louis, 1947-1965.

Woods et Vladimir Bodiansky, lorsqu'elle édifie en 1952 à Casablanca des immeubles d'habitation pour les ouvriers musulmans. Ainsi que l'ont alors montré Alison et Peter Smithson, leurs patios suspendus renvoient à un architecte vernaculaire – les kasbahs du Sud marocain²². Ce transfert se différencie de ceux, antérieurs, qui avaient vu les ornements précoloniaux migrer vers les façades des immeubles de rapport européens.

Les migrations intertectoniques sont parfois itératives, comme dans le projet de 1932 de Le Corbusier pour le palais des Soviets à Moscou. L'arc portant la toiture de la grande salle est une référence hybride à deux ouvrages de l'ingénieur Eugène Freyssinet : son pont à haubans de 1922 à Saint-Etienne-du-Vauvray et les voûtes paraboliques de ses hangars à dirigeables d'Orly, construits au même moment et d'ailleurs reproduits dans *Vers une architecture*. Le projet étudié pour Moscou fut repris presque littéralement en 1937 par Lucio Costa et Oscar Niemeyer dans leur proposition pour l'amphithéâtre de la cité universitaire de Rio de Janeiro. Trente ans plus tard, Walter Gropius en donna encore une autre interprétation dans l'amphithéâtre de l'Université d'État de Floride à Tallahassee, en associant la citation corbuséenne à des coques en béton aux connotations brésiliennes. Issu de l'art de l'ingénieur, l'arc utilisé par Le Corbusier poursuit ses migrations, par exemple avec le projet non réalisé de Marcello Piacentini pour celui qui aurait dû dominer l'exposition prévue en 1942 à Rome, et le Gateway Arch d'Eero Saarinen, achevé en 1965 à Saint-Louis, en forme de caténaire, mais construit en acier inoxydable.

Transurbanité et espaces nationaux

À ces deux notions, j'ajouterais celle d'*interurbanité* ou plutôt de *transurbanité*, à laquelle je souhaiterais consacrer l'essentiel de mon propos, en déplaçant le regard vers les formes urbaines et leurs relations. Mon hypothèse est que les villes peuvent être pensées comme de grands artefacts auxquels s'appliquent des principes comparables à ceux utilisés pour les textes et les édifices. Si l'on observe la création et le développement des villes depuis la Renaissance, la translation des tracés de voies ou de la configuration des espaces ouverts et des compositions monumentales d'un lieu à un autre sont autant d'opérations récurrentes, dont le recensement permet de dépasser les visions simplificatrices de leur histoire. Plutôt que de penser les villes individuellement dans leur diachronie, dans une chronique limitée à un espace local ou étendue à l'échelle régionale ou nationale, il est utile de rendre compte de l'inscription de chaque cadre national dans des déterminants plus vastes. Cette inscription peut être pensée selon trois modèles différents, ainsi que j'ai déjà eu l'occasion de l'exposer²³.

Le premier modèle, le plus courant, consiste à opposer l'espace local ou national à l'espace universel. Cette histoire a privilégié l'étude de dispositifs comme celui des Congrès internationaux d'architecture moderne ou d'organisations engagées dans la réforme urbaine, les cités-jardins et le logement social, pour proposer une vision par trop homogène des transformations liées à la modernisation. Des exemples extrêmes de cette position sont le discours sur le « style international » élaboré à

New York dans les années 1930 et, dans le cas de l'Europe, celui, daté, d'historiens comme Leonardo Benevolo²⁴. Jacques Gubler a été bien isolé dans son propos plus nuancé sur le nationalisme et l'internationalisme dans l'architecture moderne de la Suisse²⁵. Quant à la théorie du «régionalisme critique» élaborée par Kenneth Frampton à la suite d'Alexander Tzonis et Liane Lefaivre, mais en fait déjà suggérée par Lewis Mumford, elle entendait opposer une «architecture de résistance» à l'universalisme²⁶. Une formulation unilatérale de cette dialectique fut proposée par Rem Koolhaas en 2014 à l'occasion de la Biennale d'architecture de Venise, lorsqu'il a suggéré à chaque pavillon national d'exposer les modalités selon lesquelles la modernité avait été «absorbée» dans leur pays.

Un deuxième modèle met l'accent sur les relations bilatérales entre les scènes nationales et les villes. Les notions pertinentes pour le premier modèle, comme celles de «domination» ou d'«hégémonie», s'appliquent lorsque les deux partenaires de la relation sont inégaux. Ainsi la prééminence des États-Unis a-t-elle généré le phénomène de l'américanisme, qui a affecté l'Europe, Russie incluse, à partir du début du XX^e siècle. La modernité a été de ce fait largement identifiée à l'Amérique, qui semblait représenter l'avenir vers lequel villes et édifices étaient censés tendre²⁷. Relation inégale par excellence, la colonisation est un autre cas explicite associant domination et hégémonie, au sens qu'Antonio Gramsci donne à ce terme, mais selon des canaux loin d'être exclusivement à sens unique nord-sud entre métropole et colonie. Les scènes coloniales ont parfois communiqué entre elles selon des circuits sud-sud. Et certaines solutions spatiales et esthétiques d'outre-mer ont aussi migré vers les métropoles, qu'il s'agisse des expériences urbanistiques, ou de celles purement formelles de l'art déco, pour lesquelles colonies et protectorats ont fait office de laboratoire.

Les notions convoquées pour l'étude de ce modèle furent l'«influence» ou celle, plus féconde, de la «réception», proposée au milieu du XX^e siècle par l'École de Constance²⁸. Toutes deux ont cependant le défaut d'être fondées sur l'hypothèse d'une relation unilatérale d'émetteur à récepteur. La notion de relations croisées ou réciproques a été largement utilisée dans l'étude des dispositifs binationaux pour lesquels Michel Espagne a proposé aussi celle de «transfert culturel», qui s'est révélée très productive²⁹. J'ai suggéré avec Hartmut Frank de recourir à celle d'«interférence», empruntée au champ de la physique, pour rendre compte des perturbations que les architectures allemande et française ont provoquées alternativement ou simultanément l'une dans l'autre³⁰.

L'échelle nationale n'est pas nécessairement la seule digne d'attention. Les relations entre métropoles dans le champ de l'art, de la littérature et de l'architecture ont été considérées depuis les années 1970, notamment à l'occasion des expositions inaugurales organisées entre 1977 et 1979 par Karl Gunnar Pontus Hultén au Centre Pompidou – *Paris-New York*, *Paris-Berlin* et *Paris-Moscou*. Ce principe binaire a été repris par nombre d'autres commissaires, que l'on songe au *Berlin-Moskau* présenté au Martin-Gropius-Bau en 2003, au *Berlin-Tokyo* de la Nationalgalerie (2006) ou au *Paris-Barcelone* du Grand Palais (2001)³¹.

Transurbanité et migration des formes

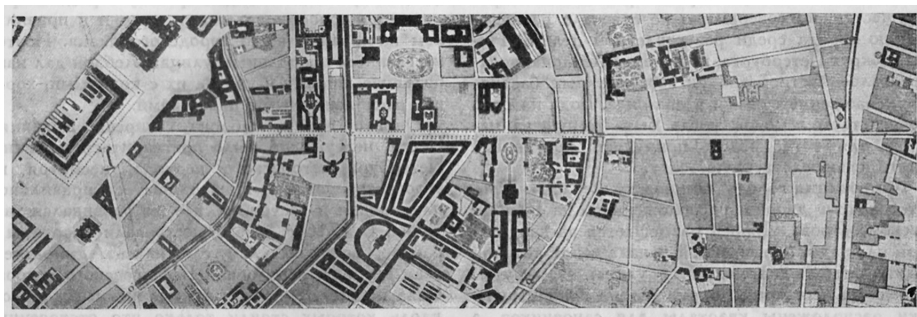
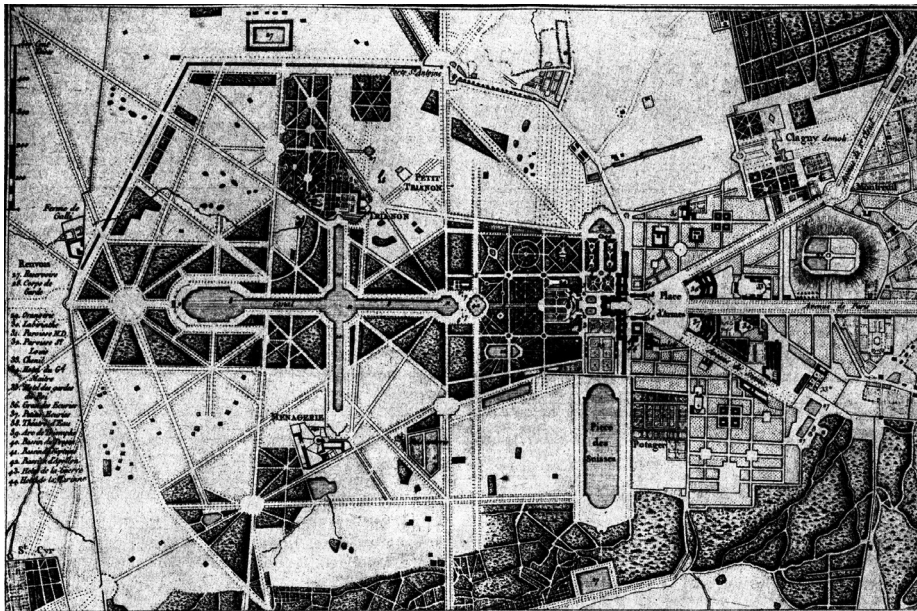
Le troisième modèle, qui permet de considérer dans leur diversité et leurs similitudes les relations entre deux scènes ou deux formes urbaines, est à trouver du côté de la théorie littéraire. Je proposerai ainsi, en m'appuyant sur Gérard Genette, de prendre la transtextualité comme architecte afin de construire la notion de *transurbanité*, dont la définition quelque peu parodique pourrait être tout simplement «la présence littéraire (plus ou moins littérale, intégrale ou non) d'une forme urbaine dans une autre». La transurbanité suppose l'existence d'un architecte urbain que l'on pourrait aussi nommer *archiforme*.

À l'échelle la plus restreinte, la transurbanité peut porter sur une forme isolée, à l'exemple des places à arcades, dont l'origine remonte aux agoras hellénistiques et aux forums romains. Elles se multiplièrent dans les villes nouvelles du Moyen Âge, comme les bastides créées au XIII^e siècle à la lisière des royaumes de France et d'Angleterre, et prirent une forme nouvelle à la Renaissance. Parfois centrée sur la statue d'un souverain ou d'une figure du pouvoir, la place à ordonnance et arcades migre de Livourne à Charleville, puis à Paris au début du XIII^e siècle, où la place Royale en établit un type décliné par la suite à Paris et dans les autres villes du royaume. Elle traverse la Manche, avec le Covent Garden d'Inigo Jones, avant que d'être transformée dans la Londres géorgienne par l'inclusion d'un jardin en son centre.

Un des exemples les plus évidents de cette présence est celle évoquée par Italo Calvino dans les *Villes invisibles* (1972), lorsqu'il prête à Marco Polo cet aveu fait à Kubilai Khan : «*Chaque fois que je fais la description d'une ville, je dis quelque chose de Venise.*» Le marchand vénitien semble presque posséder le concept d'architecte lorsqu'il affirme à son auguste interlocuteur : «*Pour distinguer les qualités des autres, je dois partir d'une première ville qui reste implicite. Pour moi, c'est Venise.*»³² Cette Venise que Polo garde en tête fournira quelques siècles plus tard le prisme au travers duquel Canaletto peindra ses vues de Londres, comme si la Tamise n'était qu'un Grand Canal élargi. Et l'on ne comptera plus les villes que leurs canaux permettront de qualifier de «Venise du Nord», telles que Bruges, Amsterdam ou Saint-Pétersbourg.

Parmi les autres villes pouvant être qualifiées d'«émettrices», car elles génèrent des formes transposables, figure Rome dont nombre de formes urbaines rencontreront des échos proches ou lointains. La première archiforme venant à l'esprit à ce propos est le trident tracé au XVI^e siècle de la Via del Babuino, du Corso et de la Via di Ripetta, qui trouvent leur origine commune sur la piazza del Popolo. Ce trident est l'archiforme de la ville de Versailles, où le dispositif romain est appliqué aux trois voies trouvant leur origine dans le château royal – les avenues de Sceaux, de Paris et de Saint-Cloud³³.

Dans le cas de Saint-Pétersbourg, dont la fondation suit de quelques décennies celle de Versailles, la topographie est plus complexe, puisque la nouvelle capitale se déploie dans le delta de la Néva, de part et d'autre de l'île Vassilievski, sur le côté de Vyborg et celui de Pétersbourg, au sud, sur lequel est tracé un trident. Son origine n'est pas le palais du souverain, comme à Versailles, mais la flèche de l'Amirauté, indice de



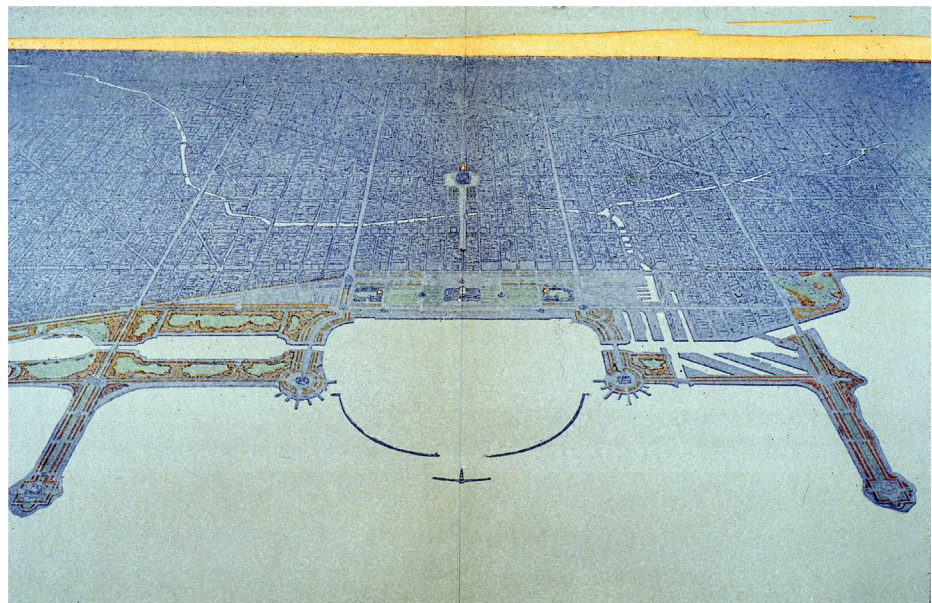
De haut en bas :
Plan de Versailles : le parc, le
château et la ville; Plan partiel
de Saint-Petersbourg montrant
la perspective Nevski, 1840.

l'aspiration de la Russie à la puissance militaire. Il se compose de trois perspectives : la Nevski, nouvelle voie ouverte en 1712 vers le sud-est et Novgorod, qui conduit vers une partie de la ville plus résidentielle et moins monumentale, la Voznessenski, vers le sud-ouest, et la Gorokhovaya, au centre³⁴.

Des processus d'inclusion parallèles ou croisés peuvent aussi être détectés, superposant des figures allant de la citation à l'allusion, leur déplacement pouvant s'accompagner de changements d'échelle et de déformations. De ce point de vue, Saint-Petersbourg hésite dans la première moitié du XVIII^e siècle entre le principe obsolète d'une ville idéale et fortifiée, complètement centrée sur le palais du tsar, comme l'imagine Jean-Baptiste Alexandre Le Blond, et celui d'une ville marchande réglée par une trame de canaux à la manière d'Amsterdam, comme le propose de son côté Johann Baptist Homann, avant d'opter pragmatiquement pour un système hybride. Les canaux une fois fermés, «la nouvelle Amsterdam rêvée par Pierre Le Grand devint finalement un nouveau Versailles», ainsi que l'a noté sans guère de nuances Louis Réau³⁵.

Si Washington, la troisième – et dernière – capitale des États-Unis d'Amérique, peut aussi être qualifiée de « française », ce qu'André Corboz a perçu avec tant d'acuité³⁶, c'est à Londres que se trouvent certaines des archiformes de la première en date, New York. Au cours de la période « fédérale » faisant suite à l'indépendance, les îlots de Manhattan antérieurs au plan des Commissaires de 1811 sont formés de maisons mitoyennes reproduisant les alignements des quartiers géorgiens comme Bloomsbury. La ressemblance entre Vandam Street et les rues du Bedford Estate londonien est troublante, surtout sur les vues en noir et blanc, car la brique noire d'origine est devenue rouge. Napoléon III a aussi intensément pensé à Londres en programmant les transformations de Paris. On le perçoit dans les espaces vides, avec l'interprétation parisienne des squares londoniens, espaces privés outre-Manche, où ils contribuent à la régulation des *Estates* géorgiens, mais qui deviennent publics dans les promenades du Paris haussmannien, où ils sont bordés par des immeubles aussi dissemblables qu'ils peuvent l'être dans le corset du règlement d'alignement ; c'est le cas du square des Arts et Métiers réalisé en 1858. En revanche, rue de l'Élysée, face au palais éponyme, c'est une véritable rue londonienne qui est recrée, avec la hiérarchie verticale de ses étages et ses cours anglaises³⁷.

Pendant et après le Second Empire, Paris aspire à devenir la « capitale du monde »³⁸. Les formes de la ville haussmannienne migrent dans toute la sphère d'influence française. Renaissant de ses cendres après l'incendie de 1871, Chicago rêve de devenir « Paris on the Lake », notamment lorsque Daniel H. Burnham et Edward H. Bennett en tracent le plan en 1909. À New York, les élus réformateurs et quelques architectes formés à l'École des beaux-arts dénoncent la monotonie du damier de 1811, qu'ils recoupent de diagonales permettant de créer des angles aigus susceptibles d'accueillir des immeubles monumentaux³⁹. La figure du boulevard parisien, réglé par des lignes horizontales



Plan de Daniel H. Burnham et Edward H. Bennett, Chicago, 1909, vue aérienne depuis le lac Michigan.

continues et scandé par des coupoles, se diffuse aux Balkans, avec le boulevard de la Reine Elisabeth de Bucarest et en Amérique du Sud avec l'avenue Rio Branco à Rio de Janeiro et l'avenue de Mayo à Buenos Aires.

Outre la citation de cette forme urbaine longitudinale et symétrique qu'est le boulevard, des homomorphismes – ou analogies de structure – peuvent être aussi relevés dans le transfert et l'adaptation des formes parisiennes. À Alger, les visiteurs venus de métropole comme l'écrivain Pierre Loti ne pouvaient devant les «*alignements de belles maisons régulières*» que ressentir «*comme une impression d'un Paris très chaud*»⁴⁰, ce qui n'était en rien le fruit de leur imagination. En effet, l'alignement de la rue de Rivoli y a été reproduit en 1860 lors de la création du boulevard de l'Impératrice, dont les arcades répétitives font face à la Méditerranée, comme celles de la voie parisienne bordent le jardin des Tuileries⁴¹. Les situations coloniales sont propices à ce genre de relations structurelles.

Une soixantaine d'années plus tard, lorsque Henri Prost, urbaniste dont la famille est d'origine lorraine, crée pour le résident général Hubert Lyautey, né à Nancy, une grande place administrative, c'est à cette ville qu'il emprunte son archiforme – les places Stanislas et de la Carrière, dont l'espace urbain marocain est isomorphe. La seconde place conçue par Prost est d'emblée présentée par lui comme un écho de la Canebière de Marseille, car elle conduit comme elle du centre de la ville au port. Mais, pour peu que l'on considère le plan de 1917 pour la capitale économique du Protectorat français, une relation triangulaire avec Paris et Chicago apparaît. La «*Canebière de Casablanca*» est emboîtée dans le système d'ensemble d'un plan radioconcentrique déployant des boulevards d'inspiration parisienne recoupés par un boulevard circulaire, comme dans le plan de Burnham, le rivage réduisant dans les deux cas une figure potentiellement circulaire à un demi-disque. Il y a donc dans ce cas un tressage complexe de citations de formes simples – les places et les boulevards – et d'homomorphismes.



Alger, boulevard de l'Impératrice et les quais du port.

Transurbanité et urbanisme moderne

Loin de se limiter à être un réceptacle de formes européennes, Chicago est aussi constitutive d'archiformes urbaines. À l'origine de la théorie de la cité-jardin énoncée par le Britannique Ebenezer Howard en 1898 se trouve le faubourg-jardin de Riverside, conçu en 1869 par le paysagiste Frederick Law Olmsted à partir du lotissement parisien du Vésinet et de certaines extensions de Londres. C'est dans une ville qualifiée à la fin du XIX^e siècle d'«*urbs in horto*» ou de «*Nature's Metropolis*» que Howard a conçu un système dont le rayonnement sera considérable, assuré par les éditions successives de son manifeste de 1898 *Tomorrow, a Peaceful Way to Real Reform*, réédité en 1902 sous le titre *Garden-Cities of Tomorrow*. Il est publié en allemand en 1907, en russe en 1912 et en français en 1916 – par un Belge établi à Tianjin, pendant que se multiplient les associations nationales militant pour la cité-jardin. Le schéma spatial publié par Howard en 1898 subit des déformations significatives lorsqu'il est appliqué à des situations territoriales précises. Ces déformations rappellent l'anamorphose, cette figure dont les traits ne se révèlent que sous un certain angle de vue ou dans un miroir.

Dans l'ensemble, la structure topologique de Howard reste invariante selon les lieux, mais les proportions de ses différentes composantes varient fortement entre la première cité-jardin britannique implantée à Letchworth et celles qui suivent en Allemagne à Hellerau et Strasbourg, en Russie à Nikolo-Prozorovskoïe puis, après la Première Guerre mondiale, autour de Paris et à Radburn, dans le New Jersey, où le modèle howardien est transformé par l'usage de l'automobile⁴².

L'invention et la dissémination des *parkways* ou avenues-promenades offrent un autre cas de transurbanité itérative. À l'origine de l'Eastern Parkway tracé par Olmsted à Brooklyn en 1871 se trouve l'avenue de l'Impératrice, reliant la place de l'Étoile au bois de Boulogne, qu'il avait vue à Paris en 1867. Il en étire démesurément la longueur et en multiplie la largeur, de sorte à accueillir des modes de déplacement différenciés. Dans sa brochure de 1870, *Public Parks and the Enlargement of Towns*, Olmsted transforme cette voie aux chaussées juxtaposées en un dispositif généralisé de liaison entre les grands parcs. Il le mettra lui-même en œuvre avec le « collier d'émeraude » entourant Boston, premier maillon d'un ensemble étendu à l'échelle de la métropole américaine⁴³. Il revient à Jean Claude Nicolas Forestier, conservateur des promenades de Paris et grand admirateur du système de parcs de Boston, qu'il examine en 1906 dans un de ses livres, de rapatrier le système d'Olmsted à Paris en travaillant sur les promenades extérieures de la ville dans la perspective de son extension, puis de le déplacer vers l'Amérique du Sud, lorsqu'il élabore en 1924 un plan des promenades de Buenos Aires⁴⁴.

Dans une conjoncture féconde marquée par l'émergence de l'urbanisme comme discipline, ce que manifestent les publications, les congrès et les concours⁴⁵, des transurbanités diachroniques se font jour. Parmi les plus originales de celles-ci figure le projet rendu par le Français Donat-Alfred Agache en 1912 au concours pour le plan de la nouvelle capitale australienne à Canberra, qui reproduit les étranges figures que Giovanni Battista Piranesi avait déployées exactement 150 ans auparavant sur les planches de son *Campo Marzio dell'antica Roma*. En sens inverse, d'est en ouest, la *Stadtkrone*, que publie le

Henri Prost, projet pour la place Administrative, Casablanca, 1914, fonds Henri Prost. Académie d'architecture / Cité de l'architecture et du patrimoine / Archives d'architecture du XX^e siècle.

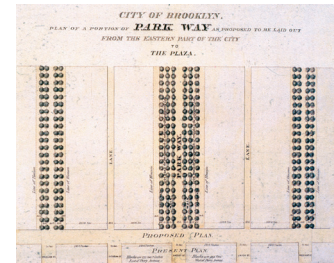


Berlinois Bruno Taut en 1919, idéalise les temples orientaux, et puise dans le passé exotique et lointain des villes d'Indonésie et de Chine des formes qu'il juge adaptées au centre civique des métropoles européennes⁴⁶. Lecteur de *Frühlicht*, revue fondée et dirigée par Taut, Le Corbusier reprendra ce principe en 1922 dans sa «Ville contemporaine pour trois millions d'habitants», projet d'autant plus transurbain qu'il répond aux réflexions berlinoises sur New York. Spirituelle pour Taut, la couronne des gratte-ciel devient chez lui une métonymie de l'organisation capitaliste.

Un regard plus soutenu sur ce projet instaurateur ferait apparaître bien d'autres archi-formes que la *Stadtkrone*. Le Corbusier s'appuie sur sa connaissance des immeubles à redents d'Eugène Hénard, qu'il a calqués en 1915 à la Bibliothèque nationale, sur le projet de «Villes-tours» étudié par Perret depuis 1922 et sur des précédents américains comme Grand Central Station à New York, source du nœud ferroviaire coiffé d'une piste d'atterrissage situé en plein centre de la «Ville contemporaine». La transurbanité synchronique se compose avec la diachronie. L'espace central de la ville peut être rapproché du Palais Royal de Paris et du parc de Versailles, et son tracé d'ensemble est justifié par une allusion explicite au plan de Pékin, reproduit avec des commentaires flatteurs en 1925 dans les pages d'*Urbanisme*, où la «Ville contemporaine» est mise en vedette⁴⁷. Les stratégies de persuasion de Le Corbusier passent aussi cependant par ce que j'appellerais une transurbanité négative, fondée sur l'opposition entre une forme urbaine faisant office de repoussoir et celle qui lui est opposée. Dans *Urbanisme*, c'est la «confusion» de Manhattan qui est dénoncée, pour souligner par contraste l'ordre de la «Ville contemporaine»⁴⁸.

Un autre cas de transurbanité, sédimentaire cette fois, est celui qui voit Nikolai Milioutine, bureaucrate soviétique passionné d'urbanisme, appliquer le système de la ville linéaire élaboré en 1894 par Arturo Soria y Mata aux villes industrielles édifiées dans le cadre du premier Plan Quinquennal. Ce n'est pas à partir de l'expérience concrète de la Ciudad Lineal de Madrid qu'il élabore ses projets, mais à partir de la publication des dessins de Soria par El Lissitzky, qui les tient lui-même d'un texte que le théoricien de la coopération Charles Gide a publié, selon un mécanisme de transmission assez complexe. Le réseau des infrastructures linéaires ainsi formé est associé à une transposition de la chaîne de montage de Ford, et c'est de cette liaison étrange que naît la *Sotsgorod* de Milioutine, présentée en 1930 dans un livre marquant⁴⁹.

Ses propositions sont lues et traduites en Allemagne, où elles inspirent Ernst May et Otto Ernst Schweizer, qui élabore un plan linéaire pour la région de Karlsruhe, avant que d'être citées terme à terme par Le Corbusier dans ses *Trois établissements humains* de 1945, ce dernier prenant aussi soin de réintroduire dans le principe dessiné par Milioutine certains éléments graphiques de Soria⁵⁰. Enfin, dans sa vision d'un «combinat» linéaire parallèle au rivage de Casablanca associant un chapelet d'usines et les logements ouvriers correspondants, Michel Écochard exploite en 1950 le système que Le Corbusier a codifié, ce qui ne manque pas d'être assez piquant, si l'on sait que le Maroc espagnol avait été un des terrains sur lesquels Soria avait tenté d'inscrire son projet au début du XX^e siècle, en imaginant une ville linéaire parallèle au rivage entre Ceuta et Tétouan⁵¹.



Frederick Law Olmsted, Eastern Parkway, Brooklyn, 1871.



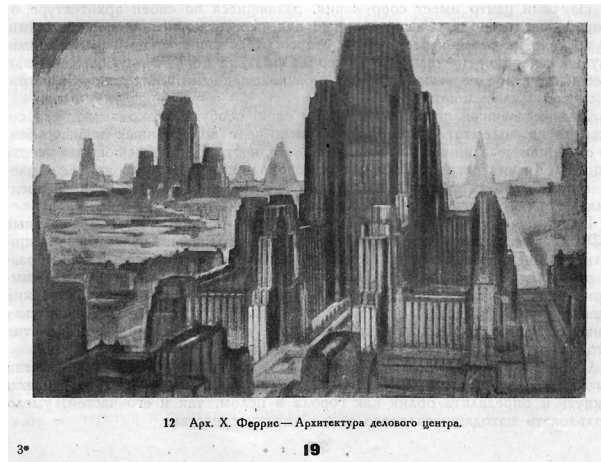
Bruno Taut, *Die Stadtkrone*, 1917, silhouette de la ville imaginée;
Le Corbusier, «Une Ville contemporaine pour trois millions d'habitants», 1922, diorama.



On pourrait au demeurant considérer tous les projets de villes de Le Corbusier sous l'angle de la transurbanité. Ils trouvent leurs archiformes dans ses voyages de jeunesse, ses lectures et ses dessins effectués à la Bibliothèque nationale, qui fondent des transurbanités rétrospectives. Comme je l'ai montré, c'est dans la vue de la Rome antique gravée en 1561 par Pirro Ligorio et ses monuments isolés de tout tissu continu qu'il croit découvrir «*le prototype de cité moderne dans les arbres*»⁵². C'est dans le plan du capitole de Chandigarh que cette vision d'une ville faite d'entités autonomes se transpose, tandis que le reste de la ville dérive du plan antérieur de l'urbaniste américain Albert Mayer, et que toute sa démarche est confrontée à la grande composition d'Edwin Lutyens pour New Delhi.

Transurbanité, idéalisation et représentation

En écho à ces projets, il est tentant de proposer une typologie des relations transurbaines. Par analogie avec celles de transtextualité, il est possible de distinguer similitudes, paraphrases, parodies, plagiat, condensation, pour en rester aux cas les plus évidents. La production urbaine d'après 1945 présente par exemple plusieurs cas de similitudes – le transfert d'une forme s'accompagnant d'une modification de son échelle. Dans le bloc soviétique d'avant 1954, les voies radiales du plan stalinien de 1935 pour Moscou sont reproduites par la Stalinallee de Berlin-Est et la nouvelle Marszałkowska de Varsovie. En bordure de Paris, le quartier de bureaux de la Défense est tout d'abord conçu autour d'un axe reproduisant Park Avenue, mais en dilatant la largeur de la voie new-yorkaise, avant que le plan définitif de 1964 ne déploie les figures d'une autre



Hugh Ferriss, *The Metropolis of Tomorrow*, 1929, reproductions dans Alexei V. Chichoussév et L. E. Zagorski, *Arkhitektournaia organizatsia goroda*, 1934.

opération américaine – le plan de Victor Gruen pour le centre de Fort Worth, dont le contour en forme de poire et les dalles surélevées sont repris. Si ces exemples associent clairement deux formes, d'autres utilisent des archiformes multiples. Ainsi le projet de Rem Koolhaas pour le concours du parc de la Villette opère-t-il en 1982 dans deux modalités : d'une part, le plan en bandes parallèles est issu du rabattement de la coupe du Downtown Athletic Club, qu'il avait publiée auparavant dans *Delirious New York*, dans une sorte d'auto transurbanité⁵³ ; d'autre part, dans le traitement graphique des planches du concours, les codes du projet dessiné en 1930 pour Magnitogorsk par Ivan Leonidov – un des modèles de rôle de Koolhaas – étant reproduits.

Plus largement, les manifestations de transurbanité procèdent de processus d'idéalisation, d'identifications à des archiformes parfois dissimulées, et parfois revendiquées clairement. Parmi les plus évidentes de ces manifestations, j'évoquerai le projet élaboré par Albert Speer pour le Berlin de Hitler, pensé dans un rapport clair à la fois avec Rome – que trahit sa Volkshalle conçue comme un Saint-Pierre hypertrophié et son arc de triomphe éléphantinesque – et avec les boulevards du Paris haussmannien. Hitler était si familier avec ceux-ci qu'il n'eut de cesse de corriger les informations données par le guide lors de la visite éclair qu'il fit un matin de juin 1940 dans un Paris vidé de ses habitants⁵⁴. Sa connaissance était totalement livresque et s'appuyait, comme certaines des analyses de Walter Benjamin, sur ces *best-sellers* de la littérature touristique allemande qu'étaient les ouvrages de Karl Scheffler et de Fritz Stahl célébrant Paris en tant qu'«œuvre d'art»⁵⁵.

Une des formes les plus originales de transurbanité est la cristallisation de la relation d'environnement de la Russie tsariste et soviétique vis-à-vis des États-Unis, selon un double déploiement. Sur le plan synchrone, elle a conduit non seulement au transfert du type du gratte-ciel isolé, qui aboutit aux «sept sœurs» moscovites, mais aussi à leur affectation programmatique et à une implantation multipolaire dérivée de celle que proposait en 1929 Hugh Ferriss dans sa *Metropolis of Tomorrow*, ouvrage salué par les louanges des architectes soviétiques⁵⁶. Sur le plan diachronique, cet emprunt à l'Amérique fut nié,



Henryk Dąbrowski, panorama de Moscou avec quatre immeubles en hauteur, le Palais des Soviets et le Kremlin, vers 1953.
Ci-dessous : Plan de Wiesbaden illustrant la couverture de l'ouvrage *Collage City*, 1978.

voire refoulé, par la convocation de la silhouette de la Moscou médiévale, dont les clochers étaient présentés comme les précédents des nouvelles tours. La référence à la ville capitaliste, devenue invouable, conduisit à chercher dans l'histoire russe des archiformes légitimes. À Berlin comme à Moscou se formèrent des relations spéculaires par lesquelles ces capitales sont modelées par d'autres villes en dépit de tout ce qui les sépare, dans une tentative délibérée pour en capter l'aura. Dans de tels cas, la transurbanité devient ainsi bien plus qu'une affaire de dessin, car à l'archiforme urbaine concrète se superpose un architexte symbolique.

Une ultime remarque s'impose quant à la façon dont les formes transurbaines sont assemblées pour constituer le tissu concret des villes. Dans leur ouvrage mémorable *Collage City*, Colin Rowe et Fred Koetter ont vu en 1978, dans l'assemblage des morphologies hétérogènes constituant la plupart des villes, la juxtaposition de fragments autonomes. Plutôt que le collage, qui fut une pratique constitutive de la modernité artistique et architecturale, je me hasarderai à convoquer une stratégie née quelques années plus tard, par laquelle le relief de fragments d'objets existants est interprété, atténué ou accentué par l'opération du frottage. À en croire Max Ernst, il a inventé cette technique «un jour de pluie» de l'été 1925, en appliquant du papier sur le parquet d'une chambre d'hôtel de la Côte d'Azur, puis en le frottant avec un crayon noir pour en reproduire les nervures⁵⁷. Il donne l'année suivante les premiers exemples saisissants autant qu'énigmatiques de ces assemblages de textures dans son recueil *Histoire naturelle*, dont plus d'une planche ressemble à la vue verticale d'un territoire⁵⁸.

Plus proches des mécanismes concrets de production des ensembles urbains que les collages aux bords nets, les frottages rendent compte des superpositions de trames et des palimpsestes. Comme ces œuvres sédimentées, aux bords effilochés et incertains, que j'aurai ailleurs l'occasion d'étudier de plus près dans leur rapport aux tissus des villes, l'artefact collectif résultant de la transurbanité pourrait être déchiffré et désigné, en parodiant Rowe, par le terme *Frottage City*.



Notes

- ¹ Antoine Compagnon, *La seconde main, ou le travail de la citation*, Seuil, Paris, 1979. Gérard Genette, *Palimpsestes, la littérature au second degré*, Seuil, Paris, 1982.
- ² Willis Goth Regier, *Quotology*, University of Nebraska Press, Lincoln (Nebraska), 2010; Gary Saul Morson, *The Words of Others; From Quotation to Culture*, Yale University Press, New Haven, 2011.
- ³ Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIX^e siècle; le livre des passages*, Cerf, Paris, 1997, H4,3, p. 228.
- ⁴ Walter Benjamin, *Sens unique*, Les Lettres nouvelles, Paris, 1978, p. 229.
- ⁵ Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIX^e siècle; le livre des passages*, op. cit. (note 3), N6,2, p. 465.
- ⁶ Paul Valéry, *Cahiers (1916-1918)*, Centre national de la recherche scientifique, Paris, 1958, tome 6, p. 473.
- ⁷ Robert Venturi, *Complexity and Contradiction in Architecture*, Museum of Modern Art, New York, 1966.
- ⁸ Nelson Goodman, «On Some Questions Concerning Quotation», *The Monist*, vol. 58, n° 2, avril 1974, p. 299.
- ⁹ Remei Capdevila-Werning, «Can Buildings Quote?», *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 69, n° 1, hiver 2011, pp. 115-124.
- ¹⁰ A. J. Artemel, Russell LeSturgeon, Violette de la Selle (éd.), *Quote, Perspecta*, n° 49, 2016.
- ¹¹ Julia Kristeva, *Sémiotikè, Recherches pour une sémanalyse*, Seuil, Paris, 1969. Pour des points de vue sur cette notion et son évolution, voir notamment les synthèses suivantes: Pierre-Marc de Biasi, «Intertextualité (théorie de)», *Encyclopedia Universalis*, Paris, 1989, pp. 514-516; Nathalie Piégay-Gros, *Introduction à l'intertextualité*, Dunod, Paris, 1996; Tiphaine Samoyault, *L'Intertextualité, Mémoire de la littérature*, Nathan, Paris, 2001; Sophie Rabau, *L'Intertextualité*, Flammarion, Paris, 2002.
- ¹² À ce sujet, voir principalement, en français, Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et Théorie du roman*, traduit du russe par Daria Olivier, Gallimard, Paris, 1978 et Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique de la création verbale*, traduit du russe par Alfreda Aucouturier, Gallimard, Paris, 1984. Voir aussi: Tzvetan Todorov (éd.), *Théorie de la littérature: textes des formalistes russes*, Seuil, Paris, 1965 et Tzvetan Todorov, Mikhaïl Bakhtine, *Le Principe dialogique*, Seuil, Paris, 1981.
- ¹³ Gérard Genette, *Introduction à l'architecte*, Seuil, Paris, 1979, p. 87.
- ¹⁴ *Ibidem*, pp. 87-88.
- ¹⁵ Dominique de Font-Réaulx (éd.), *Le Musée de sculpture comparée: naissance de l'histoire de l'art moderne*, Éditions du patrimoine, Paris, 2001.
- ¹⁶ Jorge Luis Borges, «Kafka et ses précurseurs» [1952], *Œuvres complètes*, Gallimard, Paris, 2010, tome 1, p. 753.
- ¹⁷ Pierre Bayard, *Le plagiat par anticipation*, Minuit, Paris, 2009.
- ¹⁸ Voir mon introduction à Le Corbusier, *Toward an Architecture*, traduit du français par John Goodman, Getty Research Institute, Los Angeles, 2007, pp. 5-82 et 308-330.
- ¹⁹ Guillemette Morel Journel, Bruno Reichlin (éd.), «Le Corbusier, l'atelier intérieur», *Cahiers de la recherche architecturale, urbaine et paysagère*, n° 22-23, février 2007.
- ²⁰ Ernesto Rogers, *Auguste Perret*, Il Balcone, Milan, 1955.
- ²¹ Roberto Gargiani, Anna Rosellini, *Le Corbusier: Béton Brut and Ineffable Space, 1940-1965: Surface Materials and Psychophysics of Vision*, EPFL Press, Lausanne, 2011.
- ²² Alison et Peter Smithson, «Collective Housing in Morocco», *Architectural Design*, janvier 1955, pp. 2-7.
- ²³ Jean-Louis Cohen, «Verso una storia transurbana delle città», in Giovanni Menna (éd.), *Historia Rerum. Scritti in onore di Benedetto Gravagnuolo*, CLEAR, Naples, 2017, pp. 150-157.
- ²⁴ Leonardo Benevolo, *Storia dell'architettura moderna*, Laterza, Bari, 1960.
- ²⁵ Jacques Gubler, *Nationalisme et internationalisme dans l'architecture moderne de la Suisse*, L'Âge d'homme, Lausanne, 1975.
- ²⁶ Kenneth Frampton, «Towards a Critical Regionalism: Six Points for an Architecture of Resistance», in Hal Foster (éd.), *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*, Bay Press, Port Townsend / Washington, 1983, pp. 16-30. Alexander Tzonis et Liane Lefaivre, «The Grid and the Pathway», in Kenneth Frampton (éd.), *Atelier 66: The Architecture of Dimitris et Suzana Antonakakis*, Rizzoli, New York, 1985, pp. 14-25.
- ²⁷ Jean-Louis Cohen, Hubert Damisch (éd.), *Américanisme et modernité: l'idéal américain dans l'architecture*, Flammarion / École des Hautes Études en Sciences Sociales, Paris, 1993. Jean-Louis Cohen, *Scènes de la vie future: l'architecture européenne et la tentation de l'Amérique 1893-1960*, Flammarion, Paris / Centre Canadien d'Architecture, Montréal, 1995.
- ²⁸ Sur la première, voir Harold Bloom, *L'angoisse de l'influence* [1973], Aux Forges de Vulcain,

Paris, 2013 ; sur la seconde, voir Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, Gallimard, Paris, 1978.

²⁹ Michel Espagne, *Les transferts culturels franco-allemands*, Presses universitaires de France, Paris, 1999.

³⁰ Jean-Louis Cohen, Hartmut Frank, *Interférences / Interferenzen : architecture*, Allemagne, France 1800-2000, Musées de la Ville de Strasbourg, Strasbourg, 2013.

³¹ Voir les catalogues respectifs : *Paris-New York*, Centre Georges Pompidou, Paris, 1977. *Paris-Berlin*, Centre Georges Pompidou, Paris, 1978. *Paris-Moscou*, Centre Georges Pompidou, Paris, 1979. *Berlin Moskau : Metropolen im Wandel*, Jovis, Berlin, 2003. *Berlin Tokyo, Tokyo Berlin : die Kunst zweier Städte*, Hatje Cantz, Ostfildern / Nationalgalerie, Berlin, 2006. *Paris-Barcelone : de Gaudí à Miró*, Réunion des Musées nationaux, Paris, 2001.

³² Italo Calvino, *Les villes invisibles* [1974], traduit de l'italien par Jean Thibaudeau, Seuil, Paris, 1996, p. 104.

³³ Jean Castex (éd.), *Lecture d'une ville : Versailles*, Éditions du Moniteur, Paris, 1980.

³⁴ Jean-Louis Cohen, «Saint-Petersbourg : la règle et la perspective», in Pierre Pinon, Xavier Malverti (éd.), *La ville régulière : modèles et tracés*, Picard, Paris, 1997, pp. 53-63. Iurii A. Egorov, *The Architectural Planning of St. Petersburg*, traduit du russe par Eric Dluhosch, Ohio University Press, Athènes, 1969.

³⁵ Louis Réau, *Histoire de l'expansion de l'art français moderne, le monde slave et l'Orient*, H. Laurens, Paris, 1924, p. 87.

³⁶ André Corboz, *Deux capitales françaises : Saint-Petersbourg et Washington*, Infolio, Gollion, 2003.

³⁷ Pierre Pinon, «Napoléon III, de Londres à Paris», in Dana Arnold, Jean-Louis Cohen (éd.), *Paris-Londres*, Infolio, Gollion, 2015, pp. 225-227.

³⁸ Patrice Higonnet, *Paris, capitale du monde ; des lumières au surréalisme*, Tallandier, Paris, 2005.

³⁹ Patrick Leitner, *Entre Paris et New York. Dynamiques d'échange pour transformer la métropole. 1858-1926*, thèse de doctorat, Université de Paris 8, 2009.

⁴⁰ Pierre Loti, *Les trois dames de la Kasbah (conte oriental)* [1884], Calmann-Lévy, Paris, 1897, p. 35.

⁴¹ Federico Cresti, «Une façade pour Alger : le boulevard de l'Impératrice», in Jean-Louis Cohen, Nabila Oulebsir et Youcef Kanoun (éds.), *Alger, paysage urbain et architecture 1800-2000*, Éditions de l'Imprimeur, Besançon, 2003.

⁴² Stephen Victor Ward, *The Garden city : Past, Present, and Future*, E. & F. N. Spon, Londres / New York, 1992. Peter Hall, Colin Ward, *Sociable Cities : the Legacy of Ebenezer Howard*, Wiley, Chichester / New York, 1998.

⁴³ Frederick Law Olmsted, *Public Parks and the Enlargement of Towns*, Riverside Press, Cambridge, Mass., 1870.

⁴⁴ Jean Claude Nicolas Forestier, *Grandes villes et systèmes de parcs, suivi de deux mémoires sur les villes impériales du Maroc et sur Buenos Aires*, édition réalisée par Bénédicte Leclerc et Salvador Tarragò i Cid, Norma, Paris, 1997.

⁴⁵ Anthony Sutcliffe, *Towards the Planned City : Germany, Britain, the United States and France, 1780-1914*, Blackwell, Oxford, 1981.

⁴⁶ Bruno Taut, *Die Stadtkrone*, Eugen Diederichs, Léna, 1919.

⁴⁷ Le Corbusier, *Urbanisme*, G. Crès & Cie, Paris, 1925, p. 81.

⁴⁸ *Ibidem*, p. 164.

⁴⁹ Nikolaï Milioutine, *Sotsgorod, le problème de la construction des villes socialistes* [1930], traduit du russe par Elisabeth Essaïan, Éditions de l'Imprimeur, Besançon, 2002.

⁵⁰ Le Corbusier, *Les trois établissements humains*, Denoël, Paris, 1945.

⁵¹ Arturo Soria y Mata, *La cité linéaire, nouvelle architecture de villes* [1913], traduit de l'espagnol par Georges Benoît-Levy, Centre d'études et de recherches architecturales, Paris, 1979.

⁵² Fondation Le Corbusier, Paris, dessin B2-20-655. Voir Jean-Louis Cohen, «Rome, a Lesson in Urban Landscape», in *Le Corbusier : an Atlas of Modern Landscapes*, Museum of Modern Art, New York, 2013, p. 112.

⁵³ Rem Koolhaas, *Delirious New York, A Retroactive Manifesto for New York*, Rizzoli, New York, 1978, p. 154.

⁵⁴ Cédric Gruat, *Hitler à Paris : juin 1940*, Tirésias, Paris, 2010.

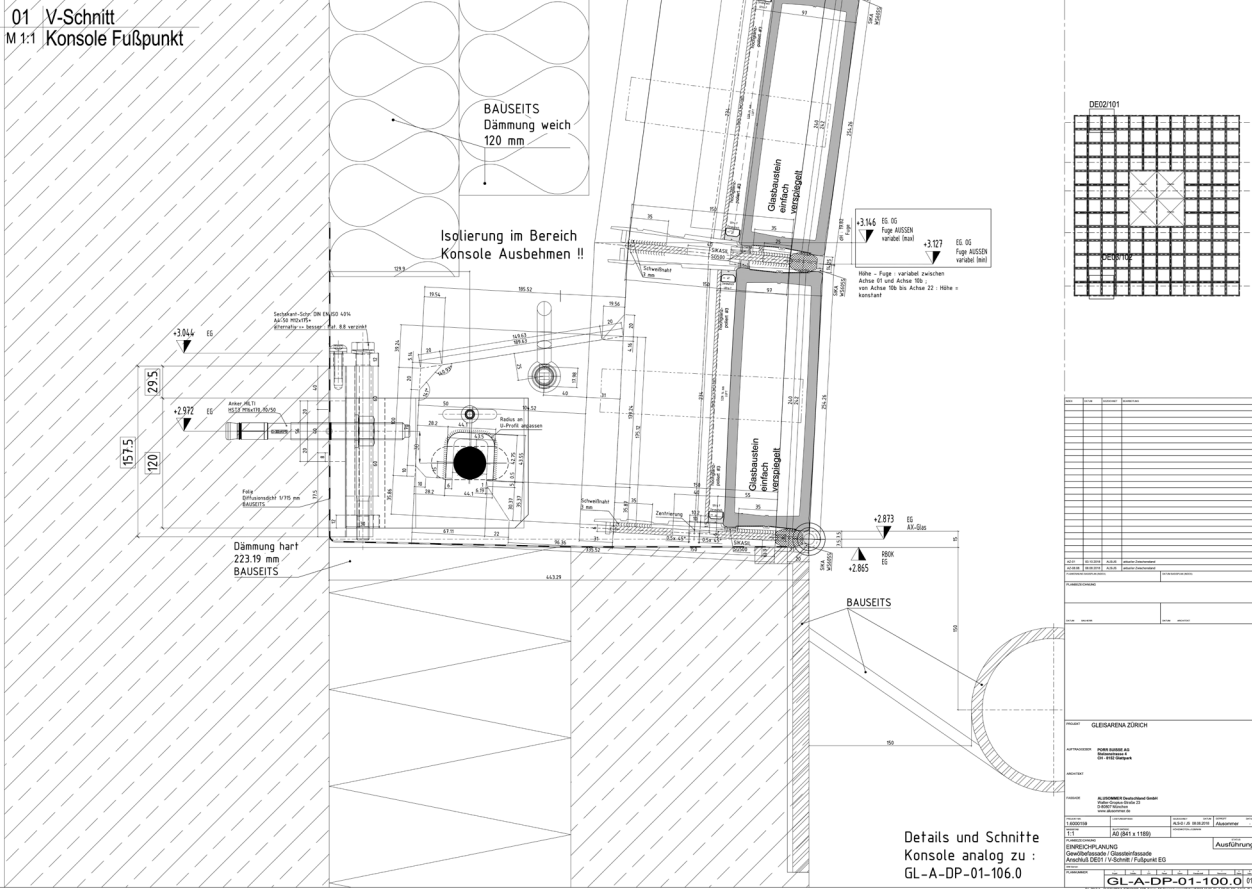
⁵⁵ Karl Scheffler, *Paris*, Insel Verlag, Leipzig, 1908. Fritz Stahl, *Paris : Eine Stadt als Kunstwerk. Eine Biographie der schönsten Stadt der Welt*, Rudolf Mosse, Berlin, 1928.

⁵⁶ Alexei V. Chhtchoussév, L. E. Zagorski, *Arkhitektournaia organizatsia goroda*, Gosstroizdat, Moscou, 1934.

⁵⁷ Werner Spies, *Max Ernst : frottages*, Thames & Hudson, Londres, 1986, pp. 6-7.

⁵⁸ Max Ernst, *Histoire naturelle*, Galerie Jeanne Bucher, Paris, 1926.

01	V-Schnitt
M 1:1	Konsole Fußpunkt



Éléments et choses

Laurent Stalder

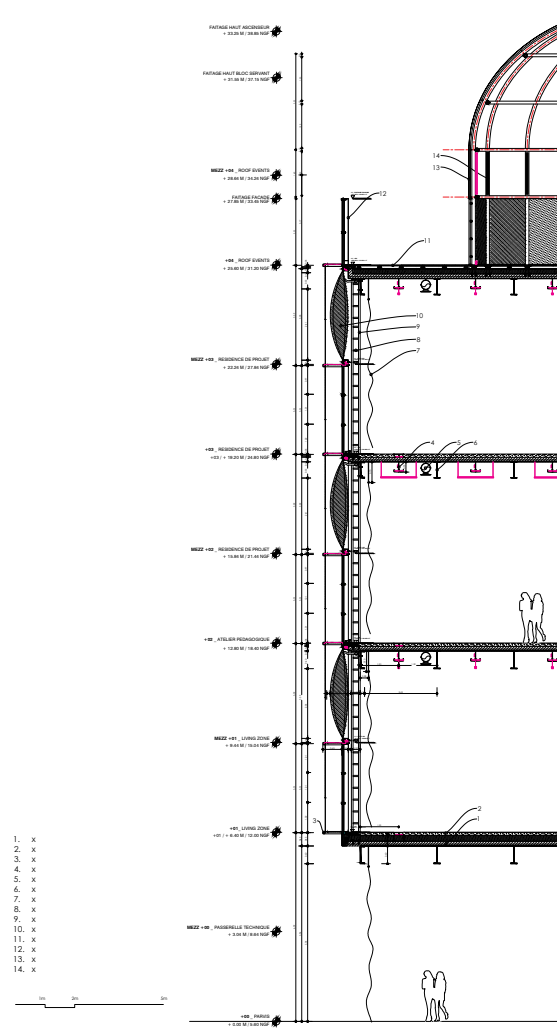
Les «éléments» de l'architecture font, au plus tard dès l'âge moderne, l'objet de débats récurrents. Ils figurent parmi les topoi fondamentaux de la littérature théorique sur la discipline et constituent une introduction utile à une approche de la pratique architecturale. Ainsi, les éléments du bâti occupent-ils une place centrale dans le troisième livre d'Alberti consacré à la construction (1443-1452); de même, c'est sous le titre *Elements of Architecture* (1624) que Henry Wotton publie sa traduction libre de Vitruve; c'est aussi à partir de quatre éléments que Gottfried Semper (1851) tente d'avancer une première théorie globale de l'architecture; c'est encore sous le terme d'éléments de l'art de bâtir (1920) que, dans le manuel le plus complet de son temps, Josef Durm récapitule les «constructions délimitant l'espace» et c'est en Cinq points – sinon en éléments – que Le Corbusier formule ses thèses pour une nouvelle architecture (1927). Le point commun à tous ces écrits est l'ambition de dégager, au-delà des éléments particuliers, les invariants qui les engloberaient. Dès l'entame de son chapitre sur l'édification d'ouvrages, Alberti précise que toute construction peut se résumer en un principe unique: celui de l'assemblage ordonné et savant des parties. De manière analogue, Semper associera les différents éléments à des matériaux et à des caractéristiques physiques précis, tout en ramenant leurs différentes expressions aux outillages et usages distincts. Ces textes et beaucoup d'autres se retrouvent donc dans la double volonté de s'interroger au-delà des différentes pratiques architecturales sur les fondamentaux de la discipline, et de formuler en réponse des propositions généralisantes pour la pratique. C'est ce dessein simultané de procéder avec système et d'agir en modèle qui représente la contribution de la théorie architecturale à son temps. Dans cette dialectique historique, elle relie le discours architectural, qui porte sur les règles applicables à la discipline, avec le discours sur l'architecture, tel qu'il se développe dans chaque contexte culturel. Lorsque Semper propose ses quatre éléments, c'est pour revisiter la tradition vitruvienne et la reformuler à l'aune d'une architecture mondiale désormais accessible. Quant aux Cinq points de Le Corbusier, ils soutiennent une confrontation radicale avec un nouveau matériau de construction – le béton armé – et ses effets structuraux, fonctionnels et formels.

Made in (architectes),
PORR SUISE AG (entreprise
générale), ALUSOMMER AG
(serrurier), Gleisarena Zurich,
2014-2020, console de la façade.

Dans cette optique historique, il semble d'autant plus étrange que le débat théorique, tel qu'il a été proposé en 2014 dans la section «Elements» de la Biennale de Venise, n'ait guère été poursuivi depuis lors. La cause peut en être attribuée à la forme de l'exposition et de la publication correspondante. Sous l'avalanche d'artefacts, de documents, de graphiques ou de textes plus ou moins originaux, il était difficile de dégager une vue d'ensemble du contenu et d'obtenir une définition cohérente de la notion d'élément. Les indications du commissaire n'étaient guère plus explicites, puisqu'elles se bornaient à l'annonce que l'on trouverait ici un choix des moments les plus révélateurs, les plus surprenants et les moins connus d'une histoire globale de l'élément en architecture, décliné dans divers formats (archive, musée, fabrique, laboratoire, *mock-up*, simulation). Plus évasif encore, le propos du responsable scientifique de l'exposition, qui – suivant la thèse de Bruno Latour sur la transformation d'un objet technique en un sujet de préoccupation – comparait l'architecture à un drone et les artefacts exposés aux débris d'une machine accidentée, dont la société devait à présent s'occuper. Selon le point de vue adopté, l'analogie avec le drone et le refus répété de toute «grammaire architecturale» ou système de règles peuvent être interprétés comme une bonne excuse pour réaffirmer un énième nouveau départ de l'architecture – ou la fin de toute grammaire ou système –, au lieu d'analyser les interdépendances, reconnues au moins depuis le poststructuralisme, ou, pour le dire plus simplement, les conditions et limites tant historiques que culturelles inhérentes à tout système.

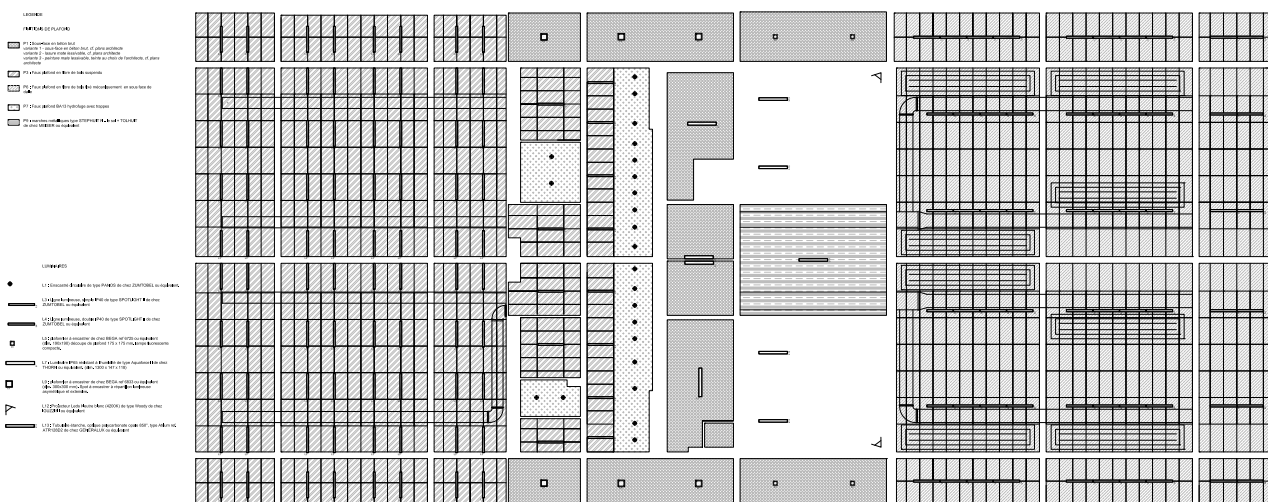
La raison du rapide désintérêt pour les éléments est sans nul doute liée au cadre institutionnel de l'exposition, la Biennale de Venise, qui obéit nécessairement à une logique dictée par l'économie de l'attention, si pertinemment décrite par Georg Frank. Sous ce régime, valorisation et attention sont inversées. L'attention ne se porte pas sur ce qui a de la valeur, mais sur ce qui attire l'attention – par une différence ou par une supposée nouveauté – et par là prend de la valeur. En effet, à peine les questions sur les fondamentaux de l'architecture avaient-elles été posées et le «rappel à l'ordre» énoncé qu'ils furent supplantés par les divers «State of the Arts» (Chicago, 2015), par les différents «Reports» ou les appels à davantage de «Freespaces» (Venise, 2016 et 2018), par les tautologiques «Form of Form» et les curieusement bachelardiennes «Poetics of Reason» qui ont suivi (Lisbonne, 2016 et 2019) ou encore, par les nombreuses «nouvelles histoires» (Chicago, 2017). Et tout aussi inopinément qu'était apparue la proposition théorique – au sens étymologique d'observante – qui aurait placé l'architecture et non les architectes au premier plan, tout aussi rapidement, ce bref intermède s'est-il vu balayé par la nécessité de positionner de nouveaux auteurs – et leurs œuvres novatrices, réformistes ou historico-réflexives – sur le marché de l'attention. C'est ainsi que cette confrontation avec les éléments est retombée aussi vite qu'elle se voyait occultée par de nouveaux commentaires sur de nouveaux événements.

Mais qu'impliquerait une approche théorique de l'architecture, qui s'éloignerait des logiques publicistes (ou académiques) pour s'intéresser de manière concrète à la pratique architecturale, et qui se préoccuperait moins de la volatilité des différents débats, mais au contraire de la pérennité de l'architecture, de ses matériaux, de ses réalisations ou de ses traces ?



Bruther, *Maison de la recherche et de l'imagination*, Caen, 2013-2015, façade.

Différentes approches ont été proposées. Une première manière d'interroger les éléments contemporains – précisément celle adoptée à Venise en 2014 – consiste simplement à les aligner en une série. L'option peut sembler la plus évidente, mais elle ne se prête pas à la formulation d'un propos synthétique sur l'architecture. Elle peut tout au plus déboucher sur une esquisse de l'état actuel de la discipline, avec ses modes de production et ses usages, ce que François Roche a épinglé comme un fétichisme pour le produit industriel et ses composants. Une telle approche est condamnée à en rester au commentaire, car un tel déploiement des éléments exclut le développement de critères pour légitimer leur sélection, pour justifier l'absence de certains ou le dédoublement d'autres. Au contraire se pose invariablement la question de savoir comment circonscrire un élément : les conduits dans un plafond suspendu sont-ils des éléments ou le terme s'applique-t-il au faux-plafond lui-même ? De même, pourquoi les cuvettes des WC seraient-elles des éléments, mais pas les toilettes elles-mêmes ?



L'énumération proposée semble d'autant moins pertinente que les relations entre éléments qui sont à la base de toute architecture – comprise comme l'assemblage cohérent de divers éléments – ne sont pas abordées. Faut-il dès lors en conclure que l'architecture, du fait de la complexité de ses missions et de la spécialisation croissante de ses acteurs, s'est définitivement détournée de l'acte de bâtir? Faut-il comprendre que les tentatives de systématisation doivent désormais être laissées à d'autres, qui s'acquittent de cette tâche en externe, indépendamment des architectes, depuis de nombreuses années déjà et avec beaucoup plus de professionnalisme? À l'image des grands magasins de distribution, où les éléments sont soumis à une logistique précise, allant des matériaux aux éléments du bâti en passant par les outils, les installations et les équipements, jusqu'à la maison clés en main; ou comme dans les commerces d'ameublement, qui sont strictement organisés par pièces avec le mobilier et les aménagements correspondants, du salon à la cuisine pour arriver au jardin; ou encore comme dans les entreprises de construction, où grâce au BIM la valeur économique de chaque élément peut être fixée, classifiée et pondérée en conséquence; ou, enfin, comme dans les documents de l'administration publique, qui a depuis longtemps défini ses éléments en fonction de critères légaux ou de normes. Répondant à des besoins et intérêts particuliers, ces différents modèles de classification ne semblent guère adaptés à l'ambition de l'architecture, qui est de donner sens à un problème formulé et non seulement de le résoudre.

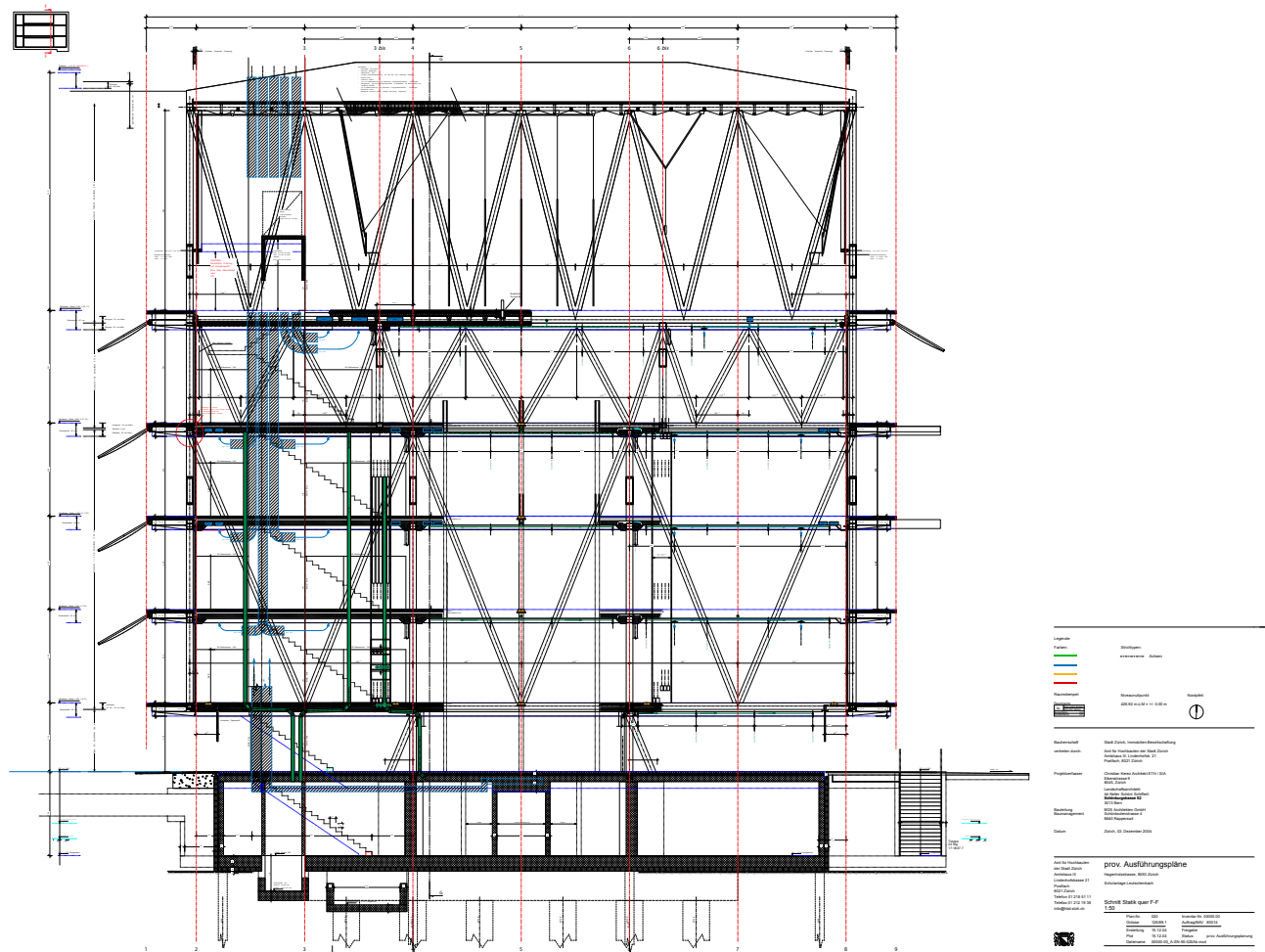
Studio Muoto, Lieu de vie, Plateau de Saclay, 2011-2016, plafond.

Une deuxième approche est celle généralement offerte dans les manuels d'architecture. Aux éléments qui définissent l'espace succèdent les différentes ouvertures destinées aux personnes, aux objets et aux fluides, pour finir par ceux qui servent à la circulation dans l'édifice. Ainsi, les chapitres consacrés aux sols, murs et toitures sont suivis de ceux abordant les portes, fenêtres ou balcons, pour terminer par les escaliers (mécaniques ou traditionnels), ascenseurs ou rampes. Un niveau de détail supplémentaire est parfois donné par l'inclusion de chapitres sur les matériaux ou les différents modes de

construction. Or, si une grande partie des éléments obéissent à une telle ordonnance, d'autres s'en trouvent exclus. L'exposition de Venise fut à cet égard emblématique. Car si – dans la meilleure tradition de la théorie architecturale albertienne – l'absence du pilier peut être justifiée par le fait qu'il ne s'agit que d'un morceau de paroi, la dissolution du mur en couches au cours du XX^e siècle rend questionnable sa distinction d'avec la façade. De même, le balcon aurait pu inclure la loggia ou le portique ou, au contraire, être inclus dans un chapitre sur la porte. Tout aussi surprenante était à Venise l'inclusion d'espaces que l'on ne qualifierait pas d'éléments à première vue, tel le couloir qui – au sens figuré – peut être compris comme métaphore pour échapper à une configuration trop étroitement accolée aux éléments classiques de l'architecture.

Tandis que la première approche amène à se perdre sous un déluge d'informations, de normes, de récits technocratiques et que l'on y décerne une volonté de déléguer l'architecture à une poignée de spécialistes pointus – autrement dit de l'abandonner définitivement comme une discipline holistique –, la deuxième approche esquisse une voie vers une possible systématisation, qui achoppe cependant sans cesse à ses exceptions et persiste à distinguer appareils, éléments architecturaux et espaces. Cela est d'autant plus surprenant que, depuis la révolution industrielle, la complète transformation de l'environnement construit, de l'urbanisme en passant par l'architecture, jusqu'à l'équipement de notre environnement par des machines et autres installations remet une telle lecture en question. Cette approche paraît également lacunaire dans le sens où, d'une part, elle reprend des notions ou des éléments hérités d'une tradition constructive passée et qui ont perdu leur légitimité dans la pratique contemporaine, et que d'autre part, selon la tradition analytique moderne, elle examine l'élément de manière isolée. En réalité, les éléments ne sont pas seulement des artefacts concrets, mais ce sont aussi et toujours des dispositifs qui qualifient l'architecture. Car l'élément ne mène pas une existence autonome, il ne fonctionne pas selon sa loi spécifique indépendamment d'autres éléments. Au contraire, l'architecture actuelle doit être appréhendée comme un composite d'appareils, d'espaces et de matériaux qu'il s'agit de coordonner, non pas tant sous la forme de compromis qu'en fonction de leur simultanéité. Cela s'applique au mur en béton armé – ce composé d'acier et de béton (lui-même composé de gravier et de ciment) – au même titre qu'au plafond suspendu, constitué de conduits d'aération ou de luminaires et recouverts de grilles, plaques de Placoplatre ou autres. Cette problématique n'est certes pas nouvelle, mais dans sa complexité technique et fonctionnelle, elle doit être repensée.

Une troisième approche est nécessaire. Car une systématique cohérente ne peut se limiter aux éléments – où commence et où s'arrête un élément? –, comme elle ne peut plus se baser sur les matériaux – où classer les composites? –, ni davantage s'appuyer sur l'adoption de classifications purement économiques ou logistiques – même si celles-ci font bien sûr aussi partie de l'architecture –, mais devrait se confronter aux conditions de la pratique actuelle. Au moins trois dimensions peuvent être distinguées : les exigences relevant de la statique qui impliquent notamment appuis et murs, pilotis et fondation ; celles qui s'appliquent à la protection ou à l'isolation et qui réuniraient ainsi divers éléments tels que parois, plafonds, chauffage et matériaux isolants ; enfin,



celles liées aux conduits et aux circulations qui relieraient couloirs et sanitaires, fenêtres, portes et rampes, ainsi qu'éventuellement les espaces où se déroule la vie quotidienne. Cette structuration offrirait l'avantage de dissoudre le cloisonnement disciplinaire, donc arbitraire, entre installations du bâtiment et ingénierie, matériaux et architecture, dès lors que les éléments ne seraient plus réduits à des artefacts, mais considérés selon leur rôle au sein de l'ouvrage.

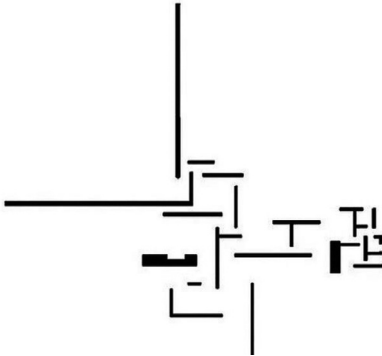
Ces trois types pourraient être subdivisés à leur tour, selon les sollicitations structurelles par pression, flexion ou traction, selon les performances acoustiques, thermiques ou autres, selon les besoins liés au mouvement des personnes, aux échanges d'air, d'eau ou d'énergie entre le dedans et le dehors, etc. Ces domaines pourraient à leur tour être repensés en fonction de leurs matérialisations. Cette forme d'arborescence présenterait l'avantage d'être inclusive, tout en opposant à un système normatif une articulation souple grâce à laquelle l'élément trouverait son actualisation dans le contexte spécifique et particulier à chaque ouvrage.

Christian Kerez, École
de Leutschenbach, Zurich,
coupe constructive, échelle
1/50^e, décembre 2004.

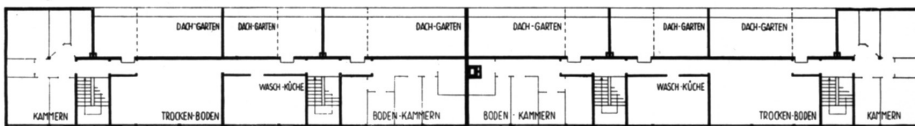
Cette approche interroge cependant de manière fondamentale notre compréhension moderne de l'architecture, puisqu'elle remet en question le caractère objectal de l'élément. D'abord, parce qu'elle tente de le placer dans une configuration bâtie plus large au lieu de l'isoler comme objet clairement défini, et aussi parce qu'elle le comprend comme faisant partie d'un ensemble technique qu'il détermine à son tour. Car seule la cohésion des parties, par exemple celle du mur avec les fondations et le toit, ou celle de l'isolation avec les installations du bâtiment et l'agencement des pièces, permet de répondre à des besoins précis. Ensuite, parce qu'elle n'assimile pas seulement l'élément à un artefact technique, mais l'appréhende comme faisant partie d'un environnement donné, social, géographique et temporel. En d'autres termes, l'essence de l'élément ne réside pas seulement dans sa matérialité ou ses performances techniques, mais dans sa manière de répondre à ces différents environnements. Sa réalité ne découle pas uniquement de sa nature objective, mais aussi de sa signification comme « chose ».

Dans sa longue réflexion sur « la question de la chose », Martin Heidegger en a donné une définition précise. Comme il le démontre étymologiquement, une chose désigne aussi bien ce qui est préhensible, visible, donné, par exemple « *un morceau de bois, une pierre, un couteau [...] un grand hall de gare* », qu'un sujet de négociation. Cela n'implique toutefois aucunement que la réalité matérielle de l'élément serait occultée au profit de ses déterminations extérieures. Au contraire, comme Bruno Latour l'a montré en s'appuyant sur Martin Heidegger dans son essai pionnier de 2003 sur les tâches de la critique, quand le regard se déplace d'un « *matter of fact* » à un « *matter of concern* », loin de dépouiller l'artefact de sa réalité, il le charge de réalité par un positionnement historique et culturel précis. Cela s'applique dans la même mesure à l'architecture. Le caractère objectal d'une porte n'est d'aucune façon remis en question lorsque l'on considère simultanément celle-ci dans sa fonction d'entrée, dans ses dimensions constructive et spatiale, ainsi qu'en relation avec les rituels qui s'y rattachent. De même, la résistance statique d'une structure n'est nullement menacée par ses fonctions concomitantes d'infrastructure, de matrice organisationnelle et d'espace. Ce sont au contraire les manuels, dans leur articulation de plus en plus technique, qui réduisent la réalité de l'objet au factuel, tandis qu'à l'inverse, l'approche adoptée à Venise relativise tout ordre au profit de considérations historiques, de conditions de fabrication ou de déterminations économiques. Les deux démarches dépouillent l'objet de sa réalité au lieu de l'enrichir. Or, remettre au premier plan ces réalités redonne à l'architecture sa dimension esthétique – au sens d'une expérience partagée.

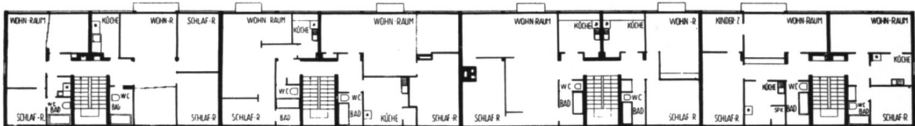
La présente contribution est un développement de mon article « Elementary Proposition », publié sur www.e-flux.com, le 14.11.2017. Le texte a été traduit de l'allemand au français par Maya Haus.



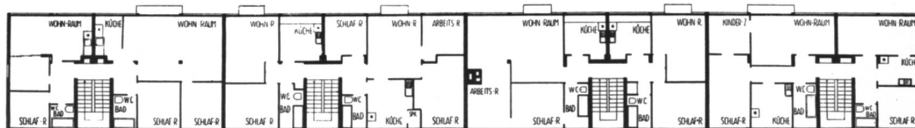
Dachgeschoß / Roof storey



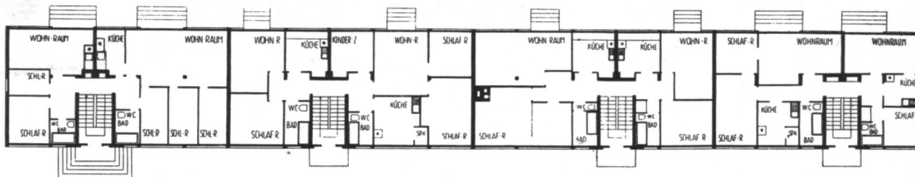
2. Obergeschoß / 2nd Floor



1. Obergeschoß / 1st Floor



Erdgeschoß / Ground Floor



Le plan paralysé (du logement) contre le plan libre (de la maison)

L'antinomie de l'architecture moderne

Jacques Lucan

Le développement de la société industrielle et urbaine que connaît l'Europe à partir de la fin du XIX^e siècle entraîne des réflexions sur l'habitat collectif, maisons à loyer puis habitations à bon marché, qui se succèdent dans une continuité que manifestent de nombreuses publications. On assiste également à l'émergence de réalisations qui se veulent exemplaires, par exemple aux Pays-Bas, notamment à Amsterdam, et en Allemagne, notamment à Berlin et Francfort avant 1933. On peut aussi rappeler que tout ce mouvement est accompagné de congrès internationaux et d'expositions-manifestes donnant parfois lieu à la réalisation d'ensembles conçus pour offrir des modèles d'habitation.

Parmi eux, on retiendra entre autres la Siedlung Weissenhof réalisée à Stuttgart en 1927, dans le cadre de l'exposition *Die Wohnung* [L'habitat], organisée par le Werkbund allemand ; la cité de Neubühl édifiée à Zurich entre 1930 et 1932, sous l'égide du Werkbund suisse ; ou encore la Werkbundsiedlung et la Siedlung Baba, respectivement construites à Vienne et Prague en 1932. L'un des congrès les plus importants a eu lieu en 1929 à Francfort : il s'agit du deuxième CIAM (Congrès international d'architecture moderne), lequel était consacré à l'habitation et à ce qui est nommé l'«*existenzminimum*»¹. Sous la forte impulsion de Walter Gropius, les débats qui s'y sont déroulés entérinèrent l'urgente nécessité de produire un grand nombre de logements aux conditions de confort «moderne», en faisant appel à des moyens industriels de construction.

Ouverture et fluidité spatiales

On peut, d'ores et déjà, relever le paradoxe d'une situation antinomique : en même temps que la réflexion sur la question du logement collectif prend une ampleur internationale, les évolutions et bouleversements concernant le langage architectural lui-même se manifestent le plus souvent dans des programmes d'habitations individuelles. Dans beaucoup de cas, il s'agit de maisons ou de villas suburbaines et luxueuses.

Opposition entre le plan libre et le plan paralysé illustrée par deux projets de Ludwig Mies van der Rohe : plan du projet pour la Maison de campagne en briques, 1922 ; plans des étages de l'immeuble d'habitation réalisé à la Siedlung Weissenhof, Stuttgart, 1927.

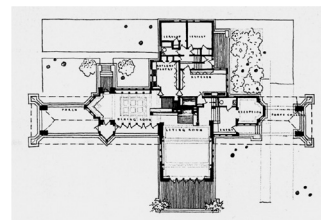
Ces programmes sont l'occasion de concevoir des dispositifs architecturaux inhabituels au regard des compositions par pièces, qui étaient auparavant les plus habituelles pour les habitations. En effet, certains architectes, figures primordiales pour l'histoire de l'architecture, ont conquis leur réputation initiale en projetant ou en réalisant des maisons exceptionnelles par la liberté de leur dispositif spatial.

Déjà, aux États-Unis, les avancées les plus conséquentes avaient été les réalisations de Frank Lloyd Wright, dans le domaine de ce qu'il considérait lui-même comme le programme domestique américain par excellence, la *Prairie House*, et dont le premier chef-d'œuvre fut, selon l'historien Henry-Russell Hitchcock, la maison Ward Winfield Willits (1902-1903) à Highland Park, dans la banlieue de Chicago – «*the first masterpiece among the Prairie houses*»². En Europe, parmi les architectes qui seront présents à la Siedlung Weissenhof, Ludwig Mies van der Rohe, très admiratif de l'œuvre de Wright, avait conçu un projet de Maison de campagne en briques en 1922, et Le Corbusier et Pierre Jeanneret plusieurs maisons ou villas durant les années 1920, jusqu'à la villa Savoye (1928-1931) à Poissy, lesquelles leur ont fourni un champ d'expériences et «*joué leur rôle de laboratoires*»³.

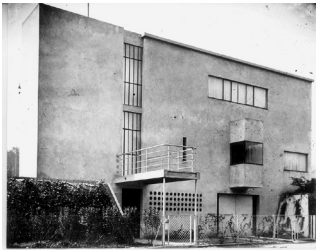
Dans les cas mentionnés ici, l'enjeu était celui de concevoir des dispositifs d'ouverture spatiale qui remettaient en cause la fermeture de la pièce. Wright précisera ainsi lui-même dans son *Autobiographie* : «*Mon sentiment du "mur", ce n'était plus le côté d'une boîte. C'était une clôture donnant, seulement lorsqu'il en était besoin, une protection contre la tempête ou la chaleur. Mais elle devait aussi faire entrer dans la maison le monde extérieur et permettre à l'intérieur de la maison d'aller au dehors. C'est dans ce sens que je travaillais à l'élimination du mur en tant que mur, et l'amenais vers la fonction d'un écran [screen], d'un moyen d'ouvrir l'espace [...]*»⁴. Concernant cette ouverture spatiale, Hitchcock parle, lui, de «*feeling of spatial flow*»⁵, cela à propos de la maison personnelle de Wright, à Oak Park, dont la construction avait commencé quelque temps avant celle de la maison Willits, et qui fut réalisée en plusieurs étapes de 1889 à 1909.

Concernant son projet de Maison de campagne en briques datant de 1922, Mies van der Rohe semble quant à lui reprendre quasiment les explications de Wright, en disant avoir «*abandonné le principe habituel des volumes clos : à une série de pièces distinctes j'ai substitué une suite d'espaces ouverts. La paroi perd ici son caractère de clôture et ne sert plus qu'à l'articulation organique de la maison*»⁶ ; les murs, seuls éléments constructifs constitutifs du projet, se prolongeant hors des espaces habitables eux-mêmes.

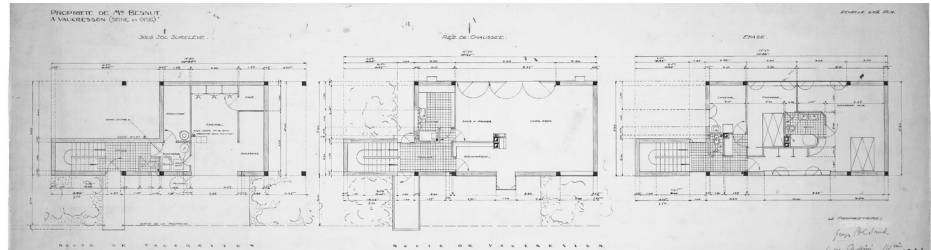
L'exigence d'une ouverture spatiale est donc un *leitmotiv* et correspond à un nouveau paradigme architectural : elle est à la fois synonyme de liberté par rapport aux dispositifs par pièces géométriquement définies, et elle suppose «*l'élimination du mur en tant que mur*», l'articulation des espaces et non plus la succession des pièces (en enfilade ou non). La même année 1922, Le Corbusier et Jeanneret réalisent l'une de leurs premières villas, à Vaucresson. Anecdote : en sortant d'une soirée au Vel'Hiv (vélodrome d'hiver) à Paris, où se déroulait une course cycliste de «*Six Jours*», «*spectacle magistral de grandeur, d'unité*»⁷, l'architecte eut, «*exemple de tranches esthétiques*»⁸, la conviction qu'il



Frank Lloyd Wright, maison Ward Winfield Willits, Chicago, 1902-1903, plan du rez-de-chaussée.



Le Corbusier et Pierre Jeanneret, villa à Vaucresson, 1922, vue de la façade sur rue et plans des trois niveaux.



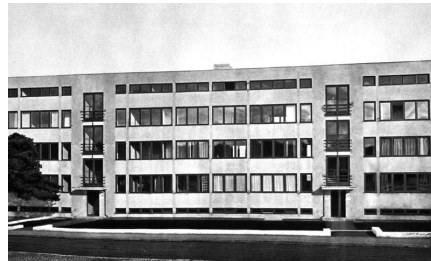
fallait rectifier le plan de la villa, qu'il fallait modifier la cage d'escalier qui était alors perpendiculaire à la façade, et la pivoter de quatre-vingt-dix degrés pour qu'elle amplifie celle-ci. Il fallait donc, précise Le Corbusier, «tourner le dos à l'accident»⁹, rechercher l'unité : «Il faut toujours exploiter la plus grande dimension.»¹⁰ La plus grande dimension crée ainsi la continuité spatiale qui poursuit l'escalier et embrasse, latéralement, toute la longueur de la villa pour emmener, au rez-de-chaussée supérieur, à l'extrémité du séjour et, à l'étage, à l'extrémité de la chambre, selon la plus grande profondeur à chaque fois perceptive. Moment crucial puisque, dit encore l'architecte : «On découvrirait "le plan libre"»¹¹.

Le «plan libre»

Pour ce qu'il considérera plus tard avoir été la condition de possibilité du futur concept de «plan libre», Le Corbusier avait dessiné en 1914 l'ossature «Dom-ino», «un système de structure – ossature – complètement indépendant des fonctions du plan de la maison»¹², un système d'ossature ponctuelle, de piliers régulièrement espacés supportant des planchers horizontaux. Cette ossature permet «d'innombrables combinaisons de dispositions intérieures»¹³, dit-il, combinaisons qui peuvent différer d'un étage à l'autre. Celles-ci seront illustrées par les maisons ou villas, qui se répartissent selon ce que l'architecte nomme en 1929 les «4 compositions»¹⁴, allant du genre plutôt facile au plus difficile et au plus généreux.

Avec le concept de «plan libre»¹⁵ entrent désormais en jeu une perception et une progression pouvant devenir diagonales, par l'ouverture des «pièces», notamment aux angles, et donc leur oblitération en tant qu'entités spatiales distinctes. Le parcours est commandé par un enchaînement de points de vue mettant en valeur des séquences spatiales différentes, jouant de tous les éléments constitutifs d'un bâtiment – pilotis, parois courbes, appareils sanitaires ou de chauffage, double hauteur, etc. –, mais aussi de symétries, de dissymétries et d'équilibres, comme à la villa Savoye où se déploie une telle scénographie depuis l'entrée au rez-de-chaussée jusqu'à l'arrivée sur la toiture-terrasse ; ce que l'architecte nomme lui-même une «promenade architecturale»¹⁶.

Dans la même optique de recherche d'un système de structure, selon un tout autre dispositif que celui de son propre projet de Maison de campagne en briques, Mies van der Rohe rappelle la nécessité économique de la rationalisation et de la standardisation,



Ludwig Mies van der Rohe, immeuble d'habitation à la Siedlung Weissenhof, Stuttgart, 1927, montage de l'ossature métallique pendant le chantier et vue de la façade achevée.

mais aussi l'exigence contemporaine de la plus grande liberté d'organisation spatiale et, pour cela, la nécessité de concevoir des bâtiments à ossature ponctuelle. À l'occasion de la construction de l'immeuble doté d'une ossature métallique en grille qu'il réalise à la Siedlung Weissenhof en 1926-1927, Mies van der Rohe affirme : « *Si on n'aménage de manière fixe que la cuisine et la salle de bains, à cause de leur équipement spécifique, et si on décide de diviser la surface habitable restante avec des cloisons mobiles, je pense qu'on pourra répondre à toutes les exigences légitimes en matière de logement.* »¹⁷

L'immeuble de vingt-quatre appartements offre ainsi douze dispositions différentes aux cloisonnements orthogonaux. Même si le choix ossaturiste correspond ici à un immeuble de logements, il s'adresse tout autant à des maisons ou villas, ou à des bâtiments qui s'en rapprochent, comme le Pavillon de l'Allemagne (1928-1929) à l'Exposition internationale de Barcelone de 1929, emblème d'une nouvelle spatialité où les parois indépendantes les unes des autres jouent un rôle essentiel.

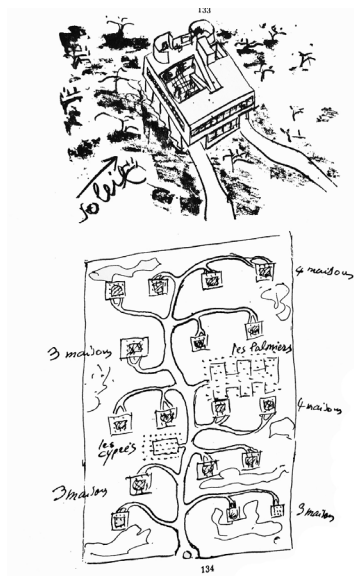
Le Corbusier, lui, tirera les conclusions de ses expériences architecturales des années 1920 en énonçant les « Cinq points d'une architecture nouvelle »¹⁸ : trois d'entre eux s'intéressant à la superposition des planchers – les pilotis, les toits-jardins, le plan libre – ; et les deux autres à l'enveloppe – la fenêtre en longueur et la façade libre. La pierre de touche de ces « Cinq points » reste l'exigence du plan libre, qui permet d'oublier le « *plan paralysé* » de la maison de pierre¹⁹, le plan paralysé dans ses murs portants.

De son côté, la réflexion de Mies van der Rohe concernant le plan libre, « *conception nouvelle qui a sa propre grammaire, comme un langage nouveau* »²⁰, aboutira, après la Seconde Guerre mondiale, à la maison Farnsworth (1945-1950). Sa disposition exige que « *les éléments clos, qui restent encore une nécessité, soient loin des murs extérieurs* »²¹, parce que « *ce n'est que de cette façon qu'on parvient à un espace libre* »²².

L'espace libre s'établit dans la continuité entre l'intérieur et l'extérieur, qui sont seulement séparés par des parois de verre, la maison étant détachée du sol, puisque posée sur une plate-forme surélevée de quelques marches. Vu l'unicité de son espace intérieur – s'il n'était le bloc clos des services, bien sûr –, la maison Farnsworth n'est littéralement qu'une seule pièce cernée de parois de verre, dans laquelle la vie domestique, qui n'est pas ici familiale, occupe des lieux n'étant jamais séparés par des portes. Il s'agirait donc de la démonstration absolue de l'oubli du plan paralysé et de ses murs portants.



Ludwig Mies van der Rohe, maison Farnsworth, Plano, Illinois, 1945-1950.



Le Corbusier, schéma illustrant la villa Savoye reproduite dix-sept fois sur un terrain de la campagne argentine, 1929.

La maison comme *unicum*

Si les maisons de Wright, de Le Corbusier ou de Mies van der Rohe se sont succédées selon des suites qui, pour chacune, développent la plupart du temps les mêmes principes, elles restent cependant des productions individuellement uniques et singulières. Pour chaque architecte, ces réalisations sont constitutives d'une œuvre ; elles peuvent aussi être des sources d'inspiration pour d'autres architectes qui les imitent quelquefois, plus ou moins fidèlement. Mais la reproduction ou la répétition d'une maison en plusieurs exemplaires paraîtrait pour le moins étrange, comme lorsque, à l'occasion d'une conférence à Buenos Aires en 1929, Le Corbusier avait imaginé la possibilité de construire dix-sept villas Savoye dans une sorte de lotissement situé dans la campagne argentine, «*grands prés avec des bestiaux qui paissent*»²³, où la «*vie domestique sera insérée dans un rêve virgilien*»²⁴.

Si on suit Walter Benjamin, la villa, en étant reproduite dix-sept fois, renoncerait à son authenticité, ou elle deviendrait un produit, perdant alors son aura d'œuvre : «*À la plus parfaite reproduction il manquera toujours une chose : le hic et nunc de l'œuvre d'art – l'unicité de son existence au lieu où elle se trouve.*»²⁵ Même si à Poissy la villa Savoye est posée «*au milieu de l'herbe comme un objet, sans rien déranger*»²⁶, serait-elle la même si elle était reproduite dix-sept fois en Argentine ?

Une conclusion s'impose ici : chaque maison est un *unicum* qui n'a pas vocation à être reproduit, mais qui peut servir de modèle pour d'autres. Ces *unicum* jalonnent l'histoire de l'architecture du XX^e siècle, qu'il s'agisse d'œuvres de Wright, de Mies van der Rohe ou de Le Corbusier, dont celles évoquées précédemment, ou encore de Gerrit Rietveld – comme la maison Schröder (1924) à Utrecht –, d'Adolf Loos – comme la villa Muller (1928-1930) à Prague –, ou d'Alvar Aalto – comme la villa Maiera (1937-1939) à Noormarkku.

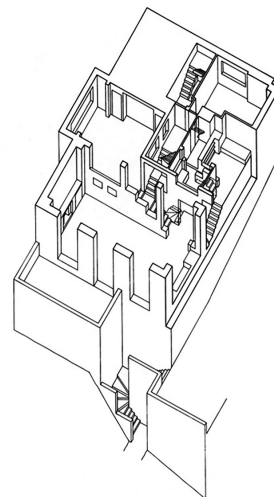
On ne s'étonnera pas non plus si les plus exceptionnelles des maisons ou villas évoquées ici sont, à l'égal des musées, visitées pour leur valeur d'œuvre architecturale – et pas pour ce qu'elles contiennent. Paradoxalement, elles sont souvent rapidement devenues inhabitables par d'autres que ceux qui les avaient fait construire. Le fait d'avoir été, comme œuvres, rendues publiques, a en effet ôté à tout potentiel acquéreur le véritable sentiment d'être «chez soi». En devenant œuvre, on ne peut donc avoir qu'une jouissance «désintéressée», pour le dire à la suite d'Emmanuel Kant²⁷, l'œuvre n'étant plus une chose d'usage privé, mais destinée au public.

Le «plan paralysé» de l'habitation collective

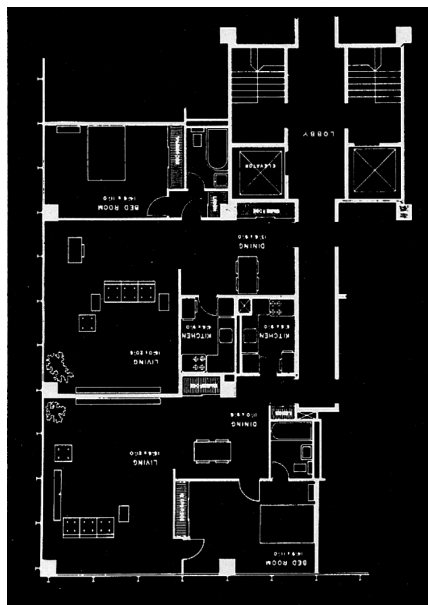
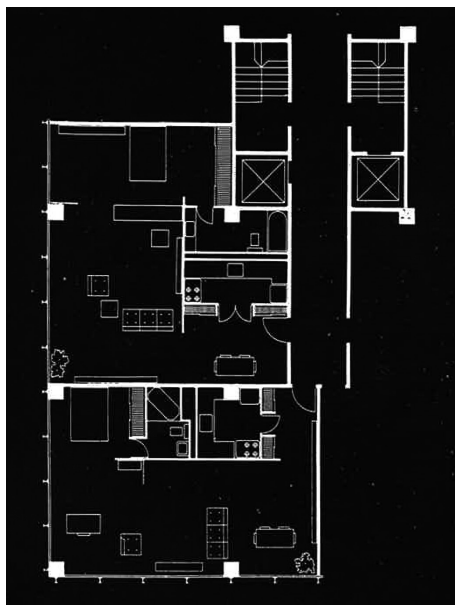
Ouverture, fluidité spatiales et plan libre ont-ils trouvé un terrain d'élection dans le domaine de l'habitat collectif ? Force est de constater que les possibilités seront rares à partir du moment où les contraintes sont autrement plus fortes dans un bâtiment de logements collectifs que dans une maison. Plus généralement, s'affranchir de la pièce comme entité constitutive de l'habitation ne va pas de soi.

Loos lui-même, bien que resté fidèle à une configuration architecturale par assemblage de pièces, a pu ainsi rêver de mettre en œuvre de nouveaux principes, une nouvelle manière d'assembler les pièces, d'être l'instigateur de «la grande révolution architecturale [...] d'un plan dans l'espace»²⁸. Le «plan dans l'espace» signifie que les pièces ne se disposent pas sur un même plan horizontal, qu'elles n'ont pas la même hauteur sous plafond, qu'elles s'assemblent dans les trois dimensions, la question de l'expression d'une ossature ne pouvant être que subsidiaire et uniquement relative à l'architecture de la pièce, comme pour le grand salon de villa Müller à Prague. Heinrich Kulka, dans la monographie qu'il consacre en 1932 à l'architecte, décrit ainsi les principales caractéristiques du «Raumplan» : «Le libre jeu de la pensée dans l'espace, la planification d'espaces disposés à différents niveaux et qui ne sont pas rattachés à un étage couvrant toute la surface du bâtiment, la composition des différentes pièces en relation entre elles en un tout harmonieux et indissociable»²⁹. Soit, mais comment adopter une autre attitude que celle de «l'architecte qui ne pense qu'horizontalement»³⁰ ; et est-elle possible autrement que dans des maisons ou villas ? Disons que le travail de Loos concernant certaines habitations individuelles peut seulement être une source d'inspiration possible pour qui veut travailler à l'élaboration verticale d'un «plan dans l'espace».

Mies van der Rohe en reste, lui, à une conception spatiale horizontale, comme en témoignent ses maisons ou villas de l'entre-deux-guerres. Après la Seconde Guerre mondiale, il réalise plusieurs opérations de logement collectif dans lesquelles il conserve la même conception horizontale, mais en excluant cette fois la possibilité de s'affranchir de la délimitation des pièces. Pour les deux bâtiments de Lake Shore Drive (1948-1951) à Chicago, l'articulation des parois intérieures des appartements fabrique un jeu orthogonal de plans verticaux, à l'instar des projets de maison à patios



Adolf Loos, villa Müller, Prague, 1928-1930, axonométrie.



Ludwig Mies van der Rohe, Lake Shore Drive, Chicago, 1948-1951, comparaison entre un plan extrait de la revue L'Architecture d'aujourd'hui de 1958 montrant le «dispositif Farnsworth» non réalisé (à gauche) et le plan réalisé avec des cellules plus fermées publié dans la brochure The Glass House, 860-880 Lake Shore Drive, A Home for Gracious Living, 1957 (à droite).

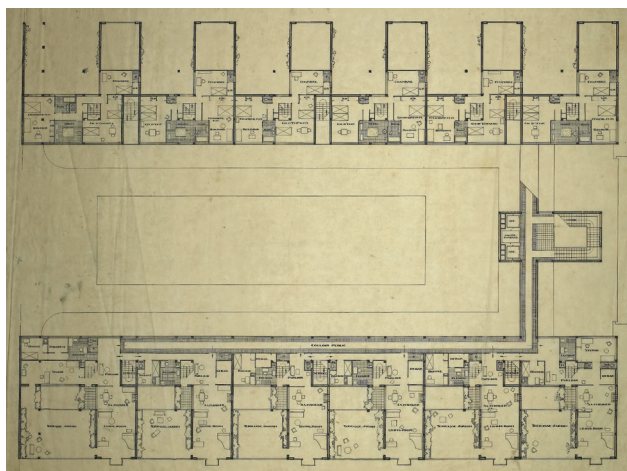
des années 1930 par exemple, mais les chambres sont cependant fermées. Il semble que l'architecte ait espéré pouvoir réaliser de grands appartements aux espaces beaucoup plus articulés et libres : dans la présentation qu'en fait la revue *L'Architecture d'aujourd'hui* dans le numéro spécial qu'elle consacre en 1958 à l'architecte, elle publie des « *plans initiaux [qui] ont été légèrement modifiés à l'exécution pour créer des cellules plus traditionnelles* »³¹, c'est-à-dire des cellules plus « fermées ».

On pourrait dire que les immeubles Lake Shore Drive représentent un compromis qui confirme l'antinomie de l'architecture moderne. Les projets d'habitation collective peuvent interpréter certains dispositifs spatiaux expérimentés dans les maisons ou villas, mais sans pouvoir s'affranchir de la nécessité de clore certaines pièces d'un logement le plus souvent familial. Autrement dit, à l'architecture de l'habitation collective correspondent des types « traditionnels » (c'est-à-dire vernaculaires). Faut-il en conclure que l'architecture de l'habitation moderne suit deux voies parallèles, l'une pouvant emprunter à l'autre, mais sans véritable réciprocité ?

Qu'en est-il des propositions de Le Corbusier ? Elles ont cherché à procéder à une synthèse entre individualité et collectivité, dans la recherche d'un modèle qui associerait les avantages de la villa et ceux de l'immeuble collectif – un thème dont l'architecte dira qu'« *il ne cessait de [le] hanter à travers toutes les études sans commande* »³². Sa première proposition consiste en un « immeuble-villas » comprenant « 120 villas superposées »³³ ; elle accompagne le plan pour une « Ville contemporaine de trois millions d'habitants », présenté au Salon d'automne à Paris en 1922. « *Formule neuve d'habitation de grande ville* »³⁴, elle donne à chacune des « villas » un jardin suspendu, en dotant l'« immeuble » d'équipements collectifs, puisque « *la crise de la domesticité est un événement social inévitable qui réclame l'organisation des services communs* »³⁵. L'« immeuble-villas » illustre ainsi une dimension communautaire de l'habitat, idée qui ne quittera jamais Le Corbusier, et dont il précisa que le modèle lui en avait été donné suite à sa visite de la Chartreuse d'Ema près de Florence en 1907, puis en 1911.

En 1925, à l'occasion de l'Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes à Paris, la présentation du fameux Plan Voisin est accompagnée d'un nouveau modèle d'« immeuble-villas » – d'une dimension beaucoup plus grande que celui de 1922 –, avec une cellule réalisée en vraie grandeur, constitutive du Pavillon de l'Esprit nouveau. La démonstration doit permettre de comprendre comment « *la cellule habitable pratique, confortable et belle, véritable machine à habiter, s'agglomère en grande colonie, en hauteur et en étendue* »³⁶. L'agglomération « en grande colonie » est celle de cellules individuelles qui s'additionnent horizontalement et se superposent verticalement, des modifications substantielles des cellules elles-mêmes n'intervenant pas dans les superpositions.

La cellule des « immeubles-villas » connaîtra d'autres déclinaisons³⁷, mais il faut attendre le milieu des années 1930 pour que soit défini un nouveau modèle de bâtiment d'habitation, doté maintenant de rues intérieures qui distribuent des appartements³⁸, proposition montrée dans le Pavillon des temps nouveaux de l'Exposition internationale des arts et



des techniques appliqués à la vie moderne, en 1937, avec le projet pour l'îlot insalubre n° 6 (1936-1938), où, précise Le Corbusier dans une sorte de désaveu des objectifs du CIAM de Francfort, «*jamais l'appartement n'est considéré comme "Minimum"*»³⁹. Cette nouvelle proposition nous mène, après la Seconde Guerre mondiale, à l'Unité d'habitation (1946-1952) de Marseille, dans laquelle les cellules ménagent une double hauteur pour la pièce de séjour, réminiscence du jardin suspendu de la cellule des «immeubles-villas», et modèle pour ce que seront les appartements appelés «en duplex».

Le Corbusier, projet d'immeuble-villa, 1922, plan de l'étage des villas et axonométrie montrant les jardins suspendus.

Dans toutes ces propositions, la superposition des planchers occupés de façons différentes et l'affranchissement des murs se sont éloignés, et il en est de même du plan libre et de la liberté de ses figures. Une conclusion s'impose : la superposition des cellules d'un immeuble collectif de logements n'ouvre pas à des dispositifs différents d'une cellule à l'autre, ou bien les différences possibles ne sont que mineures. Autre façon de dire que le plan de l'habitation collective est paralysé ! La répétition ou l'agglomération des cellules «en grande colonie» supposent un ordre, un cadre qui rend difficile, sinon impossible que l'une d'entre elles déroge aux règles qui les contraignent et les associent toutes. Le cadre reconstruit ainsi comme virtuellement les murs desquels on croyait s'être libérés.

Une question plus générale se pose : l'architecture de l'habitation entretient-elle (inconsciemment) une schizophrénie qui lui est propre, une antinomie constitutive ? Tant qu'elle a affaire à l'habitation individuelle, maison ou villa, elle peut rechercher la liberté et expérimenter des dispositifs qui ne s'en rapportent qu'à son individualité et sa singularité ; elle peut même devenir œuvre, au-delà de l'usage. Mais lorsqu'elle a affaire à l'habitation collective, la singularité est nécessairement oblitérée, le cadre devient prédominant et la paralysie guette.

Liberté signifie donc : possibilité de rechercher des dispositifs spatiaux s'affranchissant de la mise en relation de pièces distinctes et «fermées» ; et paralysie : obligation d'inscrire dans un cadre qui assujettit tous les éléments constitutifs d'un ensemble.

Notes

¹ Voir : *Die Wohnung für das Existenzminimum* [1930], Julius Hoffmann Verlag, Stuttgart, 1933.

² Légende de la figure 73 de Henry-Russell Hitchcock, *In the Nature of Materials. The Building of Frank Lloyd Wright – 1887-1941*, Duell, Sloan and Pearce, New York, 1942.

³ Le Corbusier, «Introduction» in Le Corbusier, Pierre Jeanneret, *Œuvre complète de 1929-1934* [1934], Girsberger, Zurich, 1964, p. 11.

⁴ Frank Lloyd Wright, *Autobiographie* [1932], Les Éditions de la passion, Paris, 1998, p. 158 (Traduction revue).

⁵ Légende de la figure 13 de Henry-Russell Hitchcock, *In the Nature of Materials*, op. cit. (note 2).

⁶ «À propos de la Maison de campagne en briques», manuscrit de conférence, 1924, dans Fritz Neumeyer, *Mies van der Rohe – Réflexions sur l'art de bâtir*, Le Moniteur, Paris, 1996, p. 251.

⁷ «Villa à Vaucresson» in Le Corbusier, Pierre Jeanneret, *Œuvre complète 1910-1929* [1929], Zurich, Girsberger, 1964, p. 49.

⁸ *Ibidem*.

⁹ *Ibid.*

¹⁰ *Ibid.*, p. 50.

¹¹ *Ibid.*, p. 48.

¹² «Les maisons «Dom-ino»», in Le Corbusier, Pierre Jeanneret, *Œuvre complète 1910-1929*, op. cit. (note 7), p. 23.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ «Les 4 compositions», in Le Corbusier, Pierre Jeanneret, *Œuvre complète 1910-1929*, op. cit. (note 7), p. 189.

¹⁵ Voir à ce sujet : Jacques Lucan, *Composition, non-composition. Architecture et théories, XIX^e*

XX^e siècles, PPUR, Lausanne, 2009, Chapitre 20 : L'espace convexe : Le Corbusier et le plan libre.

¹⁶ «Villa Savoye à Poissy, 1929-1931», in Le Corbusier, Pierre Jeanneret, *Œuvre complète de 1929-1934*, op. cit. (note 3), p. 24.

¹⁷ Mies van der Rohe, «Au sujet de mon immeuble» (1927), in *Bau und Wohnung*, Stuttgart, Deutscher Werkbund, 1927, repris dans Fritz Neumeyer, *Mies van der Rohe – Réflexions sur l'art de bâtir*, op. cit. (note 6), p. 263.

¹⁸ Le Corbusier, Pierre Jeanneret, *Œuvre complète 1910-1929*, op. cit. (note 7), pp. 128-129.

¹⁹ Le Corbusier, *Précisions sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme*, G. Crès, Paris, 1930, p. 123.

²⁰ Dans Christian Norberg-Schulz, «Rencontre avec Mies van der Rohe», *L'Architecture d'aujourd'hui*, n° 79 («L'œuvre de Mies van der Rohe»), septembre 1958, p. 41.

²¹ *Ibidem*.

²² *Ibid.*

²³ «Villa Savoye à Poissy, 1929-1931», op. cit. (note 16), p. 28.

²⁴ Le Corbusier, *Précisions sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme*, op. cit. (note 19), p. 138.

²⁵ Walter Benjamin, *L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique* [1935], dans *Œuvres III* [2000], Gallimard, Paris, 2015, p. 273.

²⁶ «Villa Savoye à Poissy, 1929-1931», op. cit. (note 16), p. 24.

²⁷ Voir : Emmanuel Kant, *Critique de la faculté de juger* [1790], traduction Alexis Philonenko, J. Vrin, Paris, 1968, chapitre 2.

²⁸ Adolf Loos, «Josef Veillich» [1929], in *Paroles dans le vide – Malgré tout*, Editions Champ Libre, Paris, 1979, p. 323. Est reprise ici la traduction proposée par Panayotis Tournikiotis, Loos, Éditions Macula, Paris, 1991, p. 204, note 15.

²⁹ Heinrich Kulka, «Der Architekt. Der Raumplan», in Adolf Loos, *Das Werk des Architekten*, Anton Schroll, Vienne, 1931; édition en fac-similé : Löcker Verlag, Vienne, 1979, cité par Panayotis Tournikiotis, Loos, op. cit. (note 28), p. 204, note 14.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ Dans *L'Architecture d'aujourd'hui*, n° 79, 1958, op. cit. (note 20), p. 65. Les plans des «cellules plus traditionnelles» ont été publiés précédemment dans le numéro 50-51 («Contributions américaines à l'architecture contemporaine»), décembre 1953, p. 31.

³² «L'Unité d'habitation à Marseille», in Le Corbusier, Pierre Jeanneret, *Œuvre complète 1946-1952* [1953], Zurich, Girsberger, 1970, p. 189.

³³ Le Corbusier, Pierre Jeanneret, *Œuvre complète 1910-1929*, op. cit. (note 7), p. 41.

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ *Ibid.*

³⁶ *Ibidem*, p. 98.

³⁷ Voir : Soline Nivet, *Le Corbusier et l'immeuble-villa*, Mardaga, Wavre (Belgique), 2011.

³⁸ Voir en particulier : Le Corbusier, Pierre Jeanneret, *Œuvre complète 1934-1938* [1938], Zurich, Girsberger, 1964, p. 32.

³⁹ *Ibidem*, p. 52.

Varia



Construction versus tectonique

Les paradoxes du Palazzo della Regione à Trente

Bruno Reichlin

La lecture des textes des architectes et des théoriciens de l'architecture allemands du XIX^e siècle, de Karl Friedrich Schinkel à Gottfried Semper, Rudolf Redtenbacher et d'autres, mais surtout de la *Tektonik der Hellenen* [La tectonique des Hellènes] de Carl Bötticher¹, avec sa fameuse distinction entre «*Werkform*» [forme opératoire] et «*Kunstform*» [forme artistique], m'a rendu attentif à la distinction entre les notions de construction et de tectonique, et à la signification que prend cette distinction pour la critique architecturale.

La tectonique est ici débarrassée de toute connotation historique et affranchie de son rôle prescriptif dans le processus projectuel qui lui était alors dévolu pour être envisagée comme une catégorie purement critique. Elle s'intéresse aux figures de la construction et, par là même, à la façon dont le fait constructif, pris dans sa plus vaste acception (de structure statique et constructive, de remplissage, de revêtement, de mise en forme technique et matérielle, etc.), participe à l'expression architecturale. Il s'agira donc ici d'identifier, de décrire et de commenter ces figures, en retraçant leur origine et en relevant, le cas échéant, les ambiguïtés et les obscurités du «texte» architectural et les limites de l'exercice critique.

Dans le paysage architectural européen de l'après-guerre, le Palazzo della Regione, siège administratif de la province autonome du Trentin-Haut-Adige, à Trente, est l'un des rares exemples – et parmi les plus emblématiques – d'une collaboration réussie entre un architecte et son ingénieur². Si aux yeux de quelques initiés, ce constat confine à l'évidence, il faut reconnaître qu'il n'a pas contribué à la notoriété du bâtiment auprès d'un large public. Le Palazzo della Regione est le fruit d'un processus de conception riche en péripéties, où un jeune ingénieur, Sergio Musmeci, intervient sur un chantier déjà en cours et où l'on assiste au passage d'une solution constructive clairement définie et cohérente avec le langage habituel de son architecte Adalberto Libera à un véritable feu d'artifice d'inventions structurelles.

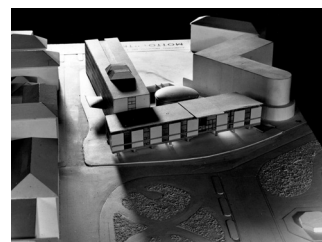
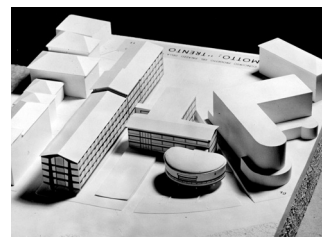
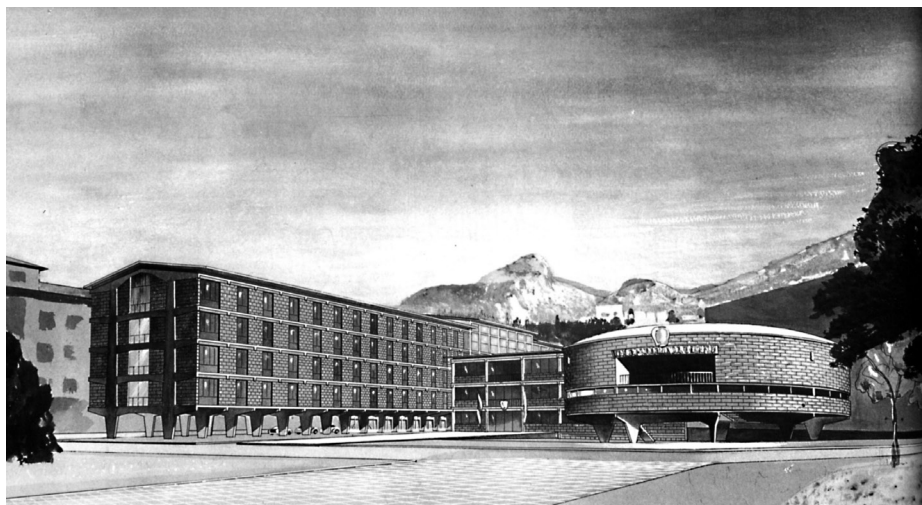
Adalberto Libera et Sergio Musmeci,
Palazzo della Regione, Trente,
1950-1956, vue montrant les
composants du système constructif
du bâtiment de la Giunta : pilier,
tirant et sous-face des poutres-
caisson de l'étage de bureaux (2007).

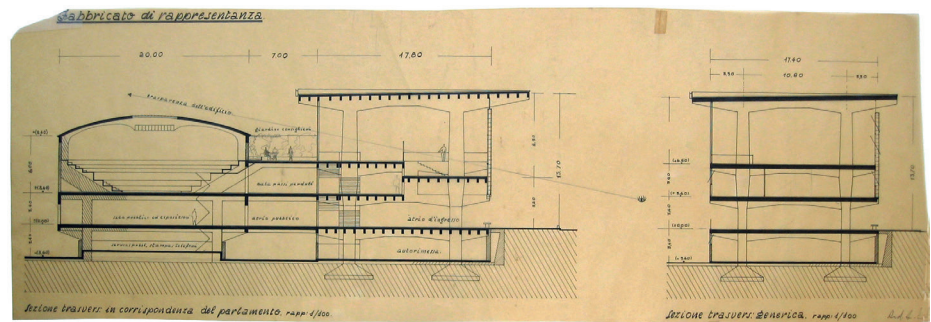
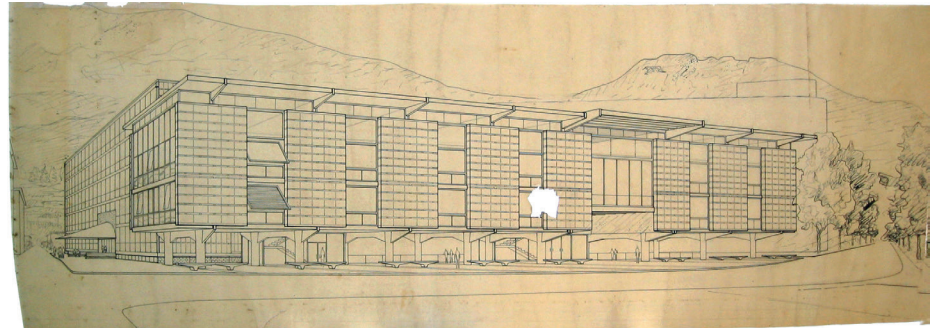
« Des modèles de structures d'entrepôts et de garages »

Libera remporte le second tour du concours pour le nouveau Palazzo della Regione devant des concurrents aguerris et face à un jury composé de personnalités éminentes telles que l'architecte Giovanni Muzio et l'ingénieur Giuseppe Nicolosi. Sa victoire est due à l'approche urbanistique et paysagère et au système distributif de son projet, dont l'image constructive – qui, chez Libera, définit largement l'architecture – essuie en revanche un feu de critiques circonstanciées. En témoignent les « remarques d'ordre général » assez raides que l'ingénieur Ezio Miorelli adresse au conseiller régional aux Travaux publics, Donato Turrini :

« La structure de poteaux-parois [sic] et poutres en porte-à-faux apparaît d'une lourdeur excessive, autant dans le bâtiment de la Giunta, du Conseil régional, que dans celui des Assessorati, les bureaux de l'Administration régionale, et donne l'impression d'être plus utilitaire que fonctionnelle, par opposition au décor architectural déployé dans les espaces de bureaux et les espaces plus nobles destinés à la représentation. C'est pourquoi, même si on tient à garder le schéma structurel à ossature légère, sur lequel repose tout le projet, il conviendrait de chercher des formes et des lignes qui évoquent pour le profane autre chose que des modèles de structures destinés à des entrepôts et des garages. »³

Selon lui, l'ossature à portique avec poutres en porte-à-faux, que Libera avait magnifiée dans son projet de concours de 1935 pour l'Auditorium de Rome (avec les architectes Mario De Renzi et Giuseppe Vaccaro), puis reprise dans l'immeuble pour célibataires de son « unité d'habitation horizontale » à Tuscolano, près de Rome, alors tout juste achevée (1950-1954) et déjà très commentée dans les revues spécialisées, ne répondait pas aux « attentes esthétiques »⁴ adressées à un édifice public investi d'une fonction de représentation. Tout se passe comme si la tectonique ostensive, qui dévoile « humblement » la matière et la structure⁵, était acceptable pour les ouvriers et les petits employés de





Adalberto Libera, perspective,
second degré du concours, 1954;
coupe de l'immeuble de la Giunta,
second degré du concours, 1954.

bureau de la classe laborieuse, alors que le Palazzo della Regione devrait endosser des habits de fête. Il est évident que, indirectement, les critiques adressées à la façade de la Giunta donnant sur la place Dante visaient également l'immeuble haut de Tuscolano, dont elle représentait la version noble.

Miorelli poursuit : « Pour l'espace du portique, caractérisé comme hall d'entrée, nous avons relevé que le jeu structural de façade ne semble pas résolu : frontalement, les deux panneaux de façade semblent flotter en équilibre instable sur les consoles encastrées, elles-mêmes à l'extrémité des grandes consoles des portiques en ciment armé. La solution adoptée crée une violente rupture dans l'équilibre et le rythme de la subdivision en immenses panneaux. À cet endroit, le motif de façade, resserré et fort, se trouve brisé et affaibli par l'effet désagréable d'instabilité qui, dans le motif géométrique de la façade, n'est atténué que par la superposition des lignes de l'arrière-plan.

Tandis que les immenses panneaux du bas ne donnent pas véritablement l'impression d'être en équilibre sur l'extrémité des consoles, puisque celles-ci semblent soutenir le plancher sur le bord duquel elles s'appuient, un peu comme des éléments coulissants ; les panneaux du haut, fixés aux extrémités des consoles uniquement au point médian, produisent en revanche un effet désagréable d'instabilité et de flottement, en l'absence de structure horizontale assurant un lien esthétique. Cette impression pourrait peut-être être atténuée en adoptant des doubles consoles, à défaut d'introduire une poutre longitudinale de fermeture dans la partie supérieure [...]. »⁶

Ci-contre : Adalberto Libera,
perspective depuis la place Dante,
premier degré du concours, 1953 ;
maquette du projet pour les premier
et second degrés du concours
« Trento 1953 », 1953 et 1954.

Le critique s'attaque également à l'espace intérieur, déplorant l'interaction pas très heureuse entre structure et partitions intérieures : *« Il conviendrait par ailleurs d'éviter les structures boiteuses, provenant ici de l'intersection des parois normales avec les portiques. On remarque en effet que, par exemple, les grandes surfaces vitrées proposées pour l'étage principal du bâtiment de la Giunta croisent les poutres au niveau du plafond en des points que rien ne justifie dans la disposition intérieure de l'architecture, ce qui donne un peu le sentiment qu'il s'agit d'une solution de fortune. »*⁷ De fait, l'ossature constructive offre une certaine flexibilité, mais elle se fait au détriment de l'intelligibilité et de l'élégance formelle.

Nous ne saurons sans doute jamais comment Libera, aussi réputé pour sa courtoisie que pour son sens de la repartie, a réagi à ces remarques pédantes, mais toujours est-il qu'elles semblent l'avoir poussé à revoir de fond en comble le système constructif du bâtiment de la Giunta (le seul dont il est question ici). Ce que tendent à confirmer les propos de Musmeci qui, dans un texte d'hommage à l'architecte disparu, après avoir évoqué son *« inextinguible soif de recherche et d'expérimentation »*, ajoute : *« J'ai eu la chance d'être à ses côtés en tant qu'ingénieur structure au moment où l'intervention des données structurelles dans l'espace architectural est devenue sa principale préoccupation et la nouvelle aventure de son esprit. »*⁸

L'entrée en scène des données structurelles dans l'espace architectural

Il suffit pour s'en convaincre d'observer la façon dont le nouveau système structurel s'est emparé du plan du projet de concours pour le bâtiment de la Giunta, le mettant en valeur et lui donnant une cohérence factuelle et symbolique..., aboutissant à l'un des exemples les plus caractéristiques de ce que Robert Venturi appelait *« duck »*, par opposition au *« decorated shed »* postmoderne⁹.

Contrairement au bâtiment des Assessorati, qui prévoyait une distribution classique des bureaux articulée depuis le couloir central, celui de la Giunta proposait un plan distributif intéressant, ordonné sur l'axe de symétrie longitudinal : les espaces de bureaux ou de représentation, correspondant à un ou plusieurs modules de l'entraxe de l'ossature à portique, donnaient sur la place Dante, tandis que l'autre moitié de l'étage, tourné vers la cour intérieure, accueillait de vastes espaces de distribution (halls d'attente, petit bar, salle des pas perdus, escalier, services). Seule exception, la salle du Conseil, au premier étage, était légèrement plus profonde et ceinturée d'un mur épais, probablement pour répondre à des contraintes acoustiques.

Le projet définitif, dans lequel une bonne partie des parois a été éliminée, cimente au propre comme au figuré ce plan distributif intéressant et original : une immense poutre-voile de type Vierendeel, s'élevant sur toute la hauteur des deux étages de la Giunta, remplace sur l'axe du bâtiment les panneaux légers qui séparaient les bureaux (au premier étage) ou les espaces de représentation (au deuxième étage) des espaces de distribution. Quant aux poutres-voiles transversales du premier étage (bureaux),

elles sont des parties constitutives du «caisson à diaphragme résistant à la torsion» (Musmeci) qui relie aussi le module carré des bureaux et déterminent la dimension et l'emplacement des passages, tandis que le rythme relativement serré des fenêtres, plutôt petites et regroupées par travées de trois, est nécessaire à la rigidité du caisson.

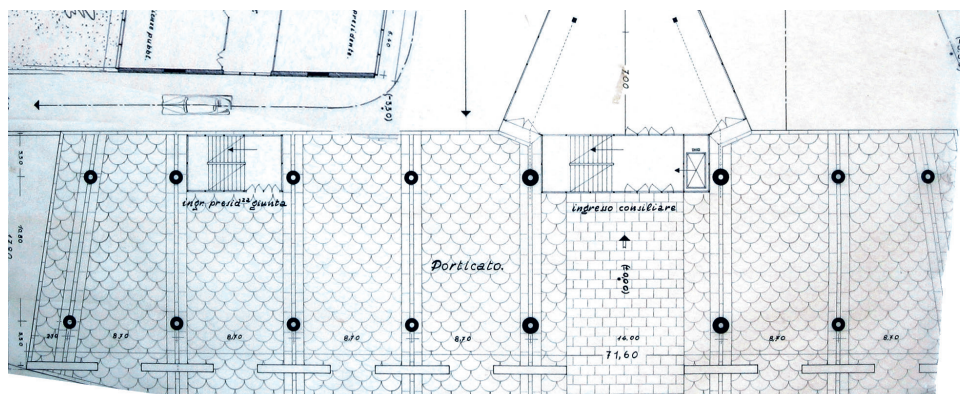
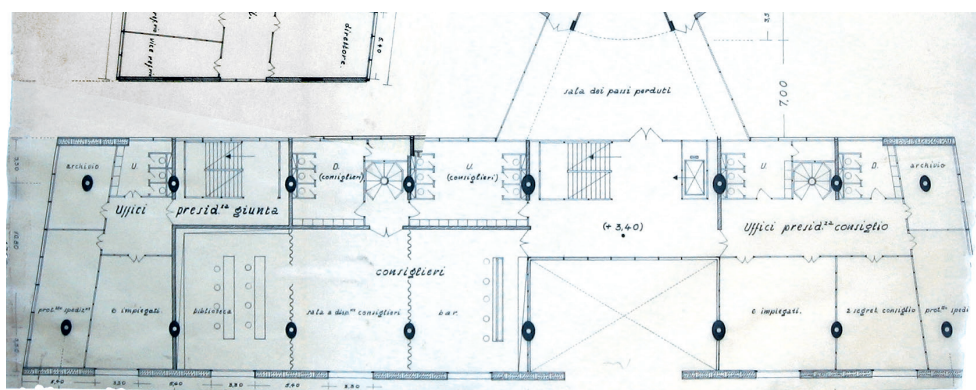
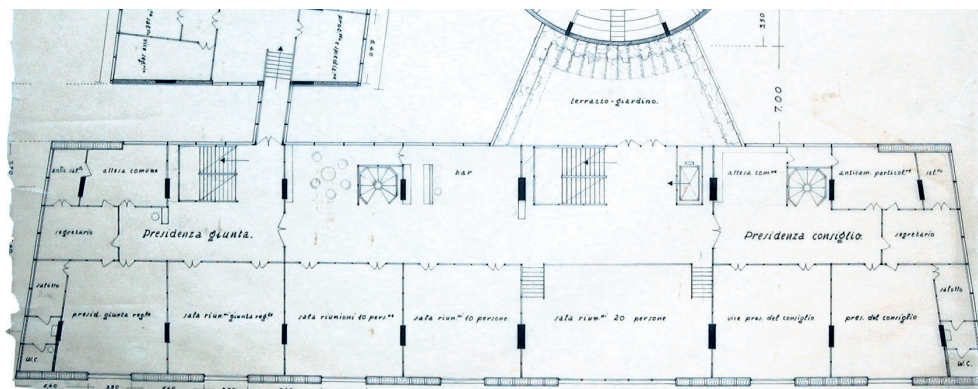
Du point de vue spatial, le nouveau système constructif introduit une diversité spectaculaire entre les trois niveaux du bâtiment de la Giunta, en parfaite adéquation avec les différentes exigences fonctionnelles de chacun :

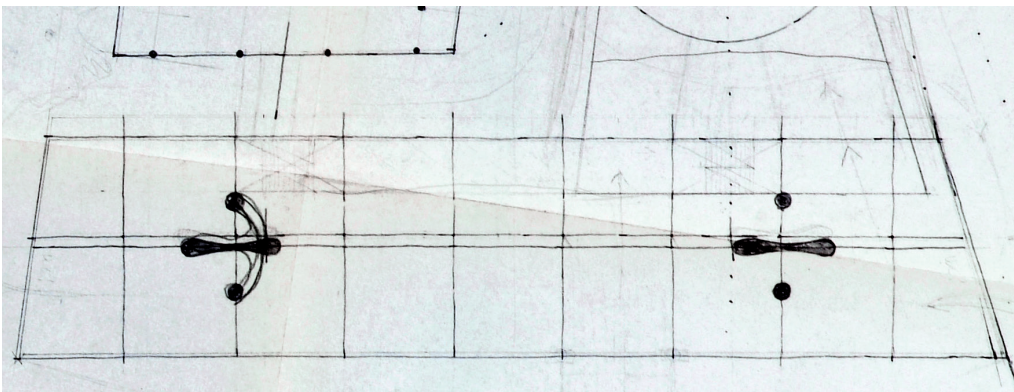
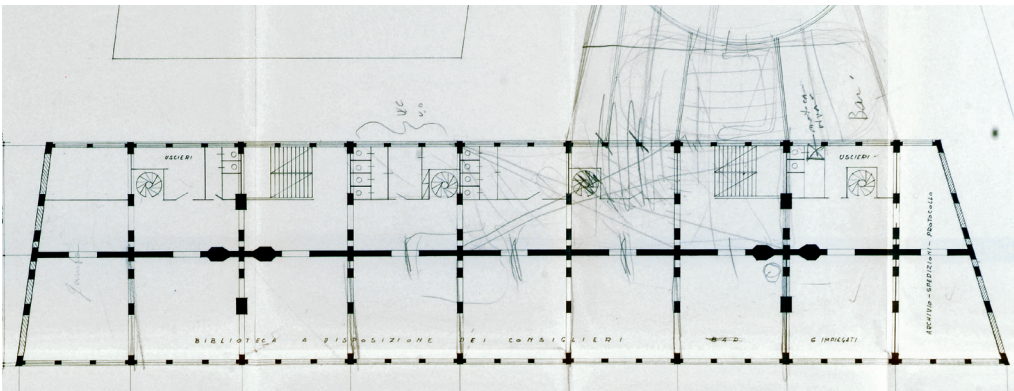
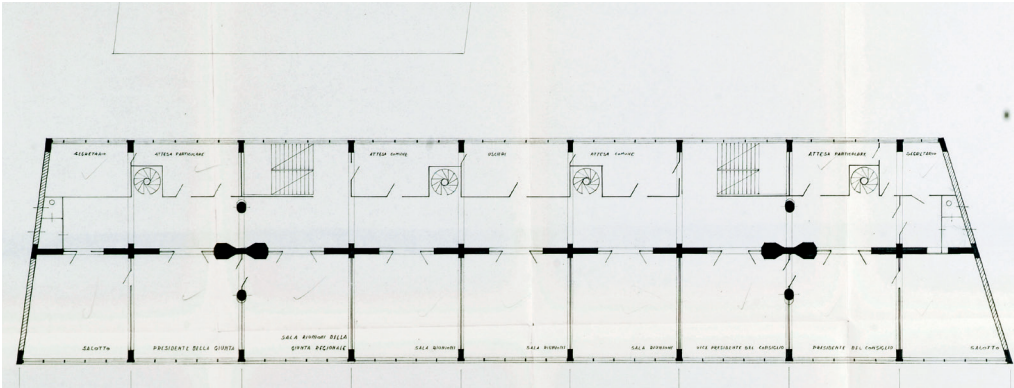
- Le rez-de-chaussée présente un immense espace couvert qui «flotte» en bordure de la place Dante, accueillant le public et protégeant les passants, hommage à une tradition séculaire de construction à portique pour les édifices publics ;
- Au premier étage, les bureaux sont circonscrits dans l'enveloppe du caisson structural, omniprésent dans cet environnement introverti, effet renforcé par les ouvertures basses et souvent chanfreinées qui définissent les seuils entre les pièces ;
- Au deuxième étage, dédié aux fonctions de représentation, l'espace est plus haut, plus aéré et plus lumineux, orienté vers l'extérieur par le ruban continu de panneaux vitrés et par les grandes consoles effilées qui soutiennent la toiture. Celle-ci débordé par un large auvent au-dessus de la façade principale sur la place Dante.

Pour résumer : le projet de concours différenciait l'ossature porteuse des éléments de définition spatiale qui, du moins dans la théorie, devaient être détachés de la structure, même si dans la réalité ils étaient conditionnés par celle-ci. Dans l'ouvrage réalisé, le programme est devenu consubstantiel à la construction, puisque usage et structure se sont développés conjointement. Une lame de béton armé, omniprésente, coupe le bâtiment sur toute la longueur, le séparant en deux moitiés, tandis qu'à l'intérieur, la vie s'organise transversalement de part et d'autre de la poutre-voile que le visiteur occasionnel franchit avec un imperceptible frémissement d'appréhension, déconcerté par l'étrangeté des ouvertures circulaires, voutées ou polygonales, basses et profondes.

Longitudinalité de la structure, transversalité de la distribution, frontalité de la façade sur la place Dante sont autant d'éléments qui se prêtent à la déclinaison et à la composition de la fonction, de l'espace et de la construction. Abordons maintenant certaines ambiguïtés et opacités voulues ou subies, et les difficultés inhérentes au décodage d'une architecture d'une telle complexité.

Lorsque l'on découvre le bâtiment de la Giunta en venant de la gare, ou qu'on l'approche de côté par la via Alfieri ou la via Vannetti, il apparaît résolument tourné vers la place Dante. Tout concourt à cet effet : l'inclinaison de la toiture qui se prolonge en auvent vers la place et retombe du côté opposé, les raidisseurs en ciment armé du toit qui rythment la façade, et le balcon long et étroit du deuxième étage qui signale l'entrée principale. Certains reconnaîtront sur cette façade des précédents dans les réalisations présentant des caractères distinctifs de l'architecture «alpine» moderne : à savoir sanatoriums, hôtels, colonies d'altitude, etc., avec des toits à une pente et l'auvent soutenu par des tirants, et une nette distinction entre façade principale et façade arrière.





Adalberto Libera, plans du rez-de-chaussée, du premier et du second étage du bâtiment de la Giunta, second degré du concours «Trento 1953», 1954. Page de droite : plans du rez-de-chaussée, du premier et du second étage du bâtiment de la Giunta, janvier 1956.

On songe, entre autres nombreux exemples, à l'hôtel de Franz Baumann à Monte Pana, dans le val Gardena (1928), à l'hôtel Paradiso de Gio Ponti dans le val Martello (1937), à la station de téléski du Lago Nero à Sauze d'Oulx de Carlo Mollino (1949), ou encore à la colonie de montagne «Rinaldo Piaggio» de Luigi Carlo Daneri à Santo Stefano d'Aveto (1939).

Le projet définitif, dans lequel le «socle» en béton armé est nettement séparé du second étage, ouvert sur son environnement (la place Dante, la gare et les montagnes en arrière-plan), aérien et léger, appelle davantage ces associations que le projet du concours. Et non sans raison, puisque dans son argumentaire, Libera s'était montré particulièrement sensible à l'intégration du bâtiment dans le paysage alpin du Trentin, recommandation qui figurait dans le programme du concours.

Cette orientation transversale marquée du bâtiment, cette frontalité hautement anthropomorphique sur la place qui le «tient», détourne toutefois l'attention de certains éléments qui, au contraire, invitent à lire le geste conceptuel et architectural le plus spectaculaire qui soit : un bâtiment de 72 mètres de long sur 16 mètres de large, suspendu à près de trois mètres et demi du sol par deux uniques piliers distants d'une quarantaine de mètres. L'architecture de la Giunta est l'antithèse de l'évidence statique et constructive de l'immeuble-poutre construit par Oscar Niemeyer pour l'université de Constantine (1969), motif caractéristique et récurrent du maître brésilien.

D'autres éléments concourent à relativiser, voire à occulter l'exploit constructif, ou tout au moins, à en ralentir la lecture :

- La bipartition verticale de la façade, qui «nie» la grande hauteur de la poutre Vierendeel ;
- L'effacement de toute trace de la poutre de refend sur les façades latérales dans la version réalisée. Celle-ci apparaissait encore dans les dessins 303A-C et 106B de mars 1956, où par ailleurs, les façades sont parfaitement symétriques : le toit est plat, équilibré aux deux extrémités par des tirants, et soutenu au centre par la poutre-voile. Dans la version finale, le profil en aile de papillon des deux consoles d'appui du toit «flotte» sur la surface réfléchissante du mur incliné habillé de porphyre rouge, soutenu sur un seul côté par des raidisseurs.

Du point de vue de la statique et de la construction, l'idée de se limiter à un seul alignement de raidisseurs est logique : elle répond à ce que Walter Gropius, dans un lointain texte de 1911, appelait la «*rechnerischer Stabilität*» [stabilité calculée] de l'ingénieur¹⁰ et fournit à l'observateur averti et capable de déduction une subtile indication sur le rôle effectif des raidisseurs, sollicités autant en compression (ce que même le profane devine) qu'en traction.

Mais du point de vue de la «*dargestellter Stabilität*» [stabilité montrée], ces raidisseurs sont un facteur d'ambiguïté, en ceci qu'ils partent du bord intérieur du caisson et parcourent toute la façade, sans raison constructive apparente, mais en répétant le module des «poutres» (sur lesquelles nous reviendrons) qui sillonnent la face inférieure

Adalberto Libera et Sergio
Musmeci, Palazzo della Regione,
vue du chantier, s.d.



du caisson proprement dit. De fait, les raidisseurs participent à l'image d'un édifice composé d'unités juxtaposées en parataxe, qui correspond plutôt aux portiques transversaux de la version du projet de concours.

Vu de l'extérieur, le bâtiment de la Giunta fourmille d'éléments et d'indications qui renvoient à des considérations d'ordre technico-constructif, mais qui, dans leur ensemble, ne suggèrent pas une lecture univoque. Les poutres suspendues rappellent à un observateur perspicace le caractère monolithique du béton armé, dont cette réalisation est sans conteste une figure caractéristique (voir par exemple, les poutres inversées à la mode à cette époque).

Or, l'extrémité du bâtiment infirme cette hypothèse : ici, en effet, l'élément que nous prenons pour une poutre axiale s'affine, détachant visuellement les « poutres » sur les bords. L'œil averti remarque par ailleurs intuitivement qu'au vu de leurs dimensions, il ne peut en aucun cas s'agir de poutres. Pour comprendre la structure dans son ensemble, il faut avoir parcouru l'extérieur et l'intérieur du bâtiment, ajoutant mentalement ce que l'on perçoit à ce que l'on sait, et ce que l'on sait à une culture statique et constructive qui dépasse largement le cas particulier de la Giunta. Alors seulement se dessine une conjecture plausible.

On devine que les poutres suspendues constituent la partie émergente des poutres transversales encastrées du caisson de raidissement : émergente, parce que les contraintes statiques obligent à déplacer vers le bas les ouvertures ménagées dans les poutres-caissons proprement dites. Hypothèse que confirment les dessins des fers d'armature¹¹, mais qui en tout état de cause exige un savant « travail » de décodage, souvent conduit contre ou en dépit de ce que peuvent nous suggérer des évidences perceptives trompeuses.

De la «sincérité architecturale» et autres mythes

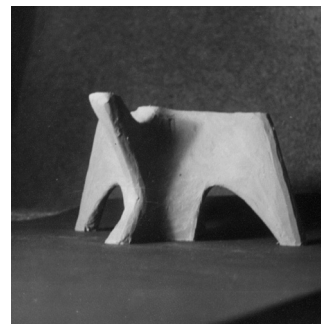
Un autre dispositif de construction interpelle l'observateur : les deux piliers d'appui, chacun flanqué de deux colonnes obliques sur lesquelles portent toutes les forces de torsion (pour reprendre la définition qu'en donne Musmeci)¹². Nous savons que cette solution a déçu ceux qui avaient pu voir les précédentes variantes de l'étude, tel le directeur du chantier, l'ingénieur Miorelli, qui dans une lettre du 30 juin 1960, écrit à Libera : *« Pour ce qui est de la forme des piliers du bâtiment de la Giunta, les administrateurs régionaux ont été quelque peu déçus, tout comme moi : même en admettant que la solution que tu proposes témoigne d'une sincérité architecturale et présente un moindre encombrement, nous préférons celle où les tirants latéraux et les piliers centraux composaient un ensemble sculptural abstrait, mais sans accuser de rupture dans la continuité des lignes structurelles avec la partie supérieure. »*¹³

Dans la mesure où il y a eu différentes versions sculpturales, nous ne savons pas vraiment à laquelle Miorelli fait allusion, mais il s'agit probablement de la solution asymétrique qui associait piliers et tirants pour créer une forme plastique évocatrice unique. Par chance, contrairement aux autres propositions intermédiaires et à la solution définitive, peu documentées en phase d'étude, la photographie d'une maquette de cette variante a été conservée, sans doute réalisée en plâtre ou en pâte à modeler, car elle porte la trace d'une exécution à la main et à la spatule.

Cette version est préfigurée par quelques coups de crayon tracés sur un «plan général» schématique du projet daté de janvier 1956 : la moitié de la coupe longitudinale représentant la poutre-voile porte des indications des éléments pris en compte pour les «calculs préliminaires des charges», modélisés selon la méthode de la statique des barres¹⁴. Dans cette version «sculpturale», on reconnaît les tirants à leur inclinaison convergente. Quant aux éléments structuraux placés dans l'axe de la poutre et destinés à supporter les charges verticales, leur forme asymétrique, remarquablement convergente, semble suggérer une fonction de contreventement dans le sens de la longueur : à moins qu'il ne s'agisse d'un artifice pour réduire la distance entre les appuis.

Quoiqu'il en soit, cette version du pilier, qui n'a que peu ou pas de justification du point de vue statique et constructif, débouche au mois de mars de la même année sur une autre version, tout aussi monolithique, en croix et très élégante : les tirants forment désormais une partition trapézoïdale percée de deux grandes ouvertures ovoïdales, associée à la forme incurvée et symétrique faisant office de pilier (voir les dessins 213 et la variante 214, réalisés à l'échelle 1/20^e avec l'indication : pilier particulier).

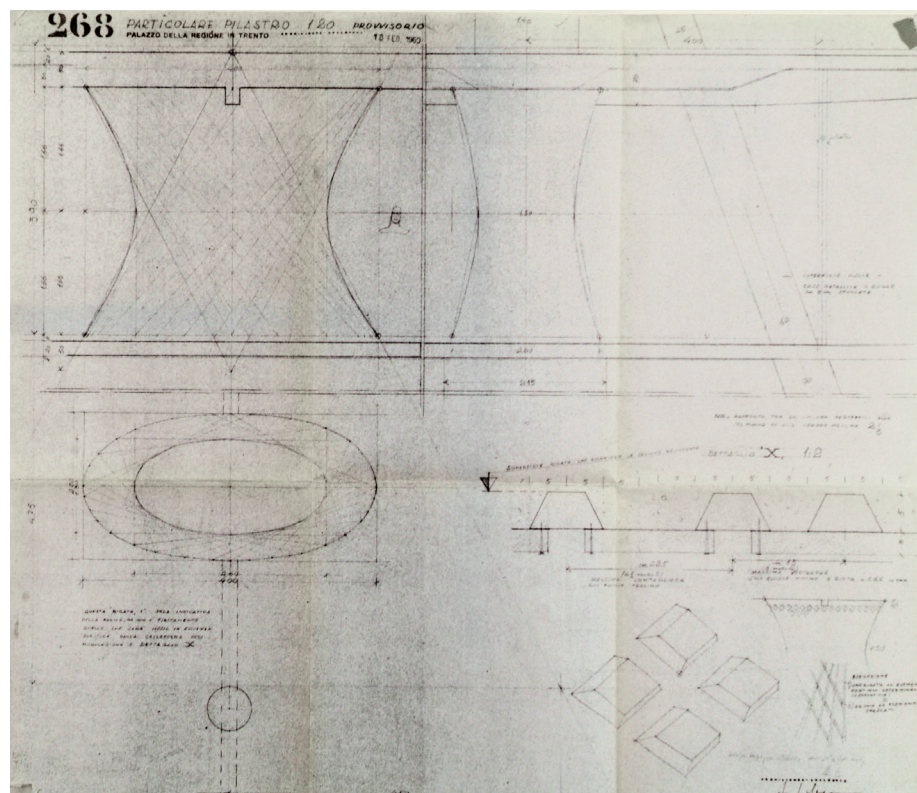
Dans le projet réalisé, les piliers et tirants forment en revanche des figures distinctes et immédiatement reconnaissables par leurs fonctions statiques respectives. Au lieu de regrouper dans une forme sculpturale des fonctions statiques de natures différentes, Libera a finalement préféré privilégier un message structurel de type analytique, certainement plus cohérent avec ses réalisations précédentes. Songeons par exemple à l'immeuble pour célibataires de Tuscolano, évoqué plus haut : les façades latérales





Adalberto Libera et Sergio Musmeci, plan n°268, variante en cours de chantier pour le pilier du bâtiment de la Giunta, 18 février 1960 et zoom sur un détail montrant un minuscule buste esquissé au crayon dont la ligne de regard est exactement située à hauteur de l'axe médian.

Page de gauche : (haut) Adalberto Libera, maquette d'étude du pilier, études mars 1956 ; (bas) Adalberto Libera, Sergio Musmeci, Palazzo della Regione, modénature du pilier de la Giunta (2007).



détaillent minutieusement la structure à portique avec consoles en béton armé, révélant l'épaississement des poutres correspondant aux encastresments et les sollicitations croissantes imposées aux poteaux qui, d'étage en étage, s'affinent vers le haut. Alignées au niveau des dalles des appartements, les consoles forment en façade un triangle biseauté effilé incliné vers le bas qui soutient le balcon surbaissé de quelques marches, démontrant que la capacité portante de la console dépend de la section statique sollicitée, et non de sa forme géométrique. Le message statico-constructif des deux projets de concours était également de type analytique, tout comme le pavillon de la foire de Cagliari (1953), élégant « origami » de béton armé¹⁵.

Mais peut-être la solution analytique comporte-t-elle également une valeur morale – voire idéologique – que Miorelli semble suggérer lorsqu'il concède à Libera que sa solution « témoigne d'une sincérité architecturale et présente un moindre encombrement »¹⁶. La « sincérité architecturale » ou son presque synonyme d'« honnêteté constructive » figurent parmi les principaux moteurs idéologiques du « *Kunstwollen* » [vouloir artistique] moderne, et les années de la Reconstruction, marquées par un courant « néoréaliste »¹⁷, avaient naturellement mis en avant les arguments « solides » – au propre comme au figuré – de la construction correcte, exprimée de façon pédagogique. Libera, qui n'était nullement étranger à ces idées, semble avoir repris à son

compte ce principe, lorsqu'en 1960, faisant le bilan de sa propre expérience d'architecte (et d'enseignant), il déclarait dans la revue *La Casa*: «Aujourd'hui, on prétend faire de l'art, alors qu'il faudrait faire seulement des choses correctes, mais les faire vraiment de manière correcte.»¹⁸

«Construire correctement» était déjà au cœur du programme établi par son ami ingénieur Pier Luigi Nervi dans l'après-guerre, et la formule devait par la suite donner son titre à une magistrale démonstration de savoir-faire constructif¹⁹. Ce «construire correctement» explique peut-être que Libera ait choisi une solution d'évidence statique et de «sincérité» architecturale – et donc, de type analytique. Sa saillie contre ceux qui «prétendent faire de l'art» explique en revanche qu'il ait renoncé aux solutions sculpturales, qui brouillaient le message constructif avec la séduction esthétique d'une forme immédiatement perçue comme «artistique».

Pour autant, Libera n'était pas insensible aux piliers sculpturaux en V d'Oscar Niemeyer pour l'hôtel Sud America de Rio de Janeiro (1952) ou à ceux de son unité d'habitation de l'Interbau de Berlin (1957), qui peuvent avoir inspiré les poteaux arborescents du bâtiment des Assessorati.

La «sincérité» architecturale déclarée n'implique toutefois pas encore forcément une possible solution de «degré zéro» statique et constructif, comme le revendiquait parfois la doxa des ingénieurs de cette époque, lorsque, au nom d'un supposé déterminisme scientifique, on ne proposait plus de choix mais on n'apportait que des solutions.

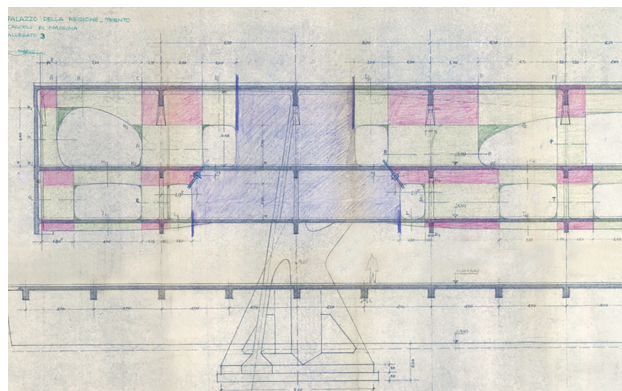
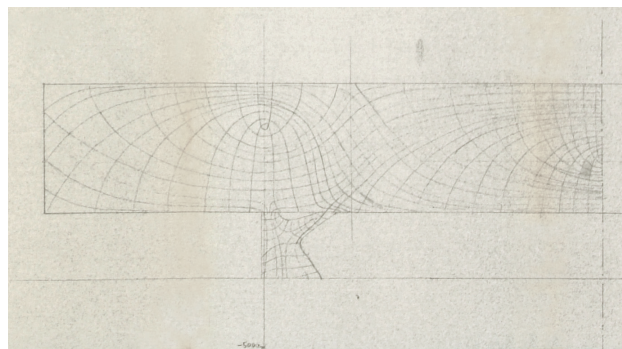
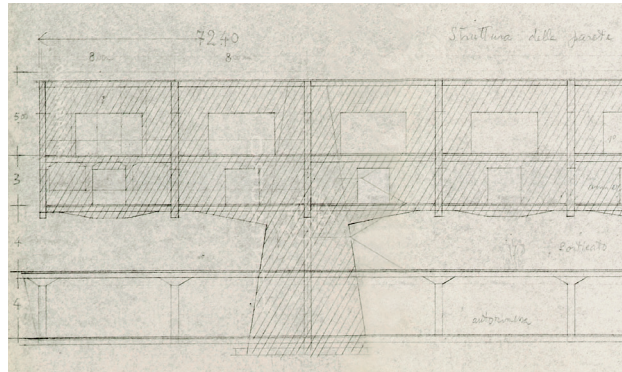
L'art, effet collatéral du «construire correctement» ?

Libera devait souhaiter que les piliers répondent aux règles de la «sincérité» architecturale et, nous l'imaginons, soient construits correctement. Soit. Mais alors, comment interpréter la modénature, l'effet de bossage de la surface du pilier ? Comme l'a expliqué en détail l'ingénieur Musmeci dans la revue *L'industria italiana del Cemento*, la réalisation de ce motif a exigé autant de savoir-faire que d'ingéniosité : «Le parement en bossage est l'empreinte en négatif de la structure avec laquelle a été préparé le coffrage. Celui-ci était constitué d'une trame de tasseaux de bois de section trapézoïdale et à axe rectiligne, d'où le motif de surface réglée hélicoïdale. Il faut ici signaler que la principale difficulté que nous avons rencontrée pour fabriquer le coffrage provenait de la nécessité de cintrer les tasseaux de bois de telle sorte que la grande base de leur section trapézoïdale soit en contact avec la surface de l'hyperboloïde ; pour relever ce défi, nous avons utilisé du bois de balsa.»²⁰

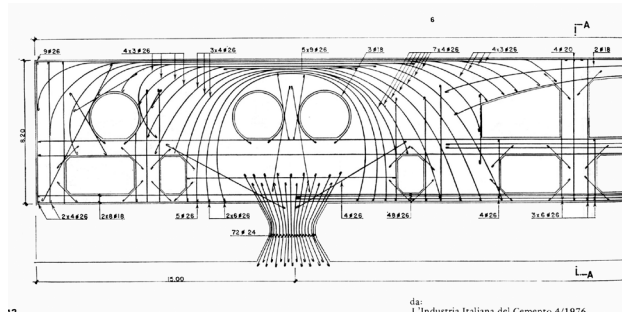
Alors, pourquoi cette modénature de la surface du pilier ? Le paraboloïde hyperbolique à section elliptique – puisque telle est la forme du pilier – présente effectivement une surface réglée, mais pour matérialiser cette forme avec un coffrage de bois, il aurait fallu tailler un nombre considérable de planches de coffrage de formes très particulières, étroites en leur centre, larges en leurs extrémités, et identiques uniquement



Couverture du premier numéro de la revue *Strutture* – rivista di scienza e arte del costruire, 1947.

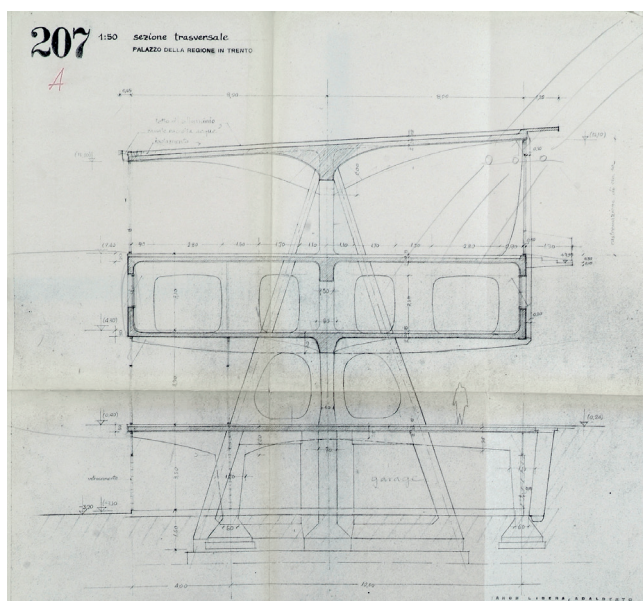


Palazzo della Regione, immeuble de la Giunta, de haut en bas :
 Adalberto Libera, coupe longitudinale, janvier 1956; Sergio Musmeci, diagramme isostatique de la poutre Vierendeel, 1956; Sergio Musmeci, schéma du comportement statique de la poutre Vierendeel, mars 1956; Sergio Musmeci, schéma des fers d'armature de la poutre Vierendeel publié dans L'Industria italiana del cemento, n° 4, 1976.



12

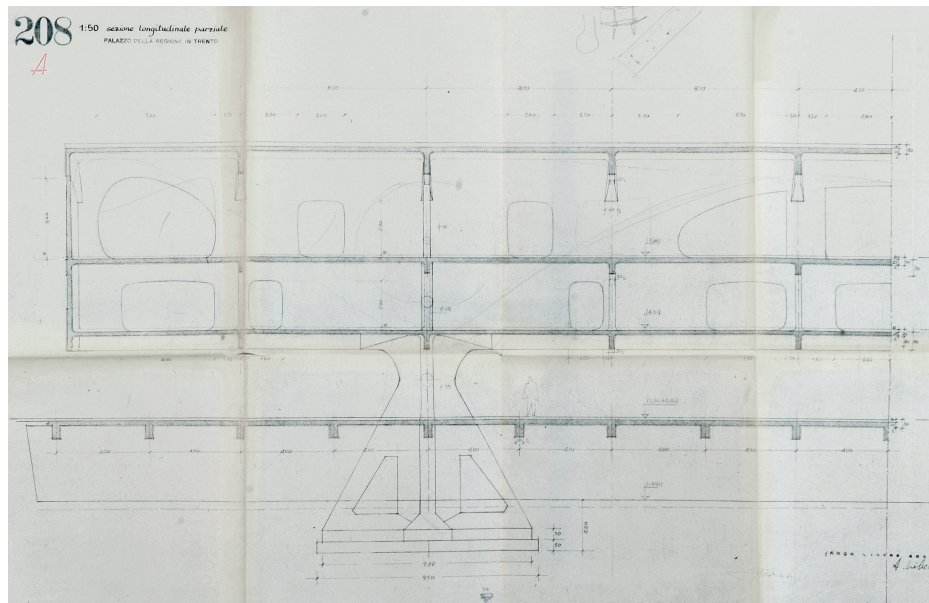
da: L'Industria Italiana del Cemento 4/1976



quatre à quatre. Puis, pour leur mise en œuvre, il aurait fallu les disposer côte à côte et en leur imprimant une légère torsion... avec le risque évident de laisser des traces irrégulières sur le ciment. À moins de tapisser la peau du coffrage d'une matrice continue de contreplaqué fin, de polyester ou autre matériau. Contre toute évidence, lors des essais de chantier, la solution du bossage s'est avérée simple et élégante, car les formes en creux produites par les bosses ont été obtenues en entrecroisant des tasseaux, tous identiques, dont la face externe recevait le coffrage de la face extérieure à proprement dit.

La solution est élégante en ceci que les bandes creuses, toutes égales, restituent un motif régulier, déformé et extrêmement dynamique, qui renvoie aux effets de l'art cinétique qui rencontrait à cette époque en Italie un intérêt grandissant auprès du milieu artistique²¹. L'effet anamorphique et dynamique que produit la modénature du pilier, quel que soit l'angle d'observation, monopolise l'attention :

- Les deux piliers s'imposent comme des éléments protagonistes du rez-de-chaussée, par ailleurs magnifiquement vide ;
- Le dessin enveloppant et centrifuge, s'il ne restitue pas la disposition des fers d'armature, est plus efficace visuellement, car il dessine un motif tendu et dynamique reliant le haut et le bas, et confère une plasticité à l'encastrement entre, respectivement, le caisson et le pilier, et le pilier et les fondations. Fondations que Libera et Musmeci laissent apparaître sous la forme d'une surépaisseur de marbre octogonale, peut-être pour éviter – c'est une supposition – que les piliers et tirants ne s'enfoncent dans la surface lisse et sans profondeur du sol. Ce pilier qui «perfore» le marbre suggère au contraire que la structure se prolonge en sous-sol ;



Adalberto Libera, Sergio Musmeci,
Palazzo della Regione, plan
n°207A, coupe transversale et
plan n°208A, coupe longitudinale
partielle, s.d. [mars 1956].

– L’effet dynamique créé par le relief en bossage concentre l’attention sur le milieu de la figure génératrice du pilier, où l’ellipse de rotation présente un diamètre minimal, et fait en même temps ressortir la parfaite symétrie du pilier, en plan comme en coupe (alors que l’on aurait pu s’attendre à une base plus large et fermement ancrée, comme le montre certains dessins du projet). Ainsi, notre attention se focalise sur le point le plus étroit, qui – et ce n’est pas un hasard – se trouve exactement à hauteur du regard d’un observateur « normal » : à savoir 167 centimètres²².

Un ensemble de dispositifs crée des effets de perception qui induisent l’observateur à constater les dimensions extrêmement réduites des deux porteurs en béton armé sur lesquels repose un bâtiment s’étendant sur pas moins de 72 mètres de long et 16 mètres de large. Des dimensions si réduites que le bossage, qui ne remplit aucune fonction statique, était indispensable pour conférer une épaisseur visuelle et psychologique aux piliers !

L’architecte Giovanni Leo Salvotti a eu le privilège de travailler dans le cabinet romain d’Adalberto Libera au moment même où celui-ci élaborait le projet pour le Palazzo della Regione et nous a apporté son témoignage²³. Libera avait son cabinet chez lui, dans une grande pièce où les tables à dessin de ses quelques collaborateurs étaient installées d’un côté, et la sienne de l’autre. C’était là qu’il travaillait et recevait. Avec son ami Nervi, qui venait souvent lui rendre visite, il se lança un jour dans une grande discussion sur la version définitive du pilier, avec les deux tirants qui servaient de raidisseurs. Au vu de l’action statique déclarée de ces éléments, Nervi tenta vainement de le convaincre que, pour le pilier, la solution véritablement correcte aurait consisté à introduire une rotule entre le bâtiment et le pilier, puisque la fonction stabilisatrice était assurée par les tirants !



Message réticent ou cafouillage rhétorique ?

Pierre Fontanier, l'un des derniers rhétoriciens à avoir tenté d'établir une classification systématique des figures du discours, en identifia sept dans la catégorie des « figures d'expression par réflexion », dont il donna la définition suivante : *« Pour charmer encore l'esprit des autres en l'exerçant, nous ne présenterons la pensée qu'avec un certain détour, qu'avec un air de mystère ; nous la dirons moins que nous ne la ferons concevoir ou deviner, par le rapport des idées énoncées avec celles qui ne le sont pas, et sur lesquelles les premières vont en quelque sorte se réfléchir, sur lesquelles du moins elles appellent la réflexion, en même temps qu'elles les réveillent dans la mémoire. »*²⁴

Il précise notamment que la figure de la « réticence » consiste « à s'interrompre et à s'arrêter tout à coup dans le cours d'une phrase, pour faire entendre par le peu qu'on a dit, et avec le secours des circonstances, ce qu'on affecte de supprimer, et même souvent beaucoup au-delà »²⁵. La lecture que nous avons jusqu'ici proposée du bâtiment de la Giunta souligne avec force en quoi cette réalisation est un exemple particulièrement complexe de « message réticent ». La « collaboration interprétative » a sollicité tous les registres, du vu au mémorisé, du dessin au calcul, de la généalogie du projet à sa réalisation construite. Le « message réticent » est, de ce point de vue, une véritable « re-crédation » de l'observateur-récepteur pris en otage par l'œuvre.

Mais d'autres lectures tout aussi « légitimes » mettent le doigt sur les incohérences, les « failles » de l'ouvrage : celle, par exemple, que développe Giuseppe Vaccaro dans un texte empreint de sympathie et de bienveillance pour l'homme, mais sans complaisance, publié en 1966 dans la revue *L'Architettura, Cronache et storia*²⁶. Après avoir salué la qualité de la composition urbaine à trois ailes, encore considérée comme une solution peu conventionnelle, Vaccaro attire l'attention sur « le traitement des

Adalberto Libera et Sergio Musmeci,
Palazzo della Regione, Trente,
1950-1956, vues actuelles, 2020.



organismes intérieurs et notamment des structures porteuses, que l'ingénieur Sergio Musmeci a contribué à étudier», traitement dans lequel l'auteur voit «des intentions et des aspirations de natures très diverses».

Pour Vaccaro, il est évident que «l'architecte, après avoir déterminé la configuration générale de l'ensemble, puis l'avoir définitivement validée, n'en était toujours pas satisfait. De nouvelles exigences, de nouveaux ferments lui sont venus à l'esprit et il n'a manifestement pas pu se résoudre à réaliser son plan original, par trop linéaire. Il a donc entrepris de repenser le bâtiment de l'intérieur, à partir du squelette, stimulé par des idées bien plus complexes et spectaculaires que ce qu'aurait pu lui inspirer la forme générale extérieure. On dirait presque que, quitte à en passer parfois par des ressorts artificiels, il a sciemment recherché une mise en scène structurelle sensationnelle, en imaginant des schémas atypiques posant des problèmes qui nous fascinent»²⁷.

Vaccaro évoque à ce titre les poteaux arborescents à quatre branches qui soutiennent le Secrétariat et, naturellement, le bâtiment de la Giunta appuyé sur deux uniques piliers : «La richesse de ces éléments en ressources et possibilités plastiques et expressives apparaît dans certaines photographies [...] du bâtiment en chantier. Force est ici de reconnaître que si cette deuxième phase du projet présente bien plus d'intérêt que la première, elle n'a pas réussi à la surpasser ni à la révolutionner, en poussant jusqu'à ses ultimes conséquences l'idée de composition de l'intérieur vers l'extérieur, en dévorant l'enveloppe formelle prédéfinie, pour aboutir à un bâtiment totalement différent dans son aspect et son expression.»²⁸

La critique de Vaccaro ne manque pas de mordant : «Au lieu de cela, l'aventure structurelle s'est heurtée aux murs de la forme volumétrique établie dès le départ, et s'y est presque totalement laissée enfermer. L'architecte s'est ensuite saisi du problème par les



deux côtés opposés – ce qui, de la part de Libera, peut surprendre –, mais qu’il n’a pas su intégrer. Il a sans aucun doute traversé une crise d’incertitude, dont on retrouve des indices dans la documentation de certaines solutions par la suite abandonnées, comme le montre l’étude d’un des piliers d’appui du bâtiment de la Giunta. À un moment donné, une forme organique s’était dégagée qui, sans être tout à fait achevée, exprimait déjà avec une efficacité plastique l’énorme sollicitation statique imposée à cet élément. L’architecte a finalement renoncé à cette solution, à la faveur des piliers paraboliques auxquels il a fallu ajouter les tirants – preuve de leur inadéquation.»²⁹

Adalberto Libera et Sergio Musmeci,
Palazzo della Regione, Trento,
1950-1956, vue actuelle, 2020.

Vaccaro rejoint ici le jugement de Miorelli – et même des administrateurs régionaux. Libera aurait-il été le seul à ne pas se rendre compte de l’«inadéquation» des piliers? C’est peu probable, et je préfère donc admettre qu’il avait à l’esprit un autre projet esthétique, où la notion de «sincérité» avait du sens. Il reste que, comme le souligne Vaccaro à propos de la poutre Vierendeel: «Tous ces organes essentiels ne manifestent aucunement leur présence à l’extérieur, où la façade semble occultée par les piliers et où le premier étage est traité comme un simple mur percé de fenêtres, alors qu’il s’agit en réalité d’une poutre de connexion entre les consoles, dont la fonction est de répondre aux efforts en torsion de la structure.»³⁰

On pourrait presque regretter que Miorelli et Vaccaro n'aient pas expliqué à Libera... son propre projet. Et nous pourrions du même coup nous demander si la poutre Vierendeel n'a pas été introduite comme un corps étranger, venu d'ailleurs, peut-être de la fantaisie constructive de Musmeci qui aurait pu séduire l'intelligence de Libera, toujours prompt à tenter de nouvelles aventures (songeons à l'influence de son voyage au Maroc sur le projet pour l'unité d'habitation horizontale de Tuscolano déjà évoqué). Les dessins de janvier 1956 semblent toutefois plaider pour l'hypothèse inverse, à savoir que dans ce premier jet, Libera n'avait étudié que le thème constructif de la poutre Vierendeel³¹.

Un premier élément plaidant en faveur de cette théorie tient à la parfaite coïncidence, déjà constatée, entre structure et distribution. La « naïveté » constructive du projet pourrait être un deuxième indice : elle transparait par exemple dans la distribution des ouvertures qui percent la « structure du mur de refend 1/100^e » de la section du bâtiment de la « Présidence », à des années-lumière de la solution qu'a ensuite calculée Musmeci ; dans le caisson qui prend encore toute la hauteur des deux étages de la Giunta³² ; dans l'épaisseur constante du mur de refend et dans les indications graphiques sur les poteaux à fourches et les tirants raidisseurs.

Le troisième indice est de nature plus spéculative : il présuppose un intérêt certain de Libera pour la culture constructive. Auquel cas, nous sommes en droit de penser qu'il était parfaitement au fait des propriétés statiques et des possibilités d'application de la poutre Vierendeel. On trouve d'ailleurs un exemple flagrant de l'emploi de ce type de poutre avec des ambitions symboliques et commémoratives dans le fameux projet « A » du groupe composé d'Antonio Carminati, Pietro Lingeri, Ernesto Saliva, Giuseppe Terragni et Luigi Vietti, avec la collaboration de l'ingénieur Italo Bertolini, pour le concours du Palais du Littorio à Rome, en 1934.

Les revues d'architecture de l'époque se sont largement fait l'écho des recherches statiques sur la transmission des charges, réalisées au moyen d'une maquette en papier phénolique équipée d'un prisme polariseur Nicol, et montrant le réseau des lignes isostatiques. Le principe de la poutre Vierendeel s'est ainsi, pour ainsi dire, trouvé éclipsé par le motif graphique repris en illustration de couverture du premier numéro de la revue *Strutture – riviste di scienza e arte del costruire*, que Libera dirigeait avec Pier Luigi Nervi, Carlo Cestelli-Guidi et Guido Oberti³³. Mettant en scène les effets décoratifs du schéma isostatique, l'image reproduit une plaque de papier phénolique perforé, appuyée sur trois points (indiqués par des flèches) et polarisée (voir image page 126). On pourrait l'interpréter comme la préfiguration du premier dessin pour le mur de refend de la Giunta.

Notes

Ce texte a été traduit de l'italien au français par Isabelle Taudière. La version originelle figure dans la monographie consacrée au Palazzo della Regione publiée sous la direction de Marco Pogacnik, *Adalberto Libera Sergio Musmeci Il Palazzo della Regione a Trento. Tra antico decoro e nuove figure strutturali*, Nicolodi, Rovereto, 2007. Ce recueil réunit des textes de Marco Pogacnik, Bruno Reichlin, Jürg Conzett, Angiola Turella et Sergio Poretti, accompagnés d'une sélection de documents d'archives réalisée par Anna Rosellini.

Ce texte sera également publié dans l'ouvrage : Bruno Reichlin, *Écrits sur l'architecture 1978-2018*, sous la direction de Catherine Dumont d'ayot, éditions Scheidegger und Spiess, Zurich. La parution du premier volume «Le Corbusier. De la "solution élégante" à l'"œuvre ouverte"» est prévue en octobre 2020.

¹ Carl Bötticher, *Die Tektonik der Hellenen*, (2 volumes et planches), Riegel, Potsdam, 1852, nouvelle édition augmentée, Ernst & Korn, Berlin, 1872-1881.

² Sur les détails du concours et du projet de Libera, voir Marco Pogacnik, *Adalberto Libera Sergio Musmeci Il Palazzo della Regione a Trento. Tra antico decoro e nuove figure strutturali*, Nicolodi, Rovereto, 2007, en particulier pp. 15-74.

³ Voir «Appunto per l'assessore regionale ai lavori pubblici Dott. Donato Turrini», adressée au président (de la Giunta) Tullio Odorizzi, en date du 25 février 1955. Sur Ezio Miorelli, voir l'ouvrage de Paolo Castelli, *Un edificio di ieri per la città di domani*, Nicolodi, Rovereto, 2005, pp. 187-189.

⁴ La note destinée au conseiller régional évoque la nécessité de concilier les attentes esthétiques

avec les exigences fonctionnelles et les limites raisonnables de coût. Voir *ibidem*.

⁵ Dans son *Traité de sémiotique générale* [1975], Umberto Eco dit que le mode de production du signe se fait par «ostension» quand «un objet donné ou un événement, produit par la nature ou par l'action de l'homme, intentionnellement ou non intentionnellement, et existant comme fait dans un monde de faits, est "sélectionné" par quelqu'un et "montré" comme étant l'expression de la classe d'objets dont il est membre». L'ostension des matériaux et de la structure cadrerait bien avec la vocation éthique et pédagogique de l'architecture du «néoréalisme». Voir à ce propos Bruno Reichlin, «Figures du néoréalisme dans l'architecture italienne», *Les cahiers du Musée national d'art moderne*, n° 69, automne 1999, pp. 76-113.

⁶ Ezio Miorelli, «Appunto per l'assessore regionale ai lavori pubblici Dott. Donato Turrini», *op. cit.* (note 3).

⁷ *Ibidem*, «Remarques d'ordre général», p. 1.

⁸ Sergio Musmeci, «Rapporto tra struttura e architettura nell'ultima esperienza dell'Architetto Libera: il Palazzo della Regione Trento», *L'industria italiana del cemento*, n°4, avril 1976.

⁹ Voir Robert Venturi, Denise Scott Brown, Steven Izenour, *Learning From Las Vegas*, MIT Press, Cambridge, 1972 (première traduction en français : *L'Enseignement de Las Vegas*, Mardaga, Bruxelles, 1978).

¹⁰ Voir Walter Gropius, «Monumentale Kunst und Industriebau», conférence prononcée en 1911, publiée dans Hartmut Probst, Christian Schädlich, *Walter Gropius. Band3: Ausgewählte Schrif-*

ten, Ernst & Sohn, Berlin, 1988. (Traduction française : «Art monumental et construction industrielle», dans Lionel Richard (éd.), *Walter Gropius - Architecture et société*, Éditions du Linteau, Paris, 1995).

¹¹ Voir les dessins illustrant l'article de Sergio Musmeci, «Rapporto tra struttura e architettura nell'ultima esperienza dell'Architetto Libera: il Palazzo della Regione Trento», *op. cit.* (note 8) et le dessin des armatures 59 B/F (RTAA-UT).

¹² *Ibidem*.

¹³ Ezio Miorelli, lettre du 30 juin 1960 à Libera (RTAA-UT).

¹⁴ Voir l'article de Jürg Conzett, «L'interaction entre les aspects architecturaux et techniques dans l'exemple du Palazzo della Regione», publié dans Denis Zastavni, Bernard Wittevrongel, *Entretiens avec/ In Discussion with Jürg Conzett*, Presses universitaires de Louvain, Louvain, 2014, pp. 109-131.

¹⁵ C'est Franco Purini qui désigne le pavillon de Cagliari sous le terme d'«origami» dans son essai «Restituée au vent», publié dans Alessandra Fassio (éd.), *Adalberto Libera de l'après-guerre*, Éditions du Centre Pompidou, Paris, 2004, p. 73.

¹⁶ Voir supra note 13.

¹⁷ Bruno Reichlin, «Figures du néoréalisme dans l'architecture italienne», *op. cit.* (note 5).

¹⁸ Adalberto Libera, «La mia esperienza di architetto», *La Casa*, n° 6, 1960.

¹⁹ Pier Luigi Nervi, *Costruire correttamente*, Hoepli, Milan, 1955 (Traduction française : *Savoir construire*, Éditions du Linteau, Paris, 1997).

²⁰ Sergio Musmeci, «Rapporto tra struttura e architettura nell'ultima

esperienza dell'Architetto Libera: il Palazzo della Regione Trento», *op. cit.* (note 8).

²¹ Voir *L'œil moteur – Art optique et cinétique, 1950-1975*, catalogue de l'exposition éponyme organisée au Musée d'Art moderne et contemporain de Strasbourg, du 13 mai au 25 septembre 2005. Comme l'explique l'introduction: «*Le mouvement principal à l'œuvre dans l'art optique et cinétique réside dans un déplacement sémantique: l'enjeu artistique n'est plus contenu dans l'œuvre elle-même ni dans le regard du spectateur, mais bien dans l'entre-deux, au cœur même de la relation entre ce qui est perçu, vu, entendu, touché et celui qui perçoit.*»

²² Cette hypothèse a entre-temps été confirmée par Marco Pogacnik qui, avec sa sagacité coutumière, a cherché à la vérifier et a trouvé

un dessin du pilier réalisé en 1960, qui montre la ligne de regard d'un minuscule buste esquissé au crayon situé exactement à hauteur de l'axe médian (voir image page 125).

²³ Je tiens ici à remercier notre confrère architecte Renato Rizzi de nous avoir mis en contact avec l'architecte Giovanni Leo Salotti, qui s'est prêté avec beaucoup de gentillesse à une interview improvisée de plusieurs heures extrêmement intéressante.

²⁴ Voir Pierre Fontanier, *Les figures du discours* [1821], avec une introduction de Gérard Genette, Flammarion, Paris, 1968, p. 123.

²⁵ *Ibidem.*

²⁶ Voir Giuseppe Vaccaro, «Adalberto Libera (1903-1963)», *L'Architettura. Cronache e storia*, n° 123 à 133, janvier-novembre 1966,

série d'articles sous la direction de A. Alieri, M. Clerici et F. Palpacelli.

²⁷ *Ibidem.*

²⁸ *Ibid.*

²⁹ *Ibid.*

³⁰ *Ibid.*

³¹ Projet du second tour, dessin «Sezione Presidenza. Struttura della parete di spina», sans date [janvier 1956], (RTAA-UT).

³² Projet du second tour, dessin «Sezione Presidenza. Sezione trasversale», sans date [janvier 1956], (RTAA-UT).

³³ Voir à ce propos Paolo Melis, *Adalberto Libera - I luoghi e le date di una vita - tracce per una biografia*, Comune di Villa Lagarina et Nicolodi, Rovereto, 2003, pp. 189-191, et la note 197.

ESCL 050



L'apport incompris d'Asnago et Vender à la théorie du rationalisme italien

Roberto Gargiani

Comment se fait-il que les œuvres de Mario Asnago et Claudio Vender aient eu un tel retentissement dans le débat architectural du début du XXI^e siècle, au point de devenir, pour certains architectes, des références historiques décisives ?

Pour comprendre ce succès, il faut tout d'abord se rappeler que, à l'époque où l'attention de la critique se focalisait sur Asnago et Vender, on voyait se développer à l'échelle internationale un type de composition de façade privilégiant des percements différenciés autant par leurs formes que par leurs dimensions, et distribués non plus selon des rythmes réguliers mais suivant des critères détachés de tout principe évident et compréhensible, afin d'induire une perception équivoque de la succession logique des espaces, généralement organisés en une superposition régulière de niveaux. De SANAA à Caruso St John, plusieurs grands noms de l'architecture ont adopté ce type de composition de l'enveloppe à ouvertures libres.

Comme bien souvent dans des cas pareils, ce n'est ni un historien ni un critique qui a redécouvert Asnago et Vender, mais un architecte : Cino Zucchi, qui leur a consacré une monographie en 1998¹. Zucchi s'est intéressé à leur œuvre pour la même raison qu'en leur temps, Peter Eisenman avait porté un regard critique sur l'architecture de Giuseppe Terragni, ou Rem Koolhaas avait épluché et analysé des documents d'archives pour l'écriture d'un livre sur Ivan Leonidov : trouver une base historique à la poétique qui sous-tendait son propre travail. Ce n'est pas un hasard si Zucchi a commencé à travailler sur son immeuble résidentiel de l'île de la Giudecca, à Venise, dès 1997, au moment même où il s'apprêtait à publier son ouvrage sur l'architecture d'Asnago et Vender : dans cet édifice (achevé en 2002), l'influence des deux architectes apparaît très clairement dans les fenêtres de tailles différentes, dont la disposition en patchwork évoque de mystérieuses correspondances.

Mario Asnago, Claudio Vender, immeuble de logements et de bureaux, angle via Rossini et viale Majno, Milan, 1959-1962.

Zucchi pose d'emblée la question : Asnago et Vender, «sublimes "façadistes" ?», sur fond de contestation du Mouvement moderne, après la crise provoquée par le post-modernisme². Il n'aborde la question cruciale de la non-visibilité de l'ossature que dans très peu de passages clés de son étude : «Asnago et Vender refusent l'esthétique de l'ossature apparente contre laquelle, curieusement, Cesare Cattaneo nous avait mis en garde. Chez Asnago et Vender, la question constructive ne devient jamais un expressionnisme constructif.»³

Dans sa préface, Bruno Reichlin se rallie à la thèse d'une «recherche essentiellement formelle et axée sur les façades dans l'architecture moderne» d'Asnago et Vender⁴. Sa subtile lecture critique, selon laquelle Asnago et Vender se seraient pris au jeu des règles du rationalisme pour renverser, avec une sensibilité toute picturale, chaque critère du dessin de façade fondé sur des «grilles» ou des «alignements structurels»⁵, se rapproche du cœur de la question. Toutefois, on ne considère pas suffisamment la question des fondements théoriques de l'œuvre d'Asnago et Vender, qui est ancrée dans la version plus expérimentale du rationalisme italien. La fascination pour le postmodernisme a orienté l'analyse à reconnaître dans leurs façades l'esquisse de la critique du Mouvement moderne incarnée par les façades de la *Strada Novissima*.

Or, c'est précisément là l'un des nœuds théoriques qu'il faut dénouer pour comprendre le regain d'enthousiasme qu'a suscité l'œuvre d'Asnago et Vender : ont-ils été à l'avant-garde d'une réhabilitation postmoderne ironique de la façade contre le credo des tenants du modernisme ? Ou bien ont-ils plutôt contribué au développement théorique complexe du rationalisme italien qui s'est opéré entre la chute du fascisme et l'avènement de la démocratie, dans la lignée de Giuseppe Terragni, Pietro Lingeri et Cesare Cattaneo, et dont Gio Ponti s'est également, à sa manière, fait l'interprète ? Il convient donc de se s'interroger sur la portée théorique des œuvres emblématiques de la culture architecturale milanaise dont Asnago et Vender furent des figures de proue, et de se demander, le cas échéant, dans quelle mesure leurs façades «réfutaient» l'«esthétique de l'ossature apparente», afin de mieux apprécier ce que les architectes ont récemment perçu dans leurs œuvres et, ainsi, de cerner les intentions culturelles de l'architecture contemporaine.

Après les diverses expérimentations de «façades libres» entre la fin des années 1990 et le début des années 2000, les architectes ont cherché à replacer la composition de l'enveloppe dans un cadre normatif. C'est dans ce contexte que la leçon d'Asnago et Vender, que Zucchi avait déjà assimilée dans son propre travail, a débordé de son contexte milanais pour s'imposer dans le débat international, particulièrement animé en Suisse, notamment grâce à l'intervention de Reichlin.

Étrangement pourtant, tous ceux qui, après la monographie de Zucchi, se sont inspirés de l'architecture d'Asnago et Vender, ont persisté à limiter l'analyse à la question de la façade, et se méprennent en outre sur ce que Ponti entendait par «surface» de l'architecture : ce concept complexe, à mi-chemin entre «façade libre» et «principe du revêtement», revient dans les discussions sur l'œuvre d'Asnago et Vender, mais est



Gino Zucchi, immeuble résidentiel *D, La Giudecca*, Venise, 1997-2002.

Ci-contre : René Daniëls, *Het Glazen*, 1984.

souvent mal compris de la critique et des architectes contemporains, qui se bornent à envisager la façade comme facteur indépendant de la structure. Du fait de cette lecture biaisée, dans les recherches contemporaines sur les enveloppes à percements différenciés, les œuvres d'Asnago et Vender, comme d'ailleurs celles de Luigi Caccia Dominioni, ont par la suite été rapprochées de certaines compositions picturales comme le tableau de René Daniëls, *Het Glazen*, représentant une façade d'immeuble rappelant les édifices milanais.

Deux exemples peuvent nous aider à saisir plus précisément ce que sont la surface, la façade et l'ossature chez Asnago et Vender : songeons d'une part aux explications de Ponti, imprégnées des principes sempériens et liées au contexte culturel viennois, sur l'enveloppe de son immeuble Montecatini dont la puissante ossature guide toute la composition ; et d'autre part, aux inventions que Terragni, inspiré par les « Quatre compositions » de Le Corbusier, avait expérimentées dans la Casa del Fascio de Côme qui, par la complexité des rapports entre ossature et enveloppe, fait figure de manifeste du rationalisme italien de tout le XX^e siècle.

Pour pénétrer toute la subtilité des raisonnements développés par Asnago et Vender dans leur architecture, il convient en effet de garder à l'esprit les positions théoriques de Ponti et de Terragni sur la question du rapport de l'enveloppe à l'ossature. Arrêtons-nous sur un passage d'*Amate l'Architettura* [Aimez l'architecture] dans lequel Ponti recommande de mettre en œuvre les plaques de revêtement de façon « non constructive », mode expressif qui résume à lui seul son désir de faire percevoir la présence de l'organe invisible fondamental du bâtiment : la structure porteuse.

«[...] faites découper les blocs transversalement vous inventerez alors de nouveaux marbres, comme j'ai inventé l'effet "tempesta" pour l'immeuble de Montecatini / ne disposez jamais les marbres avec le veinage à livre ouvert / *natura non facit disegnum*, ne faites pas de motifs de cette façon / mettez la veine en diagonale / reproduisez, avec des veines diagonales, la montagne dans vos revêtements : moi j'y suis parvenu / [...] / puisque vous travaillez le marbre comme revêtement, utilisez-le toujours en mode non constructif / [...] n'imitiez pas le massif avec les placages mais finissez les bords à ras [...] / (*id est veritas*, montrez qu'il n'y a pas d'épaisseur dans le placage) [...] / ne teintez pas les bois [...] / c'est un très beau matériau / Strnad disait : on a envie de le caresser. »⁶



Après le livre de Zucchi, c'est la publication, en 2015, de l'étude d'Adam Caruso et Helen Thomas, *Asnago Vender and the Construction of Modern Milan*, qui referme provisoirement la parabole du succès de l'œuvre de l'agence milanaise. Si Zucchi laissait entrevoir le rôle décisif des questions de composition et d'espace par rapport à l'ossature, si Reichlin suivait Zucchi en évoquant l'existence d'une question fondamentale jamais encore abordée, l'interprétation fautive de l'œuvre d'Asnago et Vender – consistant à présenter les architectes comme des « façadistes » – apparaît explicitement dans la lecture critique de Caruso, qui veut voir dans la façade des bâtiments le support d'une composition éminemment graphique, affranchie de toute implication technique et culturelle sur l'ossature et ses espaces. Or la conclusion à

laquelle parvient Caruso part de prémisses fausses ; elle constitue toutefois un précieux témoignage de la pratique contemporaine, au regard des réalisations de l'agence Caruso St John et de leur vénération pour les valeurs de la surface, dans la lignée du postmodernisme.

Dans sa conclusion, Caruso ne développe pas les intuitions de Zucchi et de Reichlin, et en vient à attribuer à la « construction » d'Asnago et Vender une valeur qui ne lui permet pas de comprendre la logique sous-jacente de la conception de façades, qu'il cantonne, inévitablement, à une sensibilité vaguement milanaise, pour finir par reléguer le projet culturel d'Asnago et Vender dans la catégorie ambiguë des « *pree-sistenze ambientali* » [environnements préexistants] : « *Leur préoccupation pour les qualités picturales du matériau et l'apparente fragilité de leur construction montrent clairement que, pour eux, la construction était une question formelle et non technique. Asnago et Vender conçoivent leurs façades en introduisant d'inexplicables décalages dans la position et la proportion des fenêtres, et des transitions abruptes entre travertin, blocs de verre et carreaux de faïence – autant de décisions formelles motivées par une sensibilité spécifique à la situation physique et culturelle de leurs projets. Cette sensibilité plastique relie la surface des bâtiments à un tout inexorable, tourné vers le contexte immédiat et les résidus de l'histoire.* »⁷

Le secret de la composition des fenêtres restera « inexplicable » tant que l'on ne replacera pas l'œuvre d'Asnago et Vender dans une perspective d'analyse qui rende compte de tout l'organisme de l'édifice. La lecture de Caruso – qui ne fait que confirmer d'autres lectures –, passe à côté du fait qu'Asnago et Vender avaient conscience d'intervenir dans un moment historique décisif pour la refondation de l'architecture rationaliste italienne, à laquelle ils participaient activement non en publiant des articles et des manifestes, mais en écrivant, avec chacune de leurs réalisations, les chapitres cohérents d'une théorie exprimant le potentiel créatif de l'ossature, dans la continuité des « Cinq points d'une architecture nouvelle » et des « Quatre compositions » de Le Corbusier, introduits en Italie et déclinés selon des variantes aussi efficaces qu'originales d'abord par Terragni, puis par Cattaneo, et enfin par Ponti.

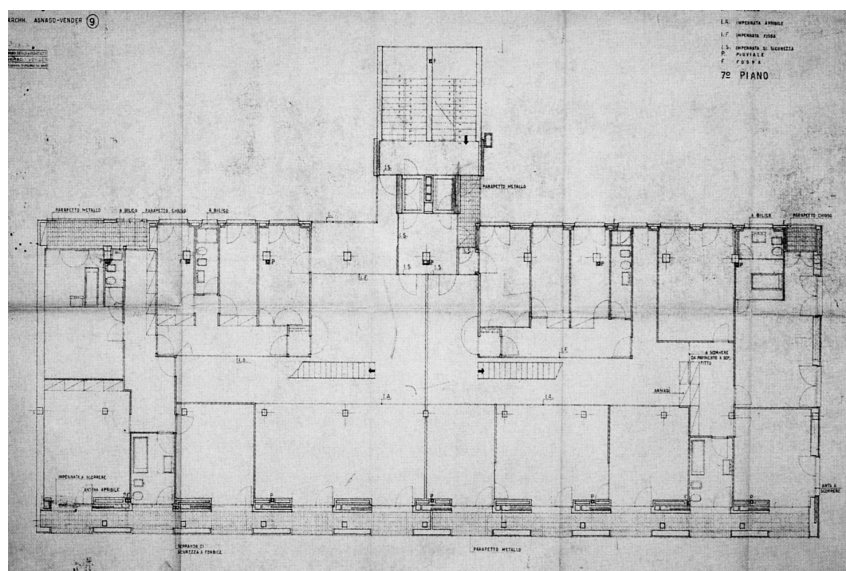
Si l'on admet cette hypothèse, il ne reste plus qu'à démontrer la force théorique de l'architecture d'Asnago et Vender et à la dégager de cet intimisme autobiographique qui lui assigne l'origine des formalismes contemporains de la façade – pas très différents, conceptuellement, du vocabulaire formel de la *Strada Novissima*, mais avec d'autres figures et d'autres intentions. Et si l'on parvient à démontrer que leur architecture découle d'une vision théorique précise qui, historiquement, a toujours caractérisé le rationalisme italien – de Terragni à Aldo Rossi, des années 1920 aux années 1960, du rationalisme rhétorique au rationalisme exalté –, on aura alors soulevé, indirectement, une question sur la condition de l'architecture contemporaine, au vu, précisément, du regain de ferveur qu'ont connu les œuvres d'Asnago et Vender, considérées du simple point de vue des jeux superficiels de composition de façade dans lesquels tant d'architectes se sont reconnus. Pour effectuer cette démonstration, nous partirons du dessin de façade pour remonter à la source de sa composition « inexplicable ».

Dans son discours sur la conception de la fenêtre, Ponti ne fait jamais qu'introduire dans le débat une question qui, depuis les années 1920, alimentait sur la scène internationale la polémique sur sa forme idéale dans l'ossature en béton armé. Cette fenêtre, dans les divers types d'ossatures, a été encadrée par les lignes de la trame structurale et de ses éventuelles partitions pour y percer plusieurs ouvertures. Ponti souligne d'emblée que la découpe doit préserver les qualités de «surface» de la façade, sans jamais empiéter sur la visibilité de l'ossature. La régularité de la «cage» (c'est le terme très expressif qu'il emploie pour souligner le risque inhérent au recours à l'ossature), l'uniformité de ses vides et la répétition des mêmes éléments que Ponti interroge, critique et corrige, sont au cœur des préoccupations d'Asnago et Vender, réputés pour leurs immeubles d'habitation depuis les années 1930 et qui, comme Ponti, contestent la primauté des lignes apparentes de l'ossature-cage.

Asnago et Vender resteront fidèles à leurs débuts, marqués par des variantes originales de la Ca'Brütta de Giovanni Muzio, puisqu'ils retiendront dans leurs édifices le concept décisif de continuité murale, organisant les découpes des fenêtres et l'ordonnement de la façade sur cet élément essentiel pour la qualité des espaces intérieurs des appartements ou des bureaux. Ils affirmeront toutefois leur singularité radicale en prenant conscience de la nécessité de trouver une forme d'enveloppe adaptée non plus à un système structurel mural, mais à l'ossature en béton armé.

Lorsqu'ils construisent leurs premiers immeubles d'habitation et de bureaux à ossature porteuse, comme celui du 50 viale Tunisia (Milan, 1935-1936), ils ne trouvent pas tout de suite une enveloppe propre à exprimer cette structure. Mais quand, à l'issue des réflexions théoriques italiennes de la fin des années 1930, la trame de l'ossature en viendra à dicter, plus ou moins ouvertement, la conception de l'enveloppe, Asnago et Vender ne renonceront pas aux dispositifs de composition de leurs premières réalisations, mais modifieront les règles d'ordonnement en fonction du système structurel. Au lieu de la trahir ou de l'ignorer, leur architecture réussira ainsi à soumettre l'ossature qui, chez eux, détermine toujours la forme, les variations de taille et, en somme, le jeu complexe des percements dans le dessin de façade⁸. Tandis que Franco Albini, Luigi Figini et Gino Pollini, Giovanni Michelucci ou Giuseppe Samonà concevaient les lignes de l'ossature pour déployer étage après étage des schémas graphiques créant un ordre, ou une «cage», de poteaux et poutres apparents, Asnago et Vender, eux, inventaient des hiérarchies analogues à travers la forme et la position des fenêtres dans les séquences de niveaux, sans nier la présence signifiante de l'ossature proprement dite mais en privilégiant encore le principe de revêtement, se ralliant ainsi à des orientations théoriques proches de celles de Ponti et de Luigi Moretti.

L'ordre de la fenêtre érigé en système pour proclamer ce que d'autres expriment avec l'ordre de la travée trouve son expression la plus lumineuse et la plus intense dans les immeubles qu'Asnago et Vender construisent entre la fin des années 1930 et le milieu des années 1950, période décisive pour la forme de la «structure à cage» qui, de la grille orthogonale du rationalisme de Terragni, Lingeri et Cattaneo, évolue vers une matérialisation appuyée de ses traits, visant à rendre visible la structure en béton.



Même si, dans leurs œuvres, Asnago et Vender utilisent le plan continu pour masquer la structure portante, ce plan, contrairement aux surfaces de Ponti empreintes de culture viennoise, semble inspiré d'une théorie dont les origines remontent justement aux réalisations de Terragni, Lingeri et Cattaneo⁹.

La série de quatre immeubles mitoyens construits à Milan entre 1936 et 1956 sur un même îlot – 8 via Albricci (1938-1942); 4 piazza Velasca (1947-1952); 33 via Paolo da Cannobio à l'angle de la via Albricci (1950); et 10 via Albricci à l'angle du 2 piazza Velasca (1956-1958) –, démontre l'originalité et la cohérence des principes d'Asnago et Vender dans leur recherche d'une enveloppe non nervurée exploitant l'ossature pour organiser la distribution des espaces de bureaux et d'habitation. Leurs résultats formels se distinguent de ceux de Ponti par les infimes décalages dimensionnels – à peine perceptible au premier regard – dans les alignements de fenêtres d'un étage à l'autre et, dans bien des cas, par des revêtements de façade différenciés permettant de préserver l'articulation du front bâti continu, popularisé par les premières constructions de Muzio, puis renié par Ponti.

Bien qu'ils aient été construits à des périodes différentes, les quatre immeubles de l'îlot délimité par la piazza Velasca et la via Albricci reposent sur le même type d'ossature qui autorise une organisation des espaces en plan libre et un éclairage optimal des pièces. La réalisation de cet ensemble cohérent dans ses processus évolutifs confirme les principes qu'Asnago et Vender mettent en œuvre dans d'autres bâtiments construits au cours de la même période. L'opération démontre la validité théorique de la liberté de composition pour une enveloppe tendue sur une ossature, et va au-delà de ce qu'avaient réussi Terragni, avec la Casa del Fascio de Côme, Ponti avec l'immeuble Montecatini et Cattaneo avec sa maison de Cernobbio.



*Mario Asnago, Claudio Vender,
immeuble résidentiel et commercial,
8 via Albricci, Milan, 1939-1942.*

Le premier immeuble construit est celui du 8 via Albricci, dit Palazzo Zanoletti. À travers l'agencement logique de ses éléments, il expose déjà certains principes fondateurs de l'idée de façade d'Asnago et Vender : ici, l'ossature à trame rectangulaire ne s'exprime pas dans les lignes mais est perceptible dans les rythmes et les dimensions des ouvertures. La façade est scindée entre une partie basse et une partie haute, différenciées par la couleur et la texture des revêtements : les espaces commerciaux du rez-de-chaussée et les mezzanines sont plaqués de marbre blanc perle, alors que les étages supérieurs, dévolus aux bureaux et aux logements, se démarquent par leur parement de carreaux rectangulaires klinker de couleur beige imitant un appareillage de briques.

Asnago et Vender surprennent leurs contemporains en choisissant un format uniforme pour les ouvertures du rez-de-chaussée, sans faire ressortir la porte d'entrée, et un autre format, qui semble toujours identique, pour celles des cinq étages suivants. Ces formes d'ouvertures percent la façade sur son axe vertical – un effet obtenu en supprimant les parapets. Les dimensions de ces ouvertures sont calculées de façon à révéler discrètement la présence d'une ossature mais, grâce à de subtiles variations dans l'épaisseur des bandeaux de planchers, celle-ci ne devient jamais systématique.

La transgression la plus évidente au code admis de la composition de façades (milanaises et autres) apparaît dans les bandeaux horizontaux des premiers étages : le plus épais, qui aurait dû couronner la composition du soubassement, s'intercale entre les ouvertures des espaces commerciaux et celles des mezzanines, et c'est curieusement l'un des bandeaux les plus étroits de la séquence qui marque la transition entre le soubassement et les étages hauts. Cette inversion fait ressortir les décalages surprenants des ouvertures entre les premiers étages et les suivants. En effet, contrairement à ce qu'ils avaient fait dans leur immeuble du 1 via Euripide en 1937 ou dans celui du 3 via

Col Moschin en 1939, ici, Asnago et Vender n'alignent pas les fenêtres sur leur axe de symétrie mais sur leurs meneaux centraux. Or, celles des deux premiers étages étant plus larges, le désaxement est encore plus flagrant, introduisant un effet de composition en drapeau, accentué par le mince bandeau de plancher horizontal sur lequel s'articule la suture entre les systèmes d'ouverture et les deux plans de revêtement. On songe irrésistiblement aux désalignements entre les fenêtres de la partie basse et celles des étages supérieurs de l'immeuble à ossature de béton Goldman & Salatsch de Vienne, dont Adolf Loos avait atténué l'impact visuel par la présence d'un entablement haut, là où Asnago et Vender exploitent la solution du mince bandeau de plancher.

Le jeu des contrepoints graphiques de la façade du 8 via Albricci prolonge la géométrie des huisseries, qui dessine des croix asymétriques et des lignes évoquant une composition à la Mondrian. Les architectes poussent les raffinements du dessin de façade jusque dans l'agencement des plaques de marbre sur le bandeau épais séparant les ouvertures des commerces et des mezzanines : la coupe est effectuée de telle sorte que le joint entre deux plaques ne tombe pas sur l'axe de symétrie mais s'aligne à la verticale du meneau décalé, contribuant ainsi à définir une ligne essentielle des transgressions graphiques de cette surface hérétique.

Les poteaux de l'ossature, disposés à intervalles réguliers, sont bien quelque part derrière ces surfaces murales verticales désalignées entre les étages inférieurs et supérieurs, mais jamais on ne devine leur présence. Les décalages des ouvertures sont un pied-de-nez à cette régularité structurelle, et sont étudiés pour en réfuter la logique technique et les contraintes de sa « cage », pour déconcerter le regard éduqué à l'évidence des axes de symétrie, pour soulever des questions inattendues, pour bousculer avec élégance les attentes d'une composition calée sur la grille. Si avec la Casa del Fascio, Terragni avait inventé la cinquième composition pour faire suite aux quatre compositions de Le Corbusier pour l'ossature en béton armé, avec l'immeuble du 8 via Albricci, Asnago et Vender ont découvert un autre type encore de composition corbuséenne, où les régularités de la grille s'estompent derrière un doute ludique et enfantin, comme dans un jeu de cache-cache.

En 1943, commentant cet édifice tout juste achevé, Ponti remarque immédiatement que le « style » d'Asnago et Vender est « d'une extrême simplicité, tout en tension dans les dimensions et d'une absolue liberté dans les axes »¹⁰ – même si, encore très attaché à sa surface viennoise, il ne saisit pas qu'Asnago et Vender tendent vers un système de principes rapporté à l'ossature, et ne veut voir dans les phénomènes créatifs de leur œuvre que le résultat d'une « cohérence naturelle et spontanée et d'un travail quotidien »¹¹. Les observations de Ponti marquent le début des malentendus auxquels ont donné lieu les interprétations de l'œuvre d'Asnago et Vender.

En réalité, le désaxement de la façade du 8 via Albricci résulte bel et bien de la présence de l'ossature en béton armé avec laquelle Asnago et Vender ont tenté un dialogue particulier fait de contrepoints, de silences, d'accélération, de clins d'œil et de ruptures qui, contrairement à ce que pense Ponti, indiquent justement « la nécessité de systèmes »¹².



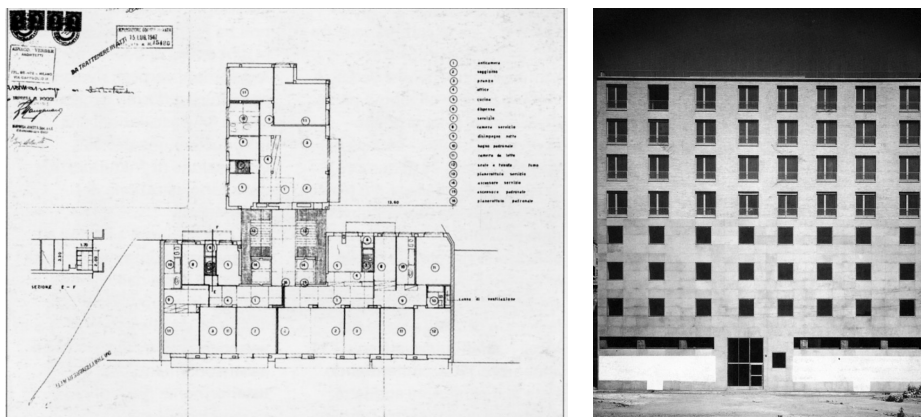
De haut en bas : Mario Asnago, Claudio Vender, immeuble résidentiel, 3 via Col Moschin, Milan, 1939 ; Adolf Loos, immeuble Goldman & Salatsch, 3 Michaelerplatz, Vienne, 1909-1911 ; Giuseppe Terragni, Casa del Fascio, Côme, 1928-1936.



Mario Asnago, Claudio Vender,
usine Trattori Vender, 44 via
Manzoni, Cusano Milanino, 1942.

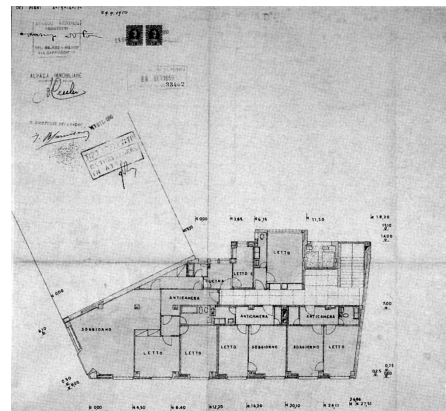
Cela apparaît clairement dans le dessin de façade d'un autre immeuble réalisé au cours de la même période, entre 1939 et 1941, au 3 via Col Moschin à Milan, mais avec une maçonnerie traditionnelle habillée de carreaux klinker qui impose les alignements des pleins et des vides sur des axes verticaux. On ne retrouve donc pas ici le motif en drapeau introduit au 8 via Albricci, sauf pour la fenêtre carrée du rez-de-chaussée et la grande ouverture vitrée de l'entrée, et ce n'est pas un hasard si Asnago et Vender utilisent des poutres en béton armé pour aboutir à cette géométrie : pour révéler la présence de ces poutres, ils n'hésitent pas à décaler l'ouverture. Donc, ce qui pourrait apparaître comme une inexplicable exception est en réalité cohérent avec le système structurel.

En 1942, Asnago et Vender réalisent l'usine Trattori Vender au 44 via Manzoni à Cusano Milanino, dans la province de Milan, pour la production de guerre du Commandement supérieur des forces armées en Afrique. Le dessin de façade, réglé sur l'ossature en béton armé de nouveau rendue invisible, présente les mêmes tensions figuratives que l'immeuble du 8 via Albricci, les mêmes subtils décalages en drapeau, la même conquête de la valeur absolue de la surface qui réussit à s'imposer sur l'ossature sans pour autant la nier. La grande découpe vitrée devant l'escalier laisse entrevoir le poteau, de la même façon que l'avait fait Moretti avec la baie vitrée de l'Académie fasciste d'escrime du Foro Italico à Rome : dans un cas comme dans l'autre, il s'agit de découpes de surface qui révèlent l'ossature, pratiquées par des architectes qui utilisent le revêtement comme vecteur pour dialoguer avec la structure, tout comme Terragni, Lingeri et Cattaneo. Quand, poussé par une intuition confortée par la qualité de son regard critique, Le Corbusier avait publié dans *L'Esprit nouveau* les photographies d'anciens bâtiments industriels à ossature apparente en béton armé pour illustrer son article sur «La surface»¹³, il avait mis le doigt sur la question théorique qui, au début des années 1940, était au cœur des recherches d'Asnago et Vender, après avoir alimenté la pensée créative de Terragni et de ses amis.



Asnago et Vender réalisent leur deuxième immeuble de l'îlot milanais sur un plan en T au 4 piazza Velasca. Amorcé en 1947, le projet a subi des modifications et des variantes jusqu'en 1952, après l'édification du gros-œuvre. Comme le 8 via Albricci, le bâtiment est construit sur une ossature à trame régulière dont les poteaux sont disposés à intervalles réguliers sur tout le périmètre. Les motifs graphiques de la façade dérivent de ceux du 8 via Albricci : alignement en drapeau des ouvertures et juxtaposition de deux types de revêtements – plaques de granit rose de Baveno jusqu'au plancher du quatrième étage, et carreaux klinker carrés de couleur beige pour les étages supérieurs. Mais dans la partie basse habillée de granit, Asnago et Vender, suivant leur intuition, décident de composer un tableau de contrastes afin de dévoiler la structure là où le spectateur l'attend le moins. Ils exploitent le format exceptionnel des petites fenêtres carrées pour mettre en valeur la puissance de la surface fermée de granit, faire ressortir la composition en drapeau, et créent un effet de surprise en découpant au-dessus des vitrines des commerces deux longues fentes horizontales qui donnent l'impression que la façade est suspendue sur le vide. Ces deux fentes passent devant les poteaux que l'on aperçoit derrière les vitres du rez-de-chaussée, comme pour inciter un regard voyeur à découvrir ce qui fait tenir la façade debout et révéler sa nature d'écran.

En perçant ces deux découpes hautement symboliques, sans aucune justification pratique ni fonctionnelle, Asnago et Vender proclament leur volonté de définir un système de composition différent de celui qu'a codifié Le Corbusier et, du même coup, d'en revenir aux raisonnements de Terragni, comme le fait, à la même époque, Ponti avec un systématisme lucide. La raison d'être de ces deux ouvertures horizontales apparaît plus clairement à la lumière d'une autre réalisation qu'Asnago et Vender construisent au moment où ils commencent à travailler sur le projet du 4 piazza Velasca. Ils déclinent leur système de façade pour l'ossature en béton armé jusqu'à y intégrer plusieurs expressions fondamentales des «Cinq points» de Le Corbusier, de la «façade libre» à la «fenêtre en longueur». Ce sont précisément ces deux points qu'ils veulent vérifier, quand ils réalisent, en 1950, le Condominio XII Aprile au 4 via Lanzzone. Cet immeuble à usage mixte de bureaux et logements se compose d'un volume prismatique bas sur



Mario Asnago, Claudio Vender, immeuble de logements et de bureaux, 33 via Paolo da Cannobio, Milan, 1950.
Page de gauche : Mario Asnago, Claudio Vender, immeuble résidentiel et commercial, 4 piazza Velasca, Milan, 1947-1952.

rue revêtu de plaques de marbre Perlino blanc et, à l'intérieur du lot, d'un bâtiment haut habillé de carreaux klinker beige, où des «fenêtres en longueur» particulières se découpent de bout en bout sur une façade, formant des loggias filantes qui distinguent les étages réservés aux logements¹⁴.

Pour le troisième immeuble de l'îlot, au 33 via Paolo da Cannobio, Asnago et Vender reprennent le schéma général et les matériaux de l'immeuble mitoyen du 8 via Albricci, mais ils habillent les étages supérieurs des mêmes carreaux klinker carrés que ceux qu'ils ont utilisés pour le 4 piazza Velasca et modifient les dimensions des fenêtres. Le changement le plus frappant intervient au rez-de-chaussée où, au lieu de maintenir une continuité murale avec les mezzanines, ils choisissent de manifester la présence de l'ossature avec un autre artifice que les fentes horizontales du 4 piazza Velasca. Les grandes baies vitrées des commerces sont ici séparées par des poteaux de section carrée qui, dissimulés sous le revêtement de marbre, ne se donnent toutefois pas immédiatement comme des éléments de l'ossature mais semblent encore participer de la continuité murale – si bien que les vitrines paraissent à nouveau découpées dans la surface.

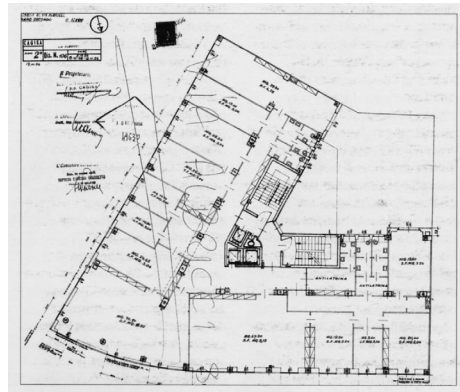
Le contrôle de la composition des ouvertures atteint des sommets de raffinement sur la façade de l'immeuble à l'angle du 10 via Albricci et du 2 piazza Velasca, qui clôt la série de cet îlot, déclinant une séquence de variantes logiques sur un même système de composition (un premier projet avait été présenté dès 1938; dans celui de 1956, Muzio intervient comme consultant, les travaux de structure étant confiés à l'ingénieur Angiolino Mancini). Comme dans les précédentes réalisations, le bâtiment repose sur une ossature à trame régulière élémentaire. La grande différence tient au choix d'un revêtement de façade unique: du marbre de Chiampo poli de couleur jaune pâle. À l'origine, les architectes avaient toutefois prévu de subdiviser la façade en deux parties, l'une en pierre de Vicence et l'autre en marbre Perlino blanc, selon une expression formelle renvoyant au style de Muzio. Il était cependant logique de renoncer à la différenciation des revêtements puisque, contrairement aux autres immeubles de l'îlot, le dessin de façade ne s'articule plus uniquement sur deux formats de fenêtres.

Sous son habillage uniforme de marbre, la façade est en effet rythmée sur quatre bandes horizontales définies par la dimension des ouvertures : les plus grandes sont les vitrines du rez-de-chaussée, unique partie de l'immeuble où l'on prend conscience de la dimension réelle des poteaux de structure. Puis, la façade se ferme sur les trois premiers étages et est percée d'étroites fenêtres rectangulaires ; aux étages suivants, elle est « fendue » par de larges fenêtres verticales. Enfin, au sommet, elle semble disparaître dans les découpes des loggias ouvrant sur le ciel, au niveau des trois seuls appartements de l'immeuble entourés d'une terrasse.

Les différentes rangées de fenêtres et les ouvertures des loggias s'alignent non selon un axe de symétrie, mais sur l'unique ligne verticale tracée par l'un de leurs dormants, contre laquelle elles s'adossent en drapeau, le dormant opposé dessinant ainsi un motif en escalier. Une autre caractéristique de cet ordre subtil des fenêtres d'Asnago et Vender tient à la variation imperceptible mais décisive introduite dans les fenêtres verticales des étages supérieurs, à travers l'épaisseur variable des bandeaux de planchers qui s'ameuse à mesure que l'on se rapproche du sommet de l'immeuble, jusqu'à coïncider avec l'épaisseur de la structure. D'un étage à l'autre, ces fenêtres présentent donc des hauteurs différentes, mais ces écarts sont gommés par la conception des huisseries (tandis que les dimensions des ouvrants sont constantes, c'est la hauteur du panneau vitré horizontal placé en allège qui varie). La pose des huisseries à fleur du revêtement confirme l'influence du modèle de Ponti et la volonté de préserver la continuité murale¹⁵.

Alors que chez Terragni ou Figini et Pollini, les loggias du dernier étage ne servaient qu'à montrer l'ossature sur le fond du ciel, chez Asnago et Vender, elles ne deviennent pas prétexte à révéler la structure de l'immeuble. Comme avec les poteaux du rez-de-chaussée, c'est à travers le détail des épaisseurs que les architectes déclarent que leurs loggias, malgré leurs allures « terragnessques », ne sont pas là pour mettre en évidence l'ossature, puisque leurs montants ne sont pas les poteaux structurels, mais s'étirent en largeur pour former un vrai pan de mur : de cette façon, les grandes ouvertures apparaissent comme des découpes dans le mur qui, par le jeu de ces épaisseurs murales, préserve l'effet de continuité et se refuse à devenir simple nervure.

À l'angle des deux rues, où la façade a tendance à se détacher très légèrement de l'ossature (les poteaux du rez-de-chaussée sont en retrait et forment donc un arrondi), la conception passe par un artifice graphique qui confirme la force et l'autonomie d'une enveloppe conçue dans chaque détail comme un mur continu et qui, dans cette partie du bâtiment, établit aussi un dialogue avec le tissu urbain (on a souvent l'impression de retrouver certaines subtilités de la Zacherlhaus de Jože Plečnik à Vienne, dont les courbes et les arêtes adaptent la forme du bâtiment au tracé des rues). Quatre fenêtres de la série des étages supérieurs ont glissé vers le bas et pris place sur les deux pans d'angle, un peu comme pour suggérer, par leur présence inattendue, que les règles changent lorsque l'enveloppe s'éloigne de la structure pour devenir, uniquement dans cette partie, une « façade libre » conçue pour marquer l'entrée de la piazza Velasca et recoller visuellement les deux pans de façade en un seul rideau continu. Tout ce qui paraît arbitraire dans cette composition d'Asnago et Vender est en réalité le résultat



Mario Asnago, Claudio Vender,
immeuble résidentiel et commercial,
10 via Albricci, à l'angle du 2 piazza
Velasca, Milan, 1956-1958.

ludique d'un système théorique qui repose toujours, comme dans les compositions de Le Corbusier et de Terragni ou encore celles de Ponti, sur l'ossature. Générée par une ossature condamnée à rester invisible, la façade d'Asnago et Vender fait figure de théorème pour une architecture murale de la continuité, et peut donc s'inscrire de plein droit dans la lignée des œuvres d'inspiration sempérienne où la nervure, lorsqu'elle est présente, n'est jamais là pour affirmer le relief plastique et l'évidence constructive. Il est également significatif que même lorsqu'ils s'affichent dans leurs vraies dimensions, au rez-de-chaussée, les poteaux n'apparaissent pas comme des éléments structurels, car grâce à leur revêtement continu ils se fondent à la façade des autres étages.

Certains écrits de Ponti sur l'architecture d'Asnago et Vender sont remarquables en ceci qu'ils saisissent l'essence de leur démarche qui part de l'ossature pour aboutir à un dessin de façade percé d'ouvertures finement étudiées, qui ne relèvent pas de la simple fonction. Ce qui attire l'attention dans leur architecture, c'est ce flottement imperceptible et apparemment indécis des ouvertures dans un mur réduit à un cartilage, comme s'ils recherchaient de nouvelles règles qui ne peuvent plus être celles de la statique des murs. En dessinant leurs ouvertures, Asnago et Vender semblent exploiter des forces secrètes qui attirent les vides vers les ossatures présentes dans cette nouvelle entité murale, et se laissent guider par des critères artistiques en tous points semblables à ceux qu'avait inventés le jeune Le Corbusier pour découper les fenêtres de la villa Besnus à Vaucresson, en suivant les lignes fragiles et ténues de l'ossature cachée sous le revêtement de plâtre.

Nul n'était mieux placé que l'auteur de l'immeuble Montecatini qui, par ce jeu graphique entre surface, ouvertures et ossature est l'un des premiers chefs-d'œuvre italiens, pour déceler les critères artistiques secrets d'Asnago et Vender. En 1957, dans l'édition revue de son livre de 1945 *Amate l'architettura*, après avoir décrit la transformation radicale du mur depuis l'apparition de l'ossature, Ponti ajoute le passage suivant qu'il faut donc lire comme une conséquence de l'affirmation de la «cage»: «*Quand notre architecture se réduit, forcément, aux façades, nous ne faisons plus de l'architecture, nous disposons les fenêtres sur la façade: nous faisons du Mondrian avec du verre. Asnago et Vender ont composé de très belles façades, ils ont architecturé une surface, faisant de l'art graphique. Ce n'est pas un hasard si [Edoardo] Persico est arrivé à l'architecture par la composition graphique.*»¹⁶



Mario Asnago, Claudio Vender,
immeuble de logements et de
bureaux, angle via Rossini et viale
Majno, Milan, 1959-1962.

Dans leurs réalisations des années 1950 et 1960, toujours soucieux de préserver la régularité et la logique constructive et économique de la trame structurale, Asnago et Vender ne cessent d'affiner l'articulation plastique des plans et des volumes, les soulignant parfois avec des éléments sculpturaux à la Moretti. Mais ils inventent aussi d'autres subterfuges, à commencer par les baies vitrées en saillie, qu'ils semblent réserver dans un premier temps à quelques rares fenêtres, pour ensuite les distribuer le long d'une façade, reprenant partiellement les recherches de Ponti sur le contrôle de la composition de façade. Ils calculent de plus en plus volontiers les articulations des lignes des volumes et des façades selon une perception dynamique des immeubles donnant sur les rues et les places, et étendent par ailleurs le concept d'enveloppe à la couverture visible, lui imprimant du même coup des pentes très inclinées. Dans *Amate l'architettura*, Ponti tend également à intégrer le toit à la composition de façade¹⁷. Ainsi, dans les œuvres d'Asnago et Vender, la «façade libre» devient la toile de fond de la scénographie urbaine grâce à ce système de structure qui met en évidence ses potentiels créatifs¹⁸.

L'ossature de béton, dont ils ont toujours refusé le code expressif du maillage apparent, est pourtant omniprésente dans leurs réalisations depuis la fin des années 1930, au point que c'est elle qui a guidé le désaxement des ouvertures et fait déborder certaines parties des murs en saillie, finissant même dans certains cas – ou du moins dans certaines études – par dévorer la surface de fermeture de l'enveloppe jusqu'à la réduire à un squelette. Loin de chercher à mettre en évidence les lignes de l'ossature, la démarche d'Asnago et Vender a, au contraire, toujours été guidée par un principe du revêtement

rapporté à l'ossature et donc, du rideau continu que des découpes de plus en plus violentes et de plus en plus grandes portent à la limite de la dissolution – quand, sous la peau à deux doigts de se déchirer, on voit poindre les os. C'est ce message que les architectes inscrivent dans les plans de l'enveloppe, pratiquement réduite à son squelette, de l'immeuble qu'ils construisent en 1962 à l'angle de la via Rossini et de la viale Majno à Milan¹⁹ – une démarche que l'on retrouve, bien entendu, dans les œuvres d'Otto Wagner et de Ponti car, comme celles d'Asnago et Vender, elles reposent sur une profonde réflexion théorique. Si l'on ne tient pas compte de cette réflexion théorique, où ossature et enveloppe convergent et s'opposent dans une dialectique sans cesse remise en cause, et où la façade académique laisse place à la «façade libre» du rationalisme, avec tous les principes qui en découlent, alors les réalisations architecturales d'Asnago et Vender sont reléguées – et c'est effectivement ce qui est arrivé – au catalogue des façades des divers postmodernismes, passés et actuels.

Notes

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

¹ Cino Zucchi, Francesca Cadeo, Monica Lattuada (éds.), *Asnago e Vender. L'astrazione quotidiana*, Skira, Milan, 1998.

² Cino Zucchi, «Mario Asnago e Claudio Vender», in *ibidem*, p. 25 (pp. 15-55).

³ *Ibid.*, p. 29.

⁴ Bruno Reichlin, «I prospetti inquietanti di Asnago e Vender», in *ibid.*, p. 8 (pp. 7-13).

⁵ *Ibid.*

⁶ Gio Ponti, *Amate l'architettura. L'architettura è un cristallo*, Gênes, 1957, pp. 149-152. Pour une lecture de l'immeuble Montecatini à la lumière de la théorie de Semper, voir Giovanni Fanelli, Roberto Gargiani, *Il principio del rivestimento. Prolegomena a una storia dell'architettura contemporanea*, Editori Laterza, Rome / Bari, 1994, pp. 269-270. Zucchi semble avoir repris l'hypothèse d'une mesure sempérienne de l'œuvre de Ponti dans son analyse de la production d'Asnago et Vender (Mario Asnago e Claudio Vender. *L'astrazione quotidiana*, op. cit. (note 1), p. 25).

⁷ Adam Caruso, «Constructing the Historic Present», in Adam Caruso, Helen Thomas, a cura di, *Asnago Vender and the Construction of Modern Milan*, gta Verlag, Zurich, 2015, p. 180 (pp. 174-180).

⁸ On trouvera quelques considérations synthétiques mais significatives sur l'ossature dans l'œuvre d'Asnago et Vender dans Mario Asnago e Claudio Vender. *L'astrazione quotidiana*, op. cit. (note 1), p. 29.

⁹ À propos de l'intérêt que portaient Asnago et Vender aux œuvres de Terragni à Côme, voir Mario Asnago e Claudio Vender. *L'astrazione quotidiana*, op. cit. (note 1), p. 51, note 5.

¹⁰ Gio Ponti, «Stile di domani. Su alcune architetture di Asnago e Vender», *Stile*, novembre 1943, n° 35, p. 10 (pp. 9-22).

¹¹ *Ibidem*, p. 9.

¹² *Ibid.*, p. 10.

¹³ Voir à ce propos Anna Rosellini, *Le Corbusier e la superficie. Dal rivestimento d'intonaco al "béton brut"*, Aracne Editrice, Rome, 2013.

¹⁴ Piero Bottoni, *Antologia di edifici moderni in Milano*, Editoriale Domus, Milan, 1954, p. 58.

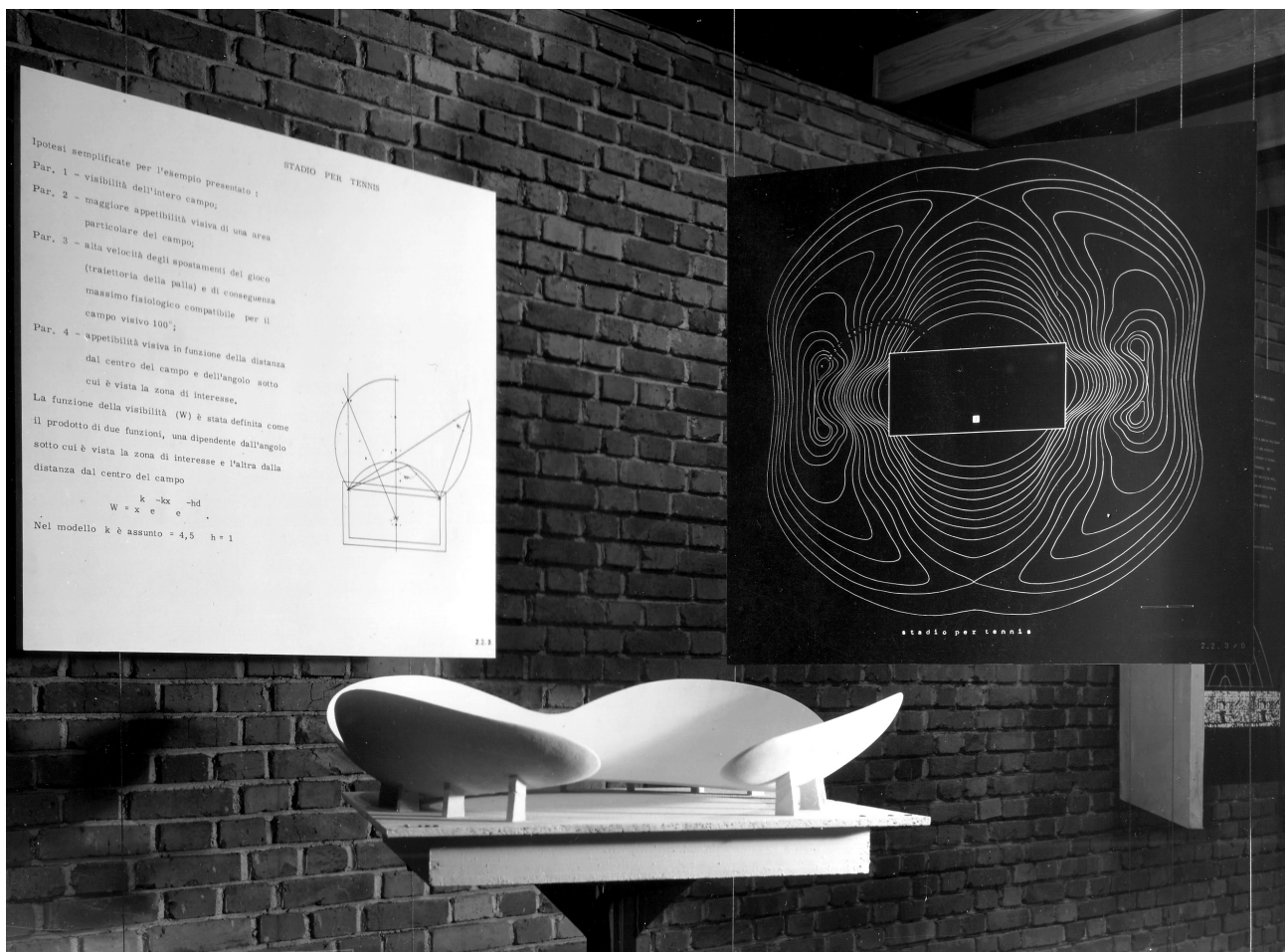
¹⁵ La position des châssis a été modifiée à l'issue d'une restauration. À propos des huisseries dans l'œuvre d'Asnago et Vender, voir Antonio Albertini, Massimo Novati, «Asnago e Vender. Il serramento metafisico», *Domus*, novembre 1987, n° 688, pp. 62-70. Détail significatif, Asnago et Vender se procuraient leurs huisseries auprès de la société Venini di Menaggio qui avait fabriqué les fenêtres de l'Asilo Sant'Elia de Terragni.

¹⁶ Gio Ponti, *Amate l'architettura*, op. cit. (note 6), p. 140.

¹⁷ *Ibidem*, p. 103.

¹⁸ Sur ces aspects, voir Giulio Bettini, *La città animata. Milano e l'architettura di Asnago Vender*, LibraccioEditore, Monza, 2016. Voir aussi Giulio Bettini, «Immagini della forma. Il realismo di Asnago e Vender tra pittura e architettura», *bfo-Journal*, 2.2016, pp. 46-58.

¹⁹ Federico Brunetti, a cura di, *Asnago e Vender. L'edificio di via Rossini a Milano*, Skira, Milan, 2014, p. 77.



De la tectonique à l'architecture paramétrique

Les multiples théories de Luigi Moretti

Annalisa Viati Navone

Outre son goût marqué pour les sciences et les humanités et sa «*culture remarquable quoique asystématique*»¹, Luigi Moretti avait une qualité rare : il mettait à profit sa profonde compréhension de l'Histoire, ses «*longues et patientes recherches*»² sur l'Antiquité et sur les maîtres du baroque romain, qu'il étayait, dans la mesure du possible, par le relevé et l'observation fine de témoignages historiques, pour les concrétiser dans l'élaboration de chantiers théorico-critiques qui trouvaient leur pleine expression dans ses projets. Aucun architecte de sa génération n'a autant éprouvé le besoin de formuler une telle multiplicité d'énoncés théoriques pour appuyer et justifier ses projets, et afficher une cohérence aussi claire et tangible entre pensée et pratique.

Sentiment de la construction

Moretti manifeste cette qualité dès ses années de formation, à travers les réflexions et les analyses graphiques qu'il expose dans son *Canovaccio*, où se profile «*l'idée d'une nouvelle critique fondée sur l'architecture comme expression du sentiment constructif*»³, qu'il s'attache, après avoir énuméré les avantages et inconvénients des autres approches (critique picturale, constructive, littéraire, philosophique, classique), à définir à partir d'un cas concret : l'analyse du rapport entre structures réelles et structures idéales⁴ dans certaines réalisations architecturales de Michel-Ange. Moretti relève une sorte de décalage entre le système statique réel qui, souvent, n'est que partiellement visible ou pas du tout, et celui qui semble supporter les sollicitations. Le sentiment de la construction émane de l'image de la structure qui se donne à voir, mais qui coïncide rarement avec la véritable structure porteuse.

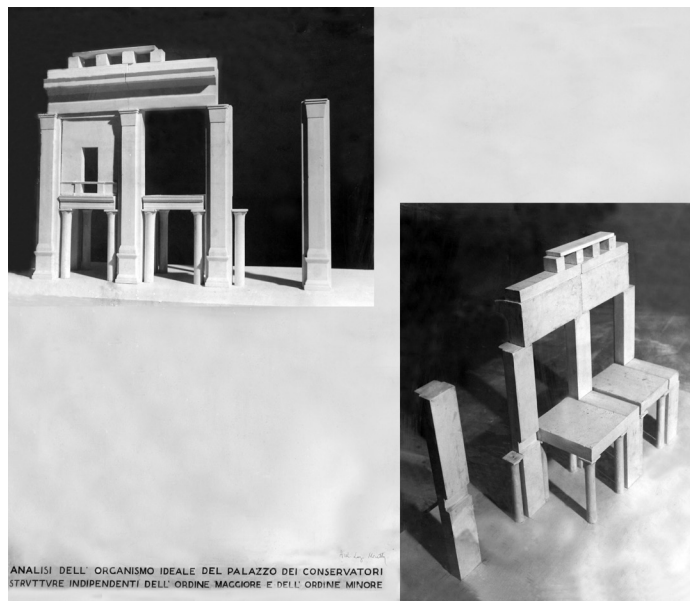
Les colonnes engagées dans les alvéoles que Michel-Ange emploie dans le vestibule de la bibliothèque Laurentienne ou dans l'ordre mineur des palais du Capitole n'affichent pas leur rôle porteur avec autant d'évidence qu'une colonnade de temple et constituent ici l'indice d'une «*structure à temps superposés*»⁵, d'une architecture stratifiée

*Installation de l'Exposition d'architecture paramétrique et de recherche mathématique et opérationnelle en urbanisme organisée par l'IRMOU, XII^e Triennale de Milan, 1960; maquette du stade de tennis et graphique des courbes d'«*équi-attractivité visuelle*».*

dans le temps long de l'histoire par une succession d'ajouts et de modifications qui a fini par absorber les éléments porteurs. Dans l'interprétation de Moretti, Michel-Ange ne cherchait pas tant à imposer une lecture incontestable du fonctionnement statique de l'architecture qu'à transmettre distinctement le sentiment d'une matière en formation et que seule une longue observation sous différents angles permet d'appréhender pleinement. Il intègre ses recherches, décrites et démontrées avec une rigueur toute mathématique, à son activité projectuelle.

Moretti décline la structure selon une multiplicité d'approches, jusqu'à ce qu'elle s'efface complètement, comme dans la salle de l'Académie d'escrime du Foro Italico (Rome, 1933-1936), où les pleins reposent sur les vides et où les deux demi-voûtes de couverture suspendues l'une sur l'autre sans aucun support vertical semblent flotter dans un espace en apesanteur. Lorsque l'on pénètre dans cette salle, on a le souffle coupé et l'on se sent happé dans un vide métaphysique, plongé dans une aura de sacralité : « Dans l'espace baigné de lumière, dilaté et dénué de toute arête et aspérité, le tapis de linoléum jaune de douze centimètres d'épaisseur rehausse la sacralité de la lice. Il se peut que Moretti, si sensible au caractère des espaces, aux atmosphères, ait estimé que dans ce cas précis, le théâtre tectonique [...] aurait été de trop. »⁶

D'un système statique caché destiné à instiller le sentiment de « muralité » atectonique, Moretti passe à la théâtralisation de la structure en construisant l'image urbaine « idéale » avec la tour de la Bourse de Montréal (1960-1965). Jugées trop fines par l'architecte qui appréciait la puissance visuelle des ordres colossaux de Michel-Ange, les colonnes d'angle de la tour, calculées par Pier Luigi Nervi en appliquant les théorèmes de la science des constructions (la structure réelle), ont ici été complètement intégrées à une



Luigi Moretti, analyse de l'organisme idéal du palais des Conservateurs de Michel-Ange. Structures indépendantes de l'ordre majeur et de l'ordre mineur, 1931-1934.

De gauche à droite :
 Luigi Moretti, Académie d'escrime,
 Rome 1933-1936, vue de la lice.
 Luigi Moretti, Tour de la Bourse,
 Place Victoria, Montréal, 1960-
 1965, en collaboration avec Pier
 Luigi Nervi, vue en contreplongée
 d'une partie du complexe.



enveloppe qui s'en distingue par ses dimensions colossales et sa morphologie tout à fait divergente (la structure idéale, représentative). Le passant voit dans cette expression hyperbolique des poteaux les vrais piliers de soutènement, et est tout aussi impressionné par la forte présence plastique du bâtiment dans le skyline de la ville et sur la place Victoria que par la sensation – savamment mise en scène par une série de dispositifs – que la tour ramasse ses efforts pour résister à la charge statique⁷.

Or, la structure idéale répond également à une exigence réelle puisque les coques en ciment protègent efficacement les poteaux contre les rigueurs du climat canadien. Moretti dira à propos de la tour de Montréal : « *Le sentiment de la construction, qui sous-tend l'émotion que suscite un ouvrage d'architecture, est ici porté à son paroxysme par ces quatre poteaux. [...] Tout l'édifice, y compris les quatre grands piliers d'angle, s'ameuise vers le haut et acquiert ainsi une forme entièrement nouvelle et pourtant classique qui, au bout du compte, rejette les gratte-ciel monolithiques de mêmes dimensions en bas comme en haut, et rejette du même coup cette abstraction constructive qui prive du sentiment de la présence effective du poids et de l'effort de la matière, qui est justement à la base de l'émotion architecturale.* »⁸

Sentiment de spatialité

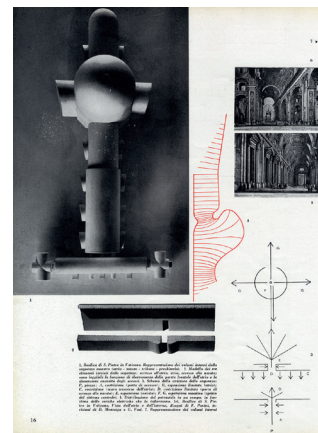
C'est cette même approche empathique qu'adopte Moretti pour formuler son énoncé théorique sur la spatialité dans le dernier numéro de la revue *Spazio*, sous le titre éloquent de « Structures et séquences spatiales » (1952-1953)⁹. Il constate tout d'abord que les représentants les plus influents de la « critique moderne », qui considèrent « *la spatialité intérieure comme un aspect déterminant, synthétique, voire unique* » de l'architecture – et il cite ici nommément Friedrich Ostendorf, August Schmarsow, Albert Erich Brinckmann et Bruno Zevi – n'ont jamais cherché à traduire les hypothèses formulées en un véritable système théorique ; et que personne n'a tenté la moindre exégèse spatiale des architectures afin de définir des critères et des outils de recherche. Sans déclarer ouvertement son ambition de relever le défi, Moretti pose les bases d'une théorie de

l'espace articulée sur le théorème suivant : l'espace est une «*substance raréfiée privée d'énergie mais qui ne demande qu'à en recevoir*» (définition encore vague d'un concept que Zevi lui-même n'a pas réussi à préciser dans son ouvrage capital *Saper vedere l'architettura* (1948)¹⁰ [Apprendre à voir l'architecture]) : il le définit par quatre qualités, qu'il illustre dans l'analyse de quelques chefs-d'œuvre de l'Antiquité romaine tardive, de la Renaissance et du Baroque italien, et de certaines réalisations modernes, parmi lesquelles son Académie d'escrime du Foro Italico.

Les deux premières qualités, la «forme géométrique» et les «dimensions», sont de nature objective et rationnelle ; les deux autres relèvent en revanche de la perception, et sont «d'ordre intellectuel et psychologique» : il s'agit de la «densité», liée à la quantité de lumière et à sa distribution dans les volumes ; et de la «pression ou charge énergétique», déterminée par la configuration de l'enveloppe, par les éléments introduits dans la «substance raréfiée» dans laquelle on évolue, et par la «pression» qu'exercent les murs sur la sphère émotionnelle de l'usager, qui peut soit éprouver un sentiment de malaise, d'angoisse ou de tension, soit, si cette pression est moindre, se sentir parfaitement détendu. La construction logique de l'énoncé est étayée par un schéma d'une efficacité visuelle instantanée : la pression est représentée par l'écoulement d'un fluide, dont la régularité dépend de la configuration du contenant – il accélère dans les parties les plus étroites, et ralentit dans les parties les plus larges.

L'évidence de ce schéma métaphorique emprunté à la mécanique des fluides permet au lecteur de saisir au premier coup d'œil les répercussions émotionnelles de certaines valeurs spatiales : en page 16 de la revue, entre les illustrations en noir et blanc des interprétations de la basilique Saint-Pierre et les perspectives historiques de son intérieur dessinées par Giovanni Paolo Panini, Moretti fait ressortir en rouge le schéma de «*distribution du potentiel dans un champ, en fonction des charges électriques qui l'influencent*»¹¹, c'est-à-dire de la valeur expressive de la charge énergétique dont l'interaction avec les autres qualités induit un sentiment de spatialité. Ces graphiques renvoient à leur tour aux maquettes en plâtre, où l'espace est un plein dont la morphologie est imposée par l'enveloppe qui présente des ruptures, des transitions, des caractères formels et dimensionnels des séquences, dont la solidification communique un plaisir tactile et informe le lecteur sur les manières multiples d'explorer physiquement cette densité matérielle.

Cette conceptualisation est préfigurée dans plusieurs projets des années 1930, où l'élément cardinal de la composition était la longue promenade traversant l'édifice, décomposée sur plusieurs niveaux, et devant laquelle se déroulaient les défilés des rituels fascistes. Ainsi, la séquence spatiale de la Casa della GIL (Maison de la Jeunesse italienne du Licteur, Trastevere, Rome, 1933-1937) est organisée sur le mode parataxique, fondée sur les variations des dimensions des unités spatiales, des hauteurs de plafond, de la luminosité, et rythmée par l'intercalation d'une série de transitions clairement identifiables. Parallèlement, pour l'Académie d'escrime de Rome, Moretti expérimente un autre type d'enchaînement spatial, empruntant au baroque et privilégiant davantage l'interpénétration des volumes ou, pour reprendre ses termes, «*une modulation spatiale strictement unitaire qui joue encore sur toute la gamme des paramètres de lumière, de dimension et de forme*»¹².

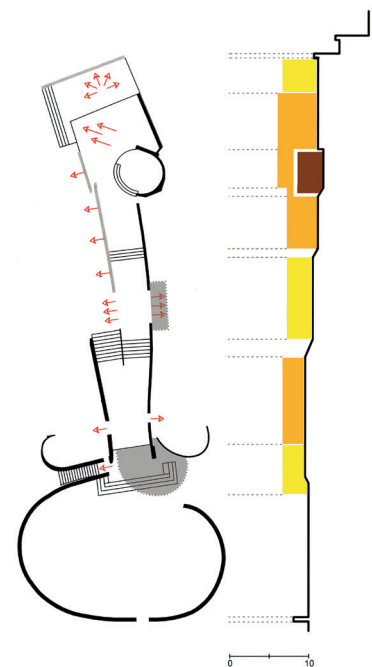


Luigi Moretti, études spatiales de la basilique Saint-Pierre.

Moretti applique intégralement son théorème des quatre qualités de l'espace à la Villa La Saracena (Santa Marinella, 1955-1958), réalisée après la publication de son article «Structures et séquences spatiales». Le principal élément de composition est à nouveau une promenade qui part de l'entrée du jardin à l'avant de la maison et serpente sur une soixantaine de mètres pour aboutir sur la plage. La thématique du projet consiste à moduler ce continuum sans l'interrompre ni le compartimenter, mais en le subdivisant en un enchaînement d'unités identifiables (le jardin de l'entrée, l'atrium, le couloir – lui-même décomposable en deux sous-unités –, la salle à manger ovale et, enfin, la plage).

Moretti joue sur les variations des quatre qualités de l'espace, sur les valeurs différentielles¹³ perçues lors de l'expérience spatiale, et sur les différences de niveaux marquant le passage d'une unité à l'autre (changements de proportions, dissociation des toitures, glissement de la séquence des ouvertures sur la façade est, transversalité des extensions spatiales perpendiculaires au cheminement de l'observateur). Il introduit ensuite des dispositifs aussi raffinés qu'ingénieux, inspirés de ses études analytiques sur la spatialité du baroque tardif, comme par exemple le décalage entre le sol et le plafond à l'intérieur d'une même unité spatiale. La salle à manger ovale de la villa se trouve à la jonction des deux toits, celui à deux pentes légèrement inclinées du couloir s'insinuant sous la couverture nervurée du salon. L'identité de la pièce, ainsi connotée dans sa planimétrie, se perd totalement en hauteur. Alors qu'en réalité la ligne de vision est fixée à la limite supérieure du volume, cet espace semble suspendu entre ses connotations de prélude au séjour et d'épilogue au couloir.

De gauche à droite :
Luigi Moretti, Villa La Saracena
(Santa Marinella 1955-1958),
vue des toits superposés au
niveau de la salle à manger.
Représentations schématiques
des qualités de l'espace de la
promenade de la villa La Saracena :
orientation des extensions spatiales,
paramètres dimensionnels, apports
de lumière, emplacements des
seuils délimitant chaque unité
spatiale (schéma de l'auteur).



Il s'agit d'une variante revisitée de ce décalage entre des systèmes spatiaux, que Christian Norberg-Schulz appelait dans les années 1970 «interpénétration syncopée» à propos de certains exemples du baroque de Bohême où «*l'espace défini par le plan au sol est décalé par rapport à l'espace défini par la voûte*»¹⁴. Norberg-Schulz précise que l'application du principe de la basilique de Vierzehnheiligen de Johann Balthasar Neumann a été inspiré par le projet de l'église de San Filippo Neri de Guarino Guarini, qui fut le premier à l'utiliser. Or, Moretti avait bien étudié la structure et la séquence spatiale de cette église, les restituant dans l'une des maquettes en plâtre illustrant son article.

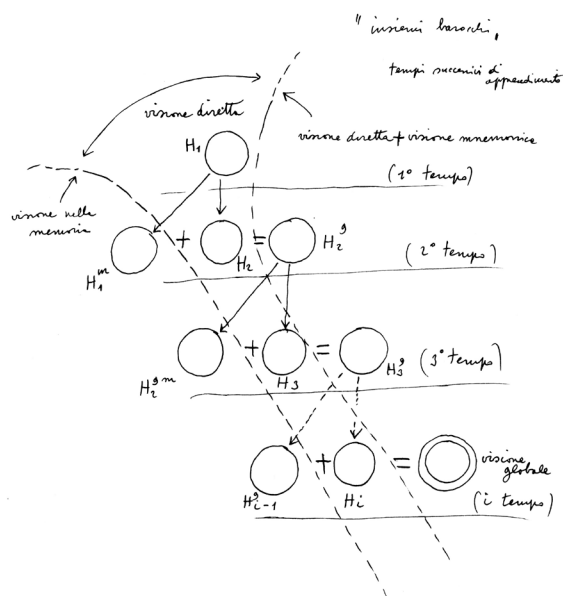
Mais si le système des espaces domestiques de la Villa La Saracena peut paraître unidirectionnel, partant du jardin d'entrée pour aboutir à la mer, lorsqu'on le parcourt de bout en bout, il se révèle tout autre grâce à la modulation de ses unités sur une vaste échelle tonale, faite de différentiels de qualités spatiales, d'apports soudains de lumière, de disjonctions, d'extensions, de changements inattendus de direction.

«Ensembles baroques» versus «ensembles non-baroques»

En tant que spécialiste et grand amateur du baroque historique, Moretti ne se dérobe pas au fameux débat sur la réévaluation de cet art que, depuis Heinrich Wölfflin, la critique opposait à celui de la Renaissance ou du Classique, lui conférant un caractère méta-historique, c'est-à-dire l'assimilant à un langage qui disparaît et reparaît au fil des siècles. Si Moretti admet l'idée selon laquelle l'esthétique oscille entre deux catégories stylistiques opposées, du fait de cette «tristesse» biologique¹⁵ qui s'empare de l'homme après qu'un langage artistique a atteint son paroxysme et sa pleine maturation¹⁶, de tous les défenseurs du baroque, il est le seul à accomplir une opération subversive. Au couple dichotomique classique/baroque, il substitue celui des ensembles (ou structures) non-baroques et baroques, dépassant la théorie déjà extrême d'Eugenio d'Ors¹⁷, et allant jusqu'à considérer le Classique comme la négation du Baroque, c'est-à-dire une forme de non-baroque.

Ce troisième énoncé théorique, formulé en 1963¹⁸, a toute la rigueur et la solidité d'une construction logique et dérive de la définition des «structures» comme «constellations de relations pures», proposée par Évariste Galois, dont la «théorie des groupes de permutation» avait posé les bases de l'algèbre moderne et ouvert la voie à la théorie des ensembles de Georg Cantor¹⁹. C'est précisément aux conventions graphiques de l'ensemblistique que Moretti emprunte sa représentation des «ensembles baroques» et «non-baroques» dans lesquels il classe des œuvres architecturales, artistiques, littéraires et autres créations de l'esprit, établissant entre elles des liens de parenté.

La définition de ces ensembles a ceci d'inédit que le caractère «baroque» désigne aussi bien un attribut de l'œuvre qu'une typologie de la perception, la façon dont un observateur «consomme», lit, appréhende l'objet visuellement. Ainsi, relève du «non-baroque» l'objet appréhendé aisément dans sa globalité en un temps de lecture bref. L'image globale saisie au premier regard correspond à celle qui émane de la somme



De gauche à droite:
Luigi Moretti, schéma des modes
d'appréhension des ensembles
baroques et structure des
ensembles non-baroques.

des parties prises individuellement dans le temps de l'expérience, en vertu des relations transparentes entre l'ensemble-œuvre et les sous-ensembles qui la composent. Cela vaut pour l'architecture de l'humanisme et de la première Renaissance, où la répétition d'éléments analogues, la symétrie des compositions, la simplicité du motif géométrique autorisent une acquisition cognitive immédiate et univoque.

Les structures baroques sont en revanche appréhendées par la mémoire, selon une parabole essentiellement temporelle. Elles exigent une grande attention de l'observateur, qui explore l'objet sous plusieurs angles, s'arrête sur les détails et les rapporte à l'image globale. L'image visuelle globale acquise par les sens est différente de l'image rationnelle que l'intellect recompose en sollicitant la mémoire, qui recolle les morceaux appréhendés séparément dans le temps long de la lecture. Lecture qui laissera toujours une marge d'ambiguïté, de flou, de liberté d'interprétation, de subjectivité, où la contemplation sereine fait place à un «mouvement de l'âme», un tressaillement qui se produit face à des formes qui semblent «inaccomplies» ou illogiques.

Moretti invente en permanence de nouvelles formes de ce type, jusque dans les ouvrages que la critique a relégué au rang d'un générique rationalisme milanais : comment expliquer l'inclinaison oblique de la façade de la résidence étudiante de la via Lazzaretto à Milan, qui lui donne des allures de surface en train de se détacher de son support, si ce n'est par la volonté de l'architecte de déstabiliser l'observateur, d'introduire un élément de surprise pour rompre la monotonie de l'observation d'une façade modulaire ? En exagérant la déformation optique des lignes de perspective, Moretti nous invite à compenser en redressant la ligne oblique, mais aussi à nous libérer du sentiment de désorientation induit par cette impression que le mur se décolle.



L'astuce est ici magistralement orchestrée grâce au module de transition que Moretti introduit entre son bâtiment et celui qui le précède, lequel, placé en retrait, accentue encore cet effet d'écran mobile.

Et que pouvaient bien penser les Milanais quand, débouchant de la via Conservatorio, ils voyaient surgir devant eux le pignon nu et hermétique de l'immeuble tout en hauteur de la résidence étudiante de la via Corridoni, qui abolit toute épaisseur volumétrique en la réduisant à une surface ? Quelle est sa hauteur ? Est-ce de l'architecture ou de la sculpture ? S'agit-il d'une seule et même surface fendue en deux, comme le perçoit le regard, ou bien de deux minces volumes juxtaposés, comme la raison nous pousse à le croire ? Par quel bout aborder la lecture d'un pareil paradoxe visuel qui, avec toutes les interrogations qu'il soulève, suffit à lui seul à mobiliser au maximum l'attention ? Par tous les bouts, en multipliant les points de vue, répondra Moretti dans la remarquable anthologie iconographique éditée par Giuseppe Ungaretti²⁰, qui fournit la clé d'interprétation d'un grand nombre de ses réalisations.

Le déplacement du point de vue, indispensable pour appréhender l'objet, induit la constitution subjective d'une séquence d'images qui, à mesure qu'elle se forme, se heurte souvent à des obstacles visuels sciemment placés là par l'architecte, comme cette sorte de branchie s'ouvrant sur la façade de la via Savaré, qui perce une brèche sur l'espace intérieur et interrompt l'activité perceptive de l'observateur, le contraignant à contourner l'obstacle inattendu. Il en ressort que les configurations de ces façades ne relèvent pas, comme on a parfois pu le penser, d'un exercice de virtuosité formaliste gratuite, mais ont été composées en fonction d'une perception problématisée : chaque

Luigi Moretti, Résidence étudiante de via Lazzaretto (Milan, 1947-1953), en collaboration avec Ettore Rossi : vue de la façade d'entrée sur via Zarotto. Page de droite : Luigi Moretti, immeuble haut de la Résidence étudiante de via Corridoni (Milan, 1947-1950), en collaboration avec Ettore Rossi, vue du pignon publiée dans 50 immagini di architettura di Luigi Moretti et vue sur via Savaré avec les blocs d'escalier qui animent la façade.



élément est en fait intercalé pour perturber le regard et ainsi démontrer, comme le disait Maurice Merleau-Ponty, que «rien n'est plus difficile que de savoir au juste ce que nous voyons»²¹, qu'il faut mobiliser toutes ses facultés, visuelles et mentales, pour en reconstituer la configuration juste, en sollicitant «une perception analytique»²² qui ne coïncide pas forcément avec la perception sensorielle, mais fait appel aux apports de la mémoire pour recomposer et réduire à des unités simples les différents angles de vue saisis lors de l'exploration physique de l'objet.

Architecture paramétrique

«Au développement de cette approche et à la nouvelle méthodologie et théorie précisée dans ses schémas et vérifiée dans les premiers résultats (que je qualifierais d'exaltants), j'ai donné le nom d'"architecture paramétrique".»²³ Nous sommes en 1971 et, au terme d'un long parcours engagé avant-guerre²⁴, Moretti présente dans les pages de la revue *Moebius* les prémisses et la démonstration d'une théorie censée déboucher sur un nouveau langage architectural, qu'il s'emploie à mettre en œuvre dans ses constructions depuis 1942. C'est la première fois qu'il se pose en théoricien, ce qui se conçoit aisément, à la lumière des efforts qu'il déploya pour fonder en 1957 l'Institut national de recherche mathématique et opérationnelle pour l'urbanisme (IRMOU). Véritable centre interdisciplinaire – et premier du genre en Italie²⁵ –, l'IRMOU regroupait des physiciens, des mathématiciens, des ingénieurs en électronique, des biologistes, des psychologues, des économistes, et appliquait les principes de «la nouvelle science»²⁶, à savoir la recherche opérationnelle, à l'architecture et à l'urbanisme.

Ce nouveau langage visait à identifier des «formes-fonctions», c'est-à-dire des morphologies parfaitement adaptées aux fonctions multiples et complexes que chaque type de construction est appelé à satisfaire (sur le plan pratique, bien entendu, mais aussi spirituel et moral), en introduisant comme gage d'objectivité la méthode logico-mathématique de la Recherche opérationnelle, que Moretti avait étudiée et approfondie pendant des années, autant par intérêt que par penchant naturel²⁷.

Les premiers résultats de cette théorie appliquée ont été présentés au public en 1960 lors de la XII^e Triennale de Milan, dans le cadre de l'«Exposition d'architecture paramétrique et de recherche mathématique et opérationnelle en urbanisme», événement qui marqua l'heure de gloire de l'IRMOU et de ses recherches dans le domaine de l'architecture. Le nouveau langage que Moretti cherchait à formuler apparaissait clairement dans ses éloquentes maquettes en plâtre représentant au mieux la forme-fonction de certains types d'équipements sportifs (stades de foot et de tennis, piscines) et d'une salle de cinéma, où le souci premier était d'assurer à chaque utilisateur une visibilité optimale sur le terrain de jeu ou l'écran de projection.

La morphologie des tribunes ou de la salle de spectacle était définie à partir de la surface d'«équité-attractivité visuelle» (ou «équité-informations») que le groupe de recherche était chargé d'élaborer en intégrant l'ensemble des paramètres intervenant dans la problématique – de ceux ayant directement trait à l'objet de la vision (des règles du jeu aux modalités de déroulement des actions plus captivantes), à ceux portant sur la qualité de l'information visuelle (que l'on souhaite «directe», c'est-à-dire sans éléments perturbateurs), sans oublier les analyses sur l'orientation des stades, sur la topographie du site, et sur les modalités de perception du spectateur en tenant compte des variations de son attention. Cet intérêt pour le processus perceptif et la recherche de paramètres de la vision est une constante de la démarche critique et projectuelle de Moretti depuis ses premiers travaux d'étudiant²⁸, qu'il tient des critiques ayant réévalué l'art baroque (tels Hermann Maertens, Albert Erich Brinckmann, Cornelius Gurlitt et Josef Stübgen), et dont il a fait la pierre angulaire de sa théorie du baroque méta-historique.

Mais l'expérience paramétrique achoppe dès lors que l'on tente d'étendre le procédé éprouvé pour les stades et la salle de cinéma à la conception de projets d'architecture plus divers. Comment, en effet, quantifier les besoins d'ordres psychologique et spirituel? Quelle valeur numérique assigner aux aspects irrationnels, non objectifs, à l'aléatoire, à la subjectivité du plaisir esthétique, des modes d'appréhension, de la perception visuelle? Autant de facteurs qui participent à induire le «sentiment constructif» et le «sentiment de la spatialité». Bien que Moretti ait tenté jusqu'à la fin de ses jours de résoudre les paradoxes invalidant son système théorique, dans sa pratique architecturale, ses projets ont suivi des trajectoires plus subjectives dans la définition de la forme et se sont nourris de relectures attentives, denses et approfondies des structures idéales de Michel-Ange, ou des structures «généralisées»²⁹ de Borromini, ou encore de la discontinuité de l'espace pictural chez le Caravage, tout autant que de l'actualité de cette richesse de pensée issue du baroque, qu'il reconnaissait dans l'art informel récent.

La ligne directrice que propose Moretti pour cette curieuse expérience, qui consiste en particulier à éliminer les endroits à «faible rendement visuel» et, plus généralement, à réduire les situations de malaise dues aux mauvaises qualités spatiales de l'architecture, est l'éthique architecturale³⁰. Cet axe éthique inscrit l'architecture paramétrique dans la lignée du nouvel humanisme qui animait les architectes de l'immédiat après-guerre, parfaitement résumé dans le slogan de Rogers «architecture, mesure de l'homme», et que partageaient les tenants du néoréalisme, les Romains de l'Association pour l'architecture organique (APAO) et les Milanais du Mouvement d'études pour l'architecture (MSA). Moretti rattache ce climat culturel italien à l'«humanisme scientifique» de John Dewey³¹, selon lequel le progrès de la civilisation vers un développement éthique et démocratique dépendait exclusivement de l'application de la science, considérée comme l'unique moteur capable de favoriser les activités intellectuelles et pratiques. *«Une étude sur la composition de ces espaces et sur les tendances émotionnelles que leurs séquences éveillent en nous pourrait peut-être mettre en lumière certains points de cette obscure loi qui régit universellement l'esprit humain, conduisant ainsi les grandes âmes à composer des architectures assez extraordinaires pour émouvoir jusqu'à l'esprit de l'observateur le plus simple. Ce qui donne à penser que la moralité souveraine de l'architecture, son unique véritable rôle social et humain, est de communiquer également avec tous les hommes, qu'ils soient humbles ou puissants.»*³²

En relisant la production théorique de Moretti, depuis les réflexions qu'il consignait dans son carnet fourre-tout jusque dans ses essais les plus théoriques, on retrouve en filigrane ce type de phrases empreintes d'humanisme qui se révèlent au lecteur recherchant une raison à son élan de théoricien. Si d'un côté, l'Histoire lui apprend à faire le projet et alimente les multiples systèmes théoriques qu'il construit pour la rendre opérante, d'un autre côté, elle reste une source inépuisable de plaisir esthétique, d'émotion, de sentiment, d'«enchantement». Et à y regarder de plus près, les théories les plus fertiles sont celles qui intégraient cet «axiome de contenu artistique», l'enchantement, précisément, dont Michel Tapié lui reconnaît la paternité³³ et qui est pour Moretti la mission la plus délicate de tout artiste : *«Faire monter l'état humain vers la contemplation, vers une sorte d'égaré vivant, est la visée de toute réalisation en art»*³⁴.

Notes

Le présent article est dédié à Lucio Causa, collaborateur de Luigi Moretti, en souvenir de nos agréables et fructueuses rencontres et de sa grande générosité, dont je lui resterai toujours reconnaissant. Le texte a été traduit de l'italien au français par Isabelle Taudière.

¹ Bruno Zevi, «La scomparsa di Luigi Moretti. Computer inceppato dal dannunzianesimo», *Cronache di architettura*, vol. IX, n° 982, 1979,

pp. 131-133 (première parution dans *L'Espresso*, 29 juillet 1973).

² Luigi Diemoz, «Propositi di artisti. Luigi Moretti architetto», *Quadrivio*, VI^e année, n° 3, 12 décembre 1936, p. 7 ; repris dans Federico Bucci, Marco Mulazzani, *Luigi Moretti. Opere e scritti*, Electa, Milan, 2000, pp. 158-159 (la citation se trouve p. 159).

³ Luigi Moretti, «Canovaccio per un saggio sull'architettura di

Michelangelo e del Borromino e su quella barocca in genere; e intorno alla natura dell'architettura e alle possibilità di una nuova critica architettonica. [Canovas pour un essai sur l'architecture de Michel-Ange et de Borromino et sur l'architecture baroque en général.], manuscrit, p. 2 dans Archives privées Moretti Magnifico, Rome, publié intégralement et commenté par Cecilia Rostagni dans *Casabella*, n° 745, juin 2006, pp. 70-80.

⁴ Moretti précisera et développera cette distinction qu'il avait déjà abordée dans son *Canovaccio* en 1964, à l'occasion du 400^e anniversaire de la mort de Michel-Ange. Voir Luigi Moretti, «Le strutture ideali della architettura di Michelangelo e dei barocchi» [Les structures idéales de l'architecture de Michel-Ange et des baroques], *Spazio*, extraits, février 1965; et *Atti del Convegno di Studi Michelangioleschi*, (Florence-Rome, 1964), Edizioni dell'Ateneo, Rome, 1966, pp. 444-454; repris dans Federico Bucci, Marco Mulazzani, *Luigi Moretti. Opere e scritti*, op. cit. (note 2), pp. 192-195.

⁵ *Ibidem*, p. 193.

⁶ Bruno Reichlin, «Figure della spazialità. "Strutture e sequenze di spazi" versus "lettura integrale dell'opera"», dans Bruno Reichlin, Letizia Tedeschi (éds.), *Razionalismo e trasgressività fra barocco e informale*, Electa, Milan, 2010, p. 26.

⁷ Outre l'amenuisement progressif des poteaux d'angle, Moretti imprime une légère courbure au mur-rideau, tant sur le plan horizontal afin de lui donner l'aspect d'une peau tendue, que sur le plan vertical, la façade arquée accentuant la sensation de hauteur de la tour (voir Réjean Legault, «Place Victoria: la risposta di Moretti al paradigma miesiano» et Adrien Sheppard, «Place Victoria: il simbolo della collaborazione tra architetto e ingegnere», dans Bruno Reichlin, Letizia Tedeschi, (éds.) *Razionalismo e trasgressività fra barocco e informale*, op. cit. (note 6), pp. 329-339 et 341-351).

⁸ Luigi Moretti, «Torre della Borsa di Place Victoria in Montreal», tapuscrit, Archives centrales de l'État, Rome, Fonds Luigi Moretti, b.53, p. 2.

⁹ Luigi Moretti, «Strutture e sequenze di spazi», *Spazio*, n°7, décembre 1952 - avril 1953, pp. 9-20 et 107-108.

¹⁰ Bruno Zevi, *Apprendre à voir l'architecture*, Éditions de Minuit, Paris, 1959. (Édition originale: *Saper vedere l'architettura*, 1948).

¹¹ Luigi Moretti, «Strutture e sequenze di spazi», op. cit. (note 9), p. 16.

¹² *Ibid.*, p. 108.

¹³ Selon Moretti, les choses n'existent pas en soi, en valeur absolue, mais en relation avec le contexte dans lequel elles s'inscrivent. Dans son article «Strutture come forme», il formule son postulat sur la nature binaire de l'acte cognitif: «Le monde des formes se révèle à nous au moyen de différences entre une forme et une autre.» et «Les différences sont les leurs de la réalité et des formes, elles sont inéluctables, impératives. Ce sont elles les formes.» (Luigi Moretti, «Structure comme forme», *United States Lines Paris Review*, juillet 1954, s.p., réédité sous le titre «Forma come struttura», *Spazio*, extraits, juin-juillet 1957, et dans Federico Bucci, Marco Mulazzani, *Luigi Moretti. Opere e scritti*, op. cit. (note 2), pp. 182-184). Pour cette raison, les analyses spatiales que présente Moretti dans «Strutture e sequenze di spazi» sont toujours comparatives, et visent à saisir les valeurs différentielles qui apparaissent entre les unités spatiales des séquences.

¹⁴ Christian Norberg-Schultz, *La signification dans l'architecture occidentale* [1974], Pierre Mardaga, Bruxelles, 1977, p. 313. À propos de l'interpénétration syncope, voir, du même auteur, *Kilian Ignaz Dientzenhofer e il barocco boemo*, Officina, Rome, 1968; *Architecture baroque classique* [1971], Berger-Levrault, Paris, 1979; et *Architecture du baroque tardif et rococo* [1972], Berger-Levrault, Paris, 1984.

¹⁵ Luigi Moretti, «Forme astratte nella scultura barocca», *Spazio*, a. I, octobre 1950, n° 3, p. 20.

¹⁶ «L'usure d'un langage est une loi de nature biologique et, pourrait-on dire, inhérente au destin non divin de l'homme. Au moment même où un langage atteint sa pleine expressivité, il se répand dans ses œuvres et y est pérennisé. Mais en se répandant, il semble épuiser sa finalité et [...] il commence à se désintégrer.» (Luigi Moretti, «Eclettismo e unità di linguaggio», *Spazio*, a. I, juillet 1950, n° 1, p. 6).

¹⁷ Eugenio d'Ors, *Du Baroque*, Gallimard, Paris, 1935. À propos de la position de Moretti dans le vaste débat sur le caractère métahistorique du baroque, voir Annalisa Viati Navone, «Barocco proteiforme e informale», dans *idem*, *La Saracena di Luigi Moretti fra suggestioni mediterranee, barocche e informali*, Mendrisio Academy Press / Silvana Editoriale, Mendrisio / Cinisello Balsamo, 2012, pp. 177-237.

¹⁸ Luigi Moretti, «Strutture di insieme», *Spazio*, extraits, avril 1963, réédité sous le titre: «Strutture di insieme», in Luigi Moretti, Michel Tapié, Friedrich Bayl, *Musée Manifeste. Structures et Styles autres*, Fratelli Pozzo editori, Turin, 1964; dans *Opera Aperta*, a. I, mai-octobre 1965, n° 3-4, pp. 100-104; et, récemment, dans Federico Bucci, Marco Mulazzani, *Luigi Moretti. Opere e scritti*, op. cit. (note 2), pp. 191-192.

¹⁹ Moretti cite Évariste Galois (1811-1832) dans «Eclettismo e unità di linguaggio», op. cit. (note 16), p. 7 et dans «Capogrossi» (Archives centrales de l'État, Rome, Fonds Luigi Moretti, b. 4, pp. 5-6, publié dans *Spazio*, extraits, juillet 1968) où il place en exergue un passage de la lettre que, pressentant l'imminence de sa mort à la veille du duel qui lui serait fatal, Galois adresse à son ami Auguste Chevalier à propos de «l'application à l'analyse transcendante de la théorie de l'ambiguïté».

²⁰ Giuseppe Ungaretti, *50 immagini di architettura di Luigi Moretti*, De Luca, Rome, 1968. Giuseppe Ungaretti (1888-1970) poète et écrivain italien, formé à l'Université de la Sorbonne à Paris où il rencontre Henri-Louis Bergson, dont les conférences influencent les thèmes de sa production littéraire focalisée sur le «Sentiment du temps», recueil de poèmes publié en 1933. Il se lie d'amitié avec Guillaume Apollinaire, Gino Severini et d'autres artistes italiens qui avaient donné vie au mouvement du Futurisme. Il est considéré comme le représentant majeur de l'Hermétisme, un courant littéraire imprégné d'un pessimisme fondamental, qui poursuit l'idéal d'une poésie pure, libre de toute fin pratique et éducative et qui exprime la condition de solitude de l'homme privé de toute illusion, et qui met en exergue ses doutes et son mal de vivre..

²¹ Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, Paris, 1945, p. 102.

²² *Ibidem*, p. 44.

²³ Luigi Moretti, «Ricerca Matematica in Architettura e Urbanistica», *Moebius*, n° 1, 1971, pp. 30-53, réédité dans Federico Bucci, Marco Mulazzani, *Luigi Moretti. Opere e scritti*, op. cit. (note 2), pp. 204-208. La citation se trouve p. 205.

²⁴ Les premières tentatives de Moretti pour repenser la morphologie de certaines typologies remontent à l'élaboration du projet du Forum Mussolini (Rome, actuel Foro Italico), et plus particulièrement du Stade olympique (1937-1940), puis du Grand Théâtre prévu dans le quartier Esposizione Universale di Roma (EUR), (1938-1942), où l'intervention sur la forme était dictée par l'impératif d'amélioration de la visibilité. Dans une étude sur la coupe longitudinale des tribunes du stade olympique, Moretti

notait : «vérifier la visibilité absolue graphiquement [et] algébriquement», et encore : «tenir compte de la meilleure hauteur maximale et minimale de l'anneau pour le passage du ballon», prescriptions qui révèlent la volonté de redessiner les tribunes à partir d'impératifs fonctionnels et des exigences visuelles du spectateur.

²⁵ La première association de recherche opérationnelle, Operational Research Association (ORS), a été fondée en Angleterre en 1948, et diffusait ses nouvelles recherches dans sa propre revue, *Operational Research Quarterly*. Une autre association similaire a été créée aux États-Unis, l'Operations Research Society of America (ORSA) en 1952 par P. H. Morse, père de la recherche opérationnelle outre-Atlantique, et employé par l'US Navy dans la lutte contre les sous-marins ennemis. La première association italienne, l'Associazione Italiana di Ricerca Operativa (AIRO) n'a pour sa part vu le jour qu'en 1961, et publie ses résultats dans sa revue trimestrielle *Ricerca Operativa*.

²⁶ C'est en ces termes qu'est définie la Recherche opérationnelle dans la «Présentation de l'édition italienne» du texte de Joseph F. McCloskey, Florence N. Trefethen, *Introduzione alla ricerca operativa*, Kompass, Milan, 1964, p. 24 (1^{ère} édition américaine 1954), p. 11.

²⁷ Cet argument est développé dans Cecilia Rostagni, «Aloisius Moretti Romanus. Gli anni della formazione e gli esordi professionali a Roma negli anni venti e trenta», in C. Rostagni, *Luigi Moretti 1907-1973*, Electa, Milan, 2008, pp. 8-37.

²⁸ Rappelons en particulier deux études de jeunesse sur la visibilité des fresques de Michel-Ange à la chapelle Sixtine : «Analyse démonstrative de l'impossibilité de voir distinctement et totale-

ment le Jugement dernier» et «Détermination des champs de vision successifs et de leurs lignes de visibilité dans le Jugement dernier». Moretti consigne de nombreuses considérations sur la temporalité de la vision dans son Carnet, sorte de fourre-tout sentimental qu'il tient de 1925 jusqu'au début des années 1940 («Notes provenant du carnet, feuillets, etc. (1925 et suivantes)», conservé dans les Archives privées Moretti Magnifico, Rome).

²⁹ Voir Luigi Moretti, «Le Serie di strutture generalizzate di Borromini», *Spazio*, extraits, janvier 1968, et De Luca, Rome 1969.

³⁰ En 1964, revenant sur les significations nouvelles associées au terme «Architecture», Moretti identifiera «le nouveau sens premier» au «génie d'une éthique nouvelle, d'un engagement intérieur à œuvrer selon la justice, dans une économie supérieure, pour nos semblables. Ce qui impose un dévouement, un sérieux dans les recherches et les approfondissements, et surtout, une humilité fondamentale». (Luigi Moretti, «Significato attuale della dizione "Architettura"», conférence prononcée à l'Académie nationale de San Luca le 16 avril 1964 : publiée dans *Spazio*, extraits, avril 1964).

³¹ John Dewey, «Theory of Valuation», *International Encyclopedia of Unified Science*, vol. 2, n° 4, University of Chicago Press, Chicago, 1939.

³² Luigi Moretti, *Strutture e sequenze di spazi*, op. cit. (note 9), p. 18.

³³ Michel Tapié, *Esthétique*, International Center of Art research, Turin, 1969, s.p.

³⁴ Luigi Moretti, «Forme astratte nella scultura barocca», *Spazio*, n° 3, octobre 1950, p. 20.



Lina Bo Bardi, faire de la ville la citadelle de la liberté

Ana Tostões

La personnalité à la fois spontanée et théâtrale de Lina Bo Bardi (1914-1992)¹, alliée à son étonnante capacité d’embrasser l’hybridisme, est à la base de son architecture. Italienne d’origine et de formation, Lina a réalisé son œuvre au Brésil, terre d’élection où elle s’exile en 1946 avec son mari Pietro Maria Bardi². Quand elle arrive à Rio de Janeiro, elle est déjà la femme mûre qui a traversé la guerre, la résistance, et qui possède une expérience variée de sa profession. Le bâtiment du Ministère de l’Éducation et de la Santé (MESP)³, «le bel enfant»⁴, est la première rencontre qu’elle établit avec un Brésil fait d’admiration pour Oscar Niemeyer et Lúcio Costa, découverts à travers l’ouvrage *Brasil Builds* (1943)⁵. Les travaux théoriques qu’elle rédige entre 1944 et 1977 témoignent d’une création construite entre deux continents et d’une pensée en transformation, sensible au métissage du Brésil entre cultures africaine, indienne et européenne. Ce métissage a stimulé le radicalisme exprimé dans ses textes où s’affirme clairement l’évolution de ses positions et de ses convictions⁶.

Lina a fait ce qu’elle a voulu, avec passion et fierté. Architecte, urbaniste, designer, éditrice, illustratrice, curatrice, écrivaine, elle a synthétisé tous ces talents dans ses écrits. Son écriture fonctionne comme une synthèse miroir de son architecture, exprimant des concepts et révélant la cohérence de sa pensée et de son œuvre : «*Je vois l’architecture comme service collectif et poésie.*»⁷ Elle a écrit sous forme de manifestes ou de plates-formes d’action⁸. Ses textes et son travail traduisent l’évolution de ses idées sur la signification culturelle de l’architecture et l’idée de la ville comme palimpseste à multiples facettes.

Le débat qui entoure Lina est complexe et stimulant, car il aborde des questions essentielles soulevées au moment de l’après-guerre, exprimant ainsi la dimension avant-gardiste de son action. Lina a compris la société brésilienne des années 1950 et 1960. La pression sociale, la discussion autour de la construction de la ville, l’influence de l’art et la vision *Pop* émergente sont des thèmes qui prennent leur envol de manière pionnière

Lina Bo Bardi, SESC Pompeia, São Paulo, Brésil, 1977-1986.

avec elle, unanimement reconnue aujourd'hui comme une figure unique de la culture architecturale⁹. Combinant le design et la réflexion écrite, elle a agi politiquement et socialement par le biais de sa profession. S'imposant comme l'une des premières femmes auteurs à signer de son propre nom, elle a mis son génie créatif au service du collectif, devenant une référence dans l'histoire de l'architecture moderne bien au-delà du fait d'être une femme. Elle a entrepris, notamment dans son pays d'adoption, le Brésil, une action de provocation en travaillant avec les communautés, en reliant le monde érudit au monde populaire, en intervenant dans la ville sur des sujets aussi larges que la mobilité, les infrastructures, les équipements culturels ou la restauration du patrimoine. Innovante, intrépide, débordante de caractère et d'audace, elle a mis son énergie créative au service de la ville et de la population, inventant la beauté et la poésie pour améliorer le quotidien des citoyens ordinaires.

Lina a considéré la demande moderne comme un processus de continuité, un *work in progress*. Pour elle, le Moderne n'est pas un style, mais une façon d'envisager le monde, de répondre aux défis du présent et surtout de proposer un avenir. C'est dans cette mesure qu'elle a repoussé les limites de l'action de l'architecte, dépassant les frontières disciplinaires pour intervenir jusque dans la vie quotidienne, sans trahir la discipline architecturale. Au Brésil, elle s'est sentie dans un pays inimaginable où tout était possible¹⁰, surtout de mettre en marche son projet politique. De Rome à Milan, de Rio de Janeiro à São Paulo, d'exil en exil, elle s'immerge dans les années 1960 à Salvador de Bahia pour découvrir le noir, l'indien, le Nord-Est entre orient et occident. Bahia, le dernier exil, sera l'espace où elle développera des idées révolutionnaires sur l'art et la culture, articulant architecture et design, éducation et communication. Lina voyait l'architecture comme «une sorte d'alliance entre le devoir et la pratique scientifique»¹¹, la relation avec le passé et l'histoire impliquant de larguer les amarres : «Il ne s'agit pas simplement de reproduire le passé et son histoire, il faut considérer le passé comme un présent historique, toujours vivant. Face à lui, notre tâche est de forger un autre vrai présent.»¹²

Lina a utilisé sa formation d'architecte pour se battre pour un monde meilleur, un lieu de vie pour tous, entre architecture et révolution, parce que selon elle, «nous pouvons faire une révolution architecturale et en même temps politique, ou vice versa»¹³. Elle ne s'est pas souciée de réaliser beaucoup de projets, elle n'a pas voulu s'accaparer le marché, son action a été chirurgicale, ciblée et cohérente. L'évolution de son travail est la preuve d'une expérimentation permanente et courageuse.

De ses années de formation et d'action en tant qu'éditrice, critique et illustratrice de *Domus* ou *Abitare* en Italie, à ses premiers travaux au Brésil et à l'émergence de son intérêt pour les thèmes anthropologiques, humanistes et politiques appliqués à l'architecture, Lina a joué un rôle fondamental dans le développement et la diffusion de l'architecture brésilienne : «Le Brésil a toutes les possibilités de réaliser une grande "modernité" [...]. Au Brésil, nous avons la chance de ne pas avoir les horizons fermés.»¹⁴ Provocatrice et courageuse, elle a été une femme libre en pensée et en action. «Au Brésil, j'ai toujours fait ce que je voulais, je n'ai jamais eu d'entraves, même pas en tant que femme.»¹⁵

*Lina Bo Bardi, Maison de verre,
São Paulo, Brésil, 1951-1953.*



La Maison de verre comme manifeste

Lina a assumé avec plaisir et gloire une posture féminine faite d'une pose dramatique et théâtrale qu'elle a transposée à la Maison de verre (1951-1953). Illustratifs de son regard onirique et ludique aux traits felliniens, voire surréalistes, les dessins de Lina sont la preuve de cette personnalité affirmée et douce, qui utilise l'aquarelle ou le crayon de couleur comme moyen d'expression graphique pour imprimer un lyrisme magique à la représentation de ses idées. Le dessin fait partie du processus de création auquel Lina associe avec la même force l'écrit. Les textes organisent discursivement l'univers de l'architecture, séparant ce qui est exemplaire de ce qui est prosaïque, ce qui est pertinent de ce qui passe inaperçu. Le dessin, au contraire, fonctionne comme l'espace du rêve, du chaos onirique, de l'imagination libérée, de l'éclat poétique.

Il est clair que Lina produit les dessins techniques nécessaires au travail, mais le processus de communication des idées passe par une représentation vitale et festive, qui est assumée par la différence d'être une femme, de s'offrir le luxe de faire ce qu'elle veut et comprend. Et dans cette mesure, elle exprime une culture qui lui est propre, acquise dans sa jeunesse avec l'expérience de l'illustration et du montage alliant le mot à l'image, lors de sa participation à divers magazines dans les années d'avant-guerre, où elle a travaillé avec Gio Ponti, Bruno Zevi et Carlo Pagani¹⁶.

Femme, elle a assumé cette différence pour agir d'une autre manière, singulière et personnelle, sans craindre d'affirmer le lyrisme et la poésie qu'elle était capable d'exprimer. Parmi celles qui, au XX^e siècle, ont réussi à exister et à atteindre une certaine célébrité dans le monde de l'architecture, Lina est l'une des rares architectes importantes, comme le reconnaît Liane Lefavre¹⁷, à avoir possédé son propre atelier et représenté un régionalisme critique soutenu par une préoccupation pour le

contexte et le climat, en l'occurrence tropical. En outre, elle a élaboré une stratégie pour organiser ses écrits qui ont été publiés un an après sa mort, en 1993¹⁸. Mais c'est à la pérennisation de son œuvre qu'elle a pensé avec la création d'une fondation qui occupe la Maison de verre.

Consciemment, cette maison «manifeste» représente le fil conducteur de son action, non seulement comme lieu de posture mondaine, mais aussi prosaïquement comme port d'attache et de refuge. La pose de Lina, visible sur les photographies qui nous sont parvenues, les archives et la constitution de la fondation portant son nom et celui de Pietro sont la preuve incontestable de la construction de ce personnage. Que ce soit avec la parole, le dessin ou son propre corps, son mode d'expression a contribué à une pose de caractère. La photographie dans la Maison de verre, la première de ses œuvres, est la représentation du personnage de Lina dominant le monde de l'architecture et intervenant dans la nature en continuité avec l'environnement.

Sur un grand terrain situé dans la partie sud de São Paulo que Pietro a acquis à Morumbi (l'ancienne ferme de thé Muller Carioba), Lina a créé en toute liberté, en accord avec le goût et les convictions du couple, et en préservant soigneusement la végétation environnante. La maison, qui joue entre la transparence de la partie publique et la discrétion des espaces plus privés, est le miroir de cette femme moderne qui voulait transformer le Brésil et sa société coloniale.

Il est intéressant de voir comment, connaissant bien le travail des architectes d'avant-garde du Mouvement moderne, elle réalise sa propre version de la maison de verre, qui n'est ni la villa Tugendhat (1930), ni la maison Farnsworth (1945-1951) de Ludwig Mies van der Rohe, ni celle de Philip Johnson (1945-1949). Dans le texte qu'elle publie dans *Domus* en 1944, «Sistemazione degli interni»¹⁹, sa compréhension de l'utilisation de l'espace moderne, ainsi que sa connaissance des auteurs tels qu'Alfred Roth, Mies van der Rohe ou Le Corbusier sont évidentes : «*La clarté dans la conception des différentes parties est le plus important, suivie par une attention rigoureuse dans l'utilisation et la sélection des matériaux. [...] Les fenêtres sont très importantes, elles contribuent à la création d'une atmosphère, permettant par leur amplitude, la participation du monde extérieur et de la nature dans l'environnement. Les fenêtres horizontales sont les plus appropriées (fenêtre en longueur) pour une vue panoramique plus large.*»²⁰

Neuf ans plus tard, au Brésil, elle écrit à propos de la «Résidence Morumbi»²¹ en soulignant le désir d'«*approcher la nature par tous les moyens*», car elle considérait que «*le problème était de créer un environnement "physiquement" protégé, c'est-à-dire à l'abri de la pluie et du vent, tout en participant, du point de vue poétique et éthique, à la même tempête*». Une structure faite de pilotis soutient la plate-forme de la maison. L'accès se fait par un escalier en fer et en pierre situé dans la cour intérieure. Poussant à l'extrême la métaphore corbuséenne exprimée dans la villa Savoye, la maison est bel et bien suspendue, comme le manifeste qui «*représente une tentative de communion entre la nature et l'ordre naturel des choses, en opposant aux éléments naturels le moins de moyens de défense ; elle essaye de respecter cet ordre naturel*»²².



Lina Bo Bardi, Maison de verre, São Paulo, Brésil, 1951-1953.

Le MASP ou l'architecture comme service collectif

Si la Maison de verre représente le début de la contribution de Lina à la consolidation d'une identité brésilienne, dans le nouveau bâtiment du Musée d'art de São Paulo (MASP, 1957-1968), elle renforce sa détermination à atteindre des valeurs de transparence avec un résultat éloquent, en assumant dans un espace du domaine public ce qui deviendra le symbole de la ville. Situé au cœur du centre économique et financier de la métropole de São Paulo, le MASP exige une structure porteuse spéciale pour réaliser le volume suspendu qui crée une place sous la construction, alliant le sens de la réalisation publique au désir de faire la ville.

Lina intervient dans la ville avec une approche intégrative et pragmatique, dans laquelle chaque projet est réalisé avec le souci du détail, mais aussi avec l'éloquence du grand geste structurel. Comme le dit Renato Anelli, elle a vécu les *«défis de la survie pendant la guerre à Milan de telle manière que sa sensibilité s'en trouve renforcée par des accents de forte critique sociale»*²³. La création, avec Bruno Zevi et Marco Pagani, dans l'immédiat après-guerre de la revue *A-Attualità, Architettura, Abitazione, Arte* – publication hebdomadaire destinée au grand public – est un signe de cet engagement politique destiné à toucher le quotidien des citoyens pour que la vie renaisse des décombres de la guerre. Le défi consistait à reconstruire physiquement et moralement, mais aussi à étendre le débat sur la reconstruction à un public non spécialisé.

Fondé en 1947 à l'initiative d'Assis Chateaubriand et avec le soutien et l'intérêt de Nelson Rockefeller, le MASP est le fruit d'une idéalisation de Chateaubriand – connu comme le roi des médias et l'homme le plus influent du Brésil de l'après-guerre – et de Pietro Maria Bardi. Ce dernier ajoutant de nouvelles œuvres importantes à la collection privée de Chateaubriand – située à l'origine dans le bâtiment de l'un de ses journaux –, la collection devint alors la plus grande d'Amérique du Sud de l'époque. Cette croissance nécessita donc la création d'un véritable musée. Dix ans plus tard, Lina démontre un sens clair de l'opportunité lorsqu'en 1957, elle choisit le terrain de l'ancien Trianon, entre-temps démoli sur l'avenue Paulista, pour y installer le nouveau musée.

Comme elle l'écrit, après la démolition du «vieux» Trianon, *«il y avait un peu de terre nue [...] et, en passant un de ces après-midi sur l'avenue Paulista, j'ai pensé que c'était le seul endroit où l'on pouvait construire le Musée d'art de São Paulo ; le seul digne, par projection populaire, d'être considéré comme la base du premier Musée d'art en Amérique latine»*²⁴. Ayant choisi le lieu, Lina consacre toute son énergie à réaliser son rêve : *«J'ai recueilli les données concernant un musée populaire moderne, un centre populaire de rencontre, j'ai coordonné l'avant-projet, appelé Edmundo Monteiro (directeur des Journaux Associés qui ont créé, soutenu et pérennisé le musée) et nous sommes allés ensemble chercher le maire et le secrétaire des travaux.»*²⁵ Mais le projet a échoué. L'année suivante, Lina quitte São Paulo et accepte l'invitation du gouvernement de Bahia de «fonder et diriger le Musée d'art moderne». Elle s'installe à Salvador de Bahia où elle restera jusqu'en 1964.



Lina Bo Bardi, MASP, São Paulo, Brésil, 1957-1968.

Patiente et tenace, elle s'est battue pendant dix ans pour que la Mairie autorise la construction du musée au lieu de l'espace public prévu pour le site. En 1967, elle parvient enfin à faire avancer le projet envisagé sur l'avenue Paulista. Avec le soutien du professeur Ferraz, ingénieur en structure, Lina concrétise le principe de la place couverte et du musée suspendu. Après la Maison de verre, elle assume «l'engagement envers la communauté»²⁶, en théorisant et en agissant sur le sens de la monumentalité : «Ce qui touche le collectif peut (et devrait peut-être) être monumental.» La monumentalité apparaît comme «une idée [...] qui peut être puissante dans un pays nouveau»²⁷. Lina affronte courageusement cette question que l'architecture moderne brésilienne a merveilleusement résolue, d'elle-même à Reidy²⁸, ou encore de Niemeyer à Artigas.

Elle adopte une solution phénoménale, qui est le résultat direct et pur de l'option structurelle constituée d'un volume suspendu (la salle d'exposition), d'une portée de 80 mètres, soutenu par deux poutres et quatre appuis. Un squelette orthogonal est créé avec la galerie supérieure sans colonnes, le sol de la galerie inférieure suspendu et une place couverte. Ce système «résiste à des efforts surprenants, cherchant à exprimer fidèlement ce que l'architecture communique esthétiquement et fonctionnellement»²⁹. Pour Lina, «la structure, point central de cette architecture, atteint la simplicité dans une grandiosité pure, à la fois par ses dimensions et par la clarté de la solution»³⁰.

La place du MASP est devenue primordiale dans la ville. Résultat du «double portique en béton construit sur l'avenue Paulista, il s'agit d'une place couverte qui fonctionne comme une scène capable d'accueillir de multiples activités ludiques, sociales et culturelles, ou simplement comme un espace de promenade, un belvédère, dont l'ombre généreuse représente une offre appréciable au centre de la métropole de São Paulo»³¹. Le nouveau Trianon, ou le nouveau MASP, est inauguré en 1968. Lina «n'a pas cherché la beauté, mais la liberté. Les intellectuels n'ont pas aimé, les gens ont aimé!»³² La volonté de rapprocher l'architecture classique des pratiques populaires et de contribuer ainsi à démocratiser l'accès aux équipements culturels montre combien l'acte de construire un musée d'art peut constituer implicitement une intervention sociale. L'espace extérieur complète le

programme de l'intérieur, à travers des activités dispersées, marquées par l'improvisation et la non-conventionnalité. L'assemblage révolutionnaire de l'intérieur, assumant l'*open space* de la galerie dans toute son amplitude, est constitué de blocs de béton apparent et de verre pour suspendre les tableaux, libérant ainsi les murs de leur fonction portante.

Comment réaliser la société industrielle au « paradis » ?

Dans le climat culturel brésilien, les convictions radicales et modernes de Lina sont renforcées par une attention toute particulière au contexte naturel ou construit. Élève de Gustavo Giovannoni, lectrice d'Antonio Gramsci, Lina a emmené Benedetto Croce dans les centres historiques, a défendu l'art populaire et une sorte de néoréalisme avec la magie de la création primitive. En somme, elle a accompli tout ce que l'agenda d'un architecte pouvait contenir, sans fixer de limites artistiques ou disciplinaires. Avec sa lecture anthropologique³³ intégrative, elle est la première à aborder les questions du passé et de l'histoire dans le présent, en examinant le patrimoine bâti sans hiérarchie. Pour elle, le patrimoine monumental et érudit vaut autant que le patrimoine populaire ou industriel.

En extrapolant les limites, elle est entrée dans des thèmes hétérodoxes pour repousser les frontières de l'art et de l'architecture. Elle comptait sur Aldo van Eyck comme allié dans la lutte pour l'affirmation de la culture populaire, un processus commencé de façon irréversible en 1958, lorsqu'elle est allée travailler à Bahia. C'est là qu'elle fait des avancées dans la continuité du travail de valorisation de l'artisanat, développé avec Gio Ponti dans les années 1940. Lina anticipe les mouvements de contre-culture des années 1960 lorsqu'elle présente à la Biennale de São Paulo (1959) l'exposition *Bahia*, fruit de sa première année de recherche à São Salvador et dans le Nord-Est, inaugurant une façon révolutionnaire d'exposer, plus proche de l'anthropologie culturelle que de l'art. Elle y présente une civilisation considérée dans sa globalité.

Comme déjà évoqué, Lina avait été appelée en 1958 à Bahia³⁴ pour fonder et diriger le Musée d'art moderne. Mais elle y avait aussi été invitée par Edgar Santos, recteur de l'Université, pour participer au projet *outsider* qui se développait dans le but de secouer la vieille académie et faire une révolution dans le domaine de la culture érudite. Ce projet réunissait des personnalités issues de disciplines et d'horizons divers allant du philosophe portugais Agostinho da Silva au Français Pierre Verger, en passant par des musiciens suisses et allemands, entre autres³⁵. C'est dans ce contexte que sont créées les études afro-brésiliennes et que le métissage noir, indien et blanc est reconnu du point de vue académique, se concentrant sur le déplacement lié à l'esclavage et ses implications pour l'histoire du territoire. Bahia devient ainsi le centre névralgique d'événements qui donnent naissance au Tropicalisme fait en contre-culture, intégrant la contestation des années 1960 avec une connotation brésilienne, et l'idée qu'*«il n'y a pas de péché en dessous de l'équateur»*, comme le chante Gal Costa. Salvador de Bahia, première capitale et point d'arrivée des esclaves, a donc contribué à la renaissance de la culture érudite et populaire de la région en tant que véritable force culturelle. *«Que serait Bahia sans Dona Lina»*, a dit Caetano Veloso en référence à cette époque.



En 1958, Lina se plonge dans le projet, comme le prouvent ses textes, en questionnant la création d'un musée au sens traditionnel et en concevant des activités orientées vers le mouvement culturel qui sera à l'origine du Tropicalisme et de la création du nouveau cinéma brésilien, avec Glauber Rocha, du théâtre et de la musique. Mais c'est en interrogeant Lúcio Costa, et une certaine construction du passé et de la tradition, qu'elle va se rebeller. Découvrant l'inspiration de l'action populaire et de l'architecture vernaculaire, elle développe une construction politique et un discours politisé qui, ancré dans la tourmente et la propagande des années 1960, reconnaît « *le peuple architecte, le peuple du présent de l'action populaire et révolutionnaire* ». À l'idée de la politique de préservation de Costa à la tête de l'IPHAN, Lina propose la manifestation populaire et l'action directe et révolutionnaire pour la construction d'un Brésil démocratique, faite avec des indigènes, d'anciens esclaves et des primitifs.

Lina Bo Bardi, Musée d'art populaire, Solar do Unhão, Bahia, Brésil, 1963.

Les expositions qu'elle a organisées ont été des moments d'expérimentation, des laboratoires de communication avec l'art populaire, à l'intersection du rôle social de l'architecture et de l'urbanisme. Lina croyait à l'importance de l'action culturelle et au rôle fondamental joué par les musées et les bibliothèques dans « *l'urbanisme [qui] ne peut ignorer les problèmes culturels si la construction de nouveaux quartiers, de nouvelles maisons est la base d'un projet de ville (dans les maisons, nous voulons inclure les marchés, les écoles, les services collectifs comme la santé, la poste, etc.). Le programme ou plutôt la planification ne peut oublier les édifices publics qui aujourd'hui encore sont considérés comme luxe intellectuel : le musée et la bibliothèque* »³⁶.

À Salvador, elle a proposé un musée d'art populaire dans le complexe architectural de Solar do Unhão qu'elle restaure de manière hétérodoxe en 1963. Lina réalise une réutilisation inspirante qui affirme, comme s'il s'agissait d'un manifeste, le contraste entre le langage du bâtiment original du XVI^e siècle et l'identité de l'espace intérieur, dépouillé et volontairement non fini : « *Un musée qui devra se positionner comme didactique, être un "vrai" musée vivant, et non un musée au sens le plus dépassé du terme.* »³⁷ Darcy Ribeiro parle de cette période comme d'une « *vague très forte,*

une période de créativité et d'audace pour repenser, pour refaire le monde comme un projet politique. L'industrie pensée à partir de l'artisanat pouvait tout réinventer, refaire le monde de notre consommation comme quelque chose qui avait une résonance dans nos cœurs. Atteindre une prospérité qui appartiendrait à tous. Plus qu'un projet architectural, c'est un projet politique basé sur la joie et le bonheur. Riche en sève populaire, en culture indigène. Lina était une fonceuse, elle a vu au Brésil cette possibilité de foncer»³⁸.

Symboliquement, c'est l'exposition Nordeste qui inaugure en 1963 le Musée d'art populaire de Solar do Unhão. Lina soutient qu'«il faudrait l'appeler *Civilisation du Nord-Est* [...]. La civilisation est l'aspect pratique de la culture, c'est la vie des hommes à tout moment [...], c'est la recherche désespérée et rageusement positive d'hommes qui ne veulent pas être "renvoyés", qui revendiquent leur droit à la vie. Une lutte de chaque instant pour ne pas sombrer dans le désespoir, une affirmation de beauté obtenue avec la rigueur que seule la présence constante d'une réalité peut offrir. Matière première : les Ordures. Lampes grillées, chutes de tissus, bidons de lubrifiants, vieilles boîtes et journaux. Chaque objet effleure la limite du "néant", de la "misère" et conclut que c'est dans ce sens de la réalité moderne que nous présentons cette exposition de manière critique [...]. Nous qualifions ce Musée d'art populaire [...] parce qu'il définit l'attitude la plus progressiste de la culture populaire liée aux problèmes réels. [...] Cette exposition est un acte d'accusation. Accusation d'un monde qui ne veut pas renoncer à la condition humaine»³⁹.

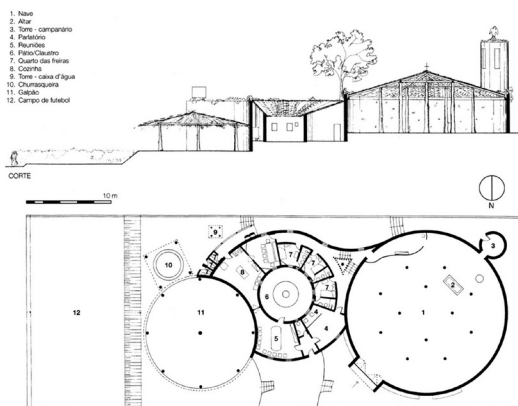
Réalisée avec des déchets devenus objets d'art, l'exposition Nordeste est encore un manifeste de Lina, non seulement parce qu'elle a permis l'ouverture du complexe de Solar do Unhão en tant que musée d'art populaire, mais aussi parce qu'elle a récupéré l'essence du patrimoine matériel, en ajoutant à l'espace la dimension culturelle. Lina a conservé l'espace et la matière dans sa crudité poétique en concentrant le projet dans la conception d'un magnifique escalier qui fonctionne comme le personnage principal du lieu. Cet élément est la transposition d'un escalier hélicoïdal moderne et austère en béton, comme celui du palais Itamaraty à Brasília, en une logique de construction en bois, utilisant la configuration structurelle d'un des modules carrés entre les piliers du Solar pour lancer un système hélicoïdal spectaculaire avec de larges marches fixées à un noyau central. L'escalier en bois est la sculpture dominante de l'espace, mais aussi le lieu qui offre une vue globale et immédiate sur l'exposition. Lina le conçoit avec une telle élégance, une telle largesse et une telle générosité spatiale qu'il n'exige de main courante : il se déploie librement au centre de l'espace et conduit noblement les personnes en haut et en bas. Aldo van Eyck dirait : «Ce n'est pas un escalier : c'est une sorte de miracle, c'est une manière d'élever les individus d'un niveau à un autre.»⁴⁰

Stimulant la rencontre entre la culture érudite et le savoir populaire, Lina a restitué à l'édifice la forme vivante de son époque de splendeur, valorisant la merveilleuse situation géographique au bord de la mer et assumant l'état fragmenté de ce complexe, destiné à abriter les musées et l'École de design industriel et d'artisanat. En 1964, le projet stagne avec le coup d'État militaire, et Lina est expulsée de Bahia.

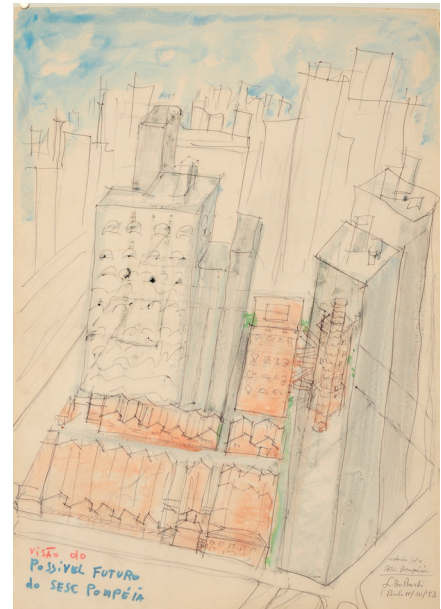
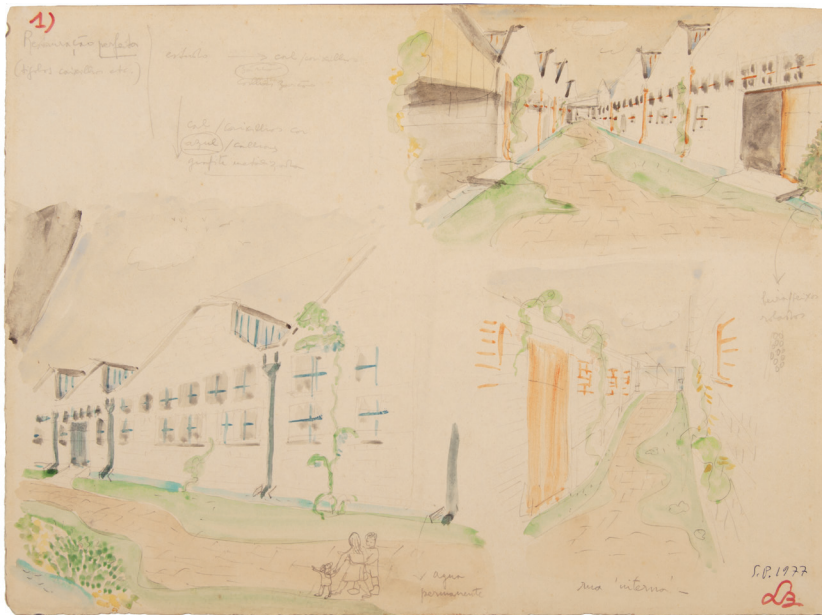
La contre-culture d'après l'histoire

En 1986, vingt-deux ans après avoir été démise de ses fonctions de directrice du Musée d'art moderne et populaire de Bahia, Lina est invitée par le maire de la ville à intervenir dans le centre historique de Salvador, l'un des plus importants complexes architecturaux et urbains du continent américain qui venait d'être inscrit au patrimoine mondial par l'UNESCO. La zone à restaurer est vaste et complexe, comprenant des rues, des places, des bâtiments, des églises et des musées présentant des caractéristiques architecturales, historiques et paysagères pertinentes du XVII^e siècle. Lina propose un modèle pilote de conservation du patrimoine dans le but de récupérer la vocation traditionnelle du centre-ville comme port, point de rencontre, de travail, de résidence et de loisirs pour la population. Elle effectue des interventions ponctuelles dans des bâtiments de référence, comme la Maison du Benin, mais elle choisit comme stratégie globale, en raison de son état de ruine, d'utiliser des systèmes de construction à faible coût et à haute résistance, «sans singer», en utilisant une technologie de ciment armé conçue par Lélé⁴¹, «dans le but de donner une unité à ce qui restait».

La vision de Lina, avec «l'introduction de l'œil anthropologique» alliée à une volonté de construire le nouveau monde, s'exprime de manière radicale dans le Plan de sauvegarde inspiré de l'existant. Situationniste et subversive, elle considère que la «position de l'architecte face à la communauté» implique de réévaluer les pionniers du design moderne, car «la grande tentative de faire du design industriel la force régénératrice de toute une société a fait faillite et est devenue la plus terrifiante des dénonciations de la perversité d'un système»⁴². Son écriture sauvage, sans rhétorique, fait appel à l'urgence de la planification environnementale face à l'échec technocratique, de «l'urbanisme à l'architecture, au design industriel»⁴³. Le projet qu'elle développe pour le concours du viaduc de São Paulo en 1981 est la preuve de ce démantèlement que seule Lina est capable de faire. La vallée verte d'Anhangabaú pouvait être libérée de la circulation dense, des voitures, «ennemis dangereux», et être rendue aux hommes. Elle propose de restaurer la vallée naturelle et de construire une structure-pont pour la voie rapide, comme un «aqueduc pour voitures» au-dessus du parc conçu, afin qu'il puisse devenir un «jardin tropical»⁴⁴ populaire.



Lina Bo Bardi, igreja do Saint-Esprit de Cerrado, Solar do Unhão, Uberlândia, Brésil, 1976-1982.



Lina Bo Bardi, SESC Pompeia,
São Paulo, Brésil, 1977-1986.

Lina a compris «la situation d'un pays à la structure capitaliste dépendante, où la révolution nationale démocratique-bourgeoise n'a pas pu avoir lieu, qui entre dans l'industrialisation avec les restes de structures oligarchiques-nationales [...] portant des éléments de la pré-histoire et de l'Afrique, riche en sève populaire»⁴⁵. Elle défend le rôle de l'artiste qui «doit agir en lien avec la population active, tout en étant relié à l'intellectuel». C'est ce qu'elle fait dans l'œuvre de l'église du Saint-Esprit de Cerrado (1976-1982), à Uberlândia, où elle articule une architecture de la rareté avec le sens artisanal, summum de dignité et d'humilité. Elle développe avec ses collaborateurs une expérience radicale de participation avec la population. La conception érudite de quatre volumes cylindriques de plan centralisé, qui s'entrecroisent en s'adaptant à la pente du terrain, s'articule prosaïquement avec les maigres ressources disponibles : il s'agit de «construire avec ce que l'on a sous la main»⁴⁶.

Ce principe réaliste et situationniste trouve son expression maximale dans le projet du SESC Pompeia (1977-1986)⁴⁷ qui, curieusement, se développe parallèlement. Il s'agit pourtant d'un contexte très différent : urbain, dense et industriel, situé au milieu de la métropole de São Paulo. Lorsque les travaux se terminent, en 1986, elle décrit le processus entamé dix ans auparavant lorsqu'elle est entrée pour la première fois dans l'ancienne usine abandonnée de tonneaux Pompeia, avec l'objectif de la démolir et d'y projeter un centre communautaire, culturel, sportif et de loisirs. Tout comme elle avait convoqué les ordures pour l'exposition Nordeste, Lina se réjouit de «l'élégante et précurseuse structure en béton. [...] J'ai immédiatement pensé au devoir de conservation de l'œuvre»⁴⁸. Après la découverte de l'impact de la matérialité et de la spatialité, le concept de réutilisation émerge puissamment lorsqu'elle se rend compte que les ruines ont été appropriées par «un public joyeux d'enfants, de mères, de pères, de personnes âgées qui vaquait d'un pavillon à l'autre»⁴⁹. Elle pense alors que tout doit continuer

comme ça, «avec toute cette joie». La décision de maintenir les bâtiments industriels de l'ancienne fabrique, de conserver les matériaux et les éléments de mémoire, s'accompagne de la volonté de détourner le lieu de travail pour le transformer en un lieu de paresse, comme cela avait déjà été fait dans une partie du complexe de Solar do Unhão. Au SESC Pompeia, *«personne n'a rien transformé. Le dessin est parti du désir de construire une autre réalité»*. Les colossaux volumes verticaux en béton qui abritent le centre sportif, avec une piscine et des gymnases reliés par de puissants passages suspendus, sont l'expression d'une architecture à la fois lucide et dure.

Lina prend les devants en transposant l'idée du recyclage des pratiques quotidiennes dans le contexte de la production artistique et architecturale. En utilisant des structures fonctionnelles obsolètes, le lieu existant s'avère inspirant. Lina agit comme s'il s'agissait d'une installation dans des espaces dépouillés, pour créer de la porosité, de la perméabilité, multiplier les accès et abandonner définitivement l'image de bunker solennel et fermé des centres d'art. Le musée est compris comme un laboratoire culturel et comme un espace expérimental car, pour elle, *«l'histoire est ce qui transforme les Monuments en Documents»*⁵⁰. Lina considère l'espace, avant tout, comme un lieu de vie. Elle a développé son élan constructif sous forme d'action politique et architectonique. Prenant un caractère expérimental et informel, son architecture dépouillée explose en profitant des contingences du préexistant. Privilégiant le processus créatif, l'informalité, la polyvalence, le métissage et l'inclusion, Lina a considéré la culture comme convivialité. L'architecture n'était pas seulement une utopie, mais un moyen d'obtenir des résultats collectifs.



Lina Bo Bardi, SESC Pompeia,
São Paulo, Brésil, 1977-1986.



Notes

¹ Achillina Bo, internationalement connue sous le nom de Lina Bo Bardi, est née à Rome dans une famille bourgeoise et a grandi dans un environnement stimulant créé par son père ingénieur.

² Pietro Maria Bardi, «The Vicarious Architect: the Importation of Italian Futurism to Brazil», in *Proceedings of the 15th Conference of the International Planning History Society*, IPHS, São Paulo, 2012. Lina reconnaîtra que la période d'enthousiasme de l'après-guerre est vite interrompue par la prise de pouvoir de la démocratie chrétienne en 1946; «les vieux monstres étaient de retour», écrit-elle. En octobre de cette même année, elle voyage à Rio de Janeiro avec Pietro Maria Bardi, le brillant journaliste et homme d'art qu'elle a épousé. C'est alors qu'elle s'est sentie dans un pays inimaginable, où tout était possible. Cet éblouissement avait été préparé en Italie avec la lecture de *Brasil Builds. Architecture New and Old*, publié par le MoMA en 1943. C'était un véritable espoir dans cette période d'après-guerre. Elle rencontre alors la première avant-garde internationale du Brésil et s'émeut avec

le MESP qu'elle découvre à son arrivée en bateau à Rio de Janeiro. Quelques mois plus tard, en 1947, Assis Chateaubriand invite Pietro Maria Bardi à fonder et diriger un musée d'art au Brésil. Elle dit alors à son mari qu'elle veut rester et vivre dans ce pays. Ils s'installent à São Paulo, où se trouve l'argent, et où il sera possible de faire le MASP, Musée d'Art de São Paulo.

³ Ana Tostões, «Comment magnifier les choses. Le Corbusier, le Brésil ou l'Oasis», in Annalisa Viati Navone (éd.), *L'Opera Sovrana. Studi Sull' Architettura del XX secolo Dedicati a Bruno Reichlin*, Mendrisio Academy Press, Mendrisio, 2014, pp. 301-309.

⁴ Lina Bo Bardi, «Duas construções de Oscar Niemeyer», *Habitat*, n° 2, janvier-mars 1951, publié dans Silvana Rubino, Marina Grinover (éds.), *Lina por escrito: textos escolhidos de Lina Bo Bardi, 1943-1991*, Cosac Naify/Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, São Paulo, 2009, p. 73.

⁵ Philip Goodwin, *Brasil Builds, architecture Old and New*, MoMA, New York, 1943.

⁶ Ana Tostões, «When Architecture is Transcendence: Vital Poetry and Social Intervention», *Architektúra & Urbanismus*, Journal of Architectural and Town-Planning Theory, vol. LIII, n° 1/2, Historický ústav SAV, Bratislava, 2019, pp. 2-15.

⁷ Lina Bo Bardi, film d'Aurélio Michiles et Isa Grinspum Ferraz, Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, São Paulo, 1993, durée: 50 minutes.

⁸ Marcelo Ferraz, «Arquitetura de palavras: a escrita livre e exata de Lina Bo Bardi», *Folha de S.Paulo*, 3 mars 2013.

⁹ D'après le pionnier Marcelo Ferraz (éd.), *Lina Bo Bardi*, Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, São Paulo, 1993, et les récents travaux de Renato Anelli réalisés dans le cadre de l'Instituto Lina Bo e P. M. Bardi (Renato Anelli, «Lina Bo Bardi and her relationship to Brazil's Economic and Social Development Policy», in *Lina Bo Bardi 100. Brazil's Alternative Path to Modernism*, Hatje Cantz, Berlin, 2014, vol. 1, pp. 155-169; Renato Anelli, «Recycling and Restoration: Adding New Meaning to

Historical Buildings Through Minimal Interventions», in Annette Condello, Steffen Lehmann (éd.), *Sustainable Lina: Lina Bo Bardi's Adaptive Reuse Projects*, Springer, Berlin, 2016; Olívia de Oliveira, *Lina Bo Bardi – Sutis substâncias da arquitetura*, Romano Guerra/Gustavo Gili, São Paulo/Barcelone, 2006), renforcés en 2014 avec les actions autour du centenaire (A: *attualità, architettura, abitazione, arte*, n° 1, février 1946 (réimpression dans *Domus*, n° 986, 2014); Lina Bo, «Tutto quello che volevo era avere storia», *Domus* (La Città dell'Uomo), n° 986, décembre 2014, pp. 2-5; Olívia de Oliveira, *Lina Bo Bardi: Obra Construída. Built Work. Fotografias Nelson Kon*, Gustavo Gili, São Paulo, 2014), une bibliographie internationale a retenu l'attention pour son travail: Josep Maria Montaner, *La modernidad superada. Arquitectura, arte y pensamiento del siglo XX*, Gustavo Gili, Barcelone, 1997; Olívia de Oliveira (éd.), 2G (Lina Bo Bardi. Obra Construída), n° 23-24, 2002; Steffen Lehmann, «An environmental and social approach in the modern architecture of Brazil: The work of Lina Bo Bardi», *City, Culture and Society*, n° 7, 2016, pp. 169-185; Elisabetta Andreoli, Adrian Forty (éd.), *Arquitetura Moderna Brasileira*, Phaidon Press, Londres, 2004; Ruth Verde Zein, «Habitat, Lina Bo Bardi e a crítica de arquitetura não alienada», *Summa*, n° 101, juin 2009, pp. 32-41. Des travaux de recherche ont également été menés, notamment les thèses suivantes: Maria de Fátima de Mello Campello, *Lina Bo Bardi: as moradias da alma*, thèse de Master, Escola de Engenharia de São Carlos da Universidade de São Paulo, São Carlos, 1997; Eduardo Pierrotti Rossetti, *Tensão moderno/popular em Lina Bo Bardi: nexos de arquitetura*, thèse de Master, Faculdade de Arquitetura da Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2002; Silvana Barbosa Rubino, *Rotas da*

modernidade, trajetória, campo e história na atuação de Lina Bo Bardi 1947–1968, thèse de Doctorat, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, UNICAMP, Campinas, 2002; Marina Mange Grinover, *Uma Ideia De Arquitetura. Escritos de Lina Bo Bardi*, thèse de Master, FAUSP, São Paulo, 2010; Patricia Viceconti Nahas, *Brasil Arquitetura: Memória e Contemporaneidade. Um Percorso do SESC Pompéia ao Museu do Pão (1977–2008)*, thèse de Post-Graduation en Architecture et Urbanisme, Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2008.

¹⁰ Lina Bo Bardi, film d'Aurélio Michiles et Isa Grinspum Ferraz, op. cit. (note 7).

¹¹ *Ibidem*.

¹² *Ibid*.

¹³ Lina Bo Bardi, «Uma aula de arquitetura», *Revista Projecto*, n° 133, 1990, publié dans Silvana Rubino, Marina Grinover (éds.), *Lina por escrito: textos escolhidos de Lina Bo Bardi, 1943-1991*, op. cit. (note 4), p. 172.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ *Ibid*.

¹⁶ Diplômée de l'Université de Rome lorsque Gustavo Giovannoni et Marcello Piacentini étaient recteurs, Lina a fui les ruines et s'est installée à Milan où elle a travaillé avec Gio Ponti, le leader du mouvement pour la valorisation de l'artisanat italien, directeur de la Triennale de Milan et du magazine *Domus*, puis de *Stile*, où ils ont signé ensemble des couvertures innovantes. Entre 1940 et 1943, elle est journaliste et rédactrice en chef de *Quaderni di Domus*, où elle effectue des recherches sur l'artisanat et le design industriel. En juillet 1943, lorsque la guerre frappe l'Italie et que Milan est bombardée, elle commence à diriger la revue *Domus* et rejoint le groupe d'architectes milanais qui

se réunit clandestinement pendant la République de Salò. Deux ans plus tard, avec la fin de la guerre, renaît l'espoir de construire, et Lina «a senti que le monde pouvait être changé et amélioré». Elle voyage dans toute l'Italie et réalise un magazine – *Revista A-Cultura della Vita* (éds. Lina Bo, Bruno Zevi et Carlo Pagani) – destiné à être à la portée de tous et à faire entrer le problème de l'architecture dans la vie de chacun.

¹⁷ Liane Lefavre, «Critical Regionalism: A Facet of Modern Architecture since 1945», in Liane Lefavre, Alexander Tzonis, *Critical Regionalism: Architecture and Identity in a Globalized World*, Prestel, Londres, 2003.

¹⁸ Marcelo Ferraz (éd.), *Lina Bo Bardi*, op. cit. (note 9), en plus de la réalisation d'une exposition itinérante.

¹⁹ Lina Bo Bardi, «Sistemazione degli interni», *Domus*, n° 198, juin 1944, publié dans Silvana Rubino, Marina Grinover (éds.), *Lina por escrito: textos escolhidos de Lina Bo Bardi, 1943-1991*, op. cit. (note 4), p. 56.

²⁰ *Ibidem*, p. 59.

²¹ Lina Bo Bardi, «Residência do Morumbi», *Habitat*, n° 10, janvier-mars 1953, publié dans Silvana Rubino, Marina Grinover (éds.), *Lina por escrito: textos escolhidos de Lina Bo Bardi, 1943-1991*, op. cit. (note 4), p. 79.

²² *Ibidem*.

²³ Renato Anelli, «Lina Bo Bardi and her relationship to Brazil's Economic and Social Development Policy», op. cit. (note 9), pp. 155-169; Renato Anelli, «Recycling and Restoration: Adding New Meaning to Historical Buildings Through Minimal Interventions», op. cit. (note 9).

²⁴ Lina Bo Bardi, «O novo Triunfo, 1957/67», *Mirante das Artes*, n° 5, septembre-octobre 1967,

publié dans Silvana Rubino, Marina Grinover (éds.), *Lina por escrito: textos escolhidos de Lina Bo Bardi, 1943-1991*, op. cit. (note 4), p. 122.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ *Ibid.*, p. 125.

²⁷ *Ibid.*, p. 126.

²⁸ Lina suit l'audace d'Eduardo Affonso Reidy avec le projet de structures de Carmen Portinho au MAM.

²⁹ Lina Bo Bardi, «O novo Triangulo, 1957/67», op. cit. (note 24), p. 130.

³⁰ *Ibidem*, p. 128.

³¹ *Ibid.*

³² *Ibid.*

³³ Voir Sérgio Buarque de Holanda, *Raízes do Brasil* [1936], Graciosa, Lisbonne, 2000 et *Visão do Paraíso. Os Motivos Edênicos no Descobrimento e Colonização do Brasil* [1959], Brasiliense / Publifolia, São Paulo, 2000 ; Gilberto Freyre, *Casa Grande e Senzala* [1933], Livros do Brasil, Lisbonne, 1957 ; Caio Prado Júnior, *Formação do Brasil Contemporâneo* [1942], Brasiliense, São Paulo, 1996 ; Darcy Ribeiro, «Culturas e Línguas indígenas do Brasil», *Separata de Educação e Ciências Sociais*, année II, vol. 2, n° 6, 1957, pp. 4-102.

³⁴ Lina Bo Bardi, «Cinco anos entre os "brancos"», *Mirante das Artes*, n° 6, novembre-décembre 1967, publié dans Silvana Rubino, Marina Grinover (éds.), *Lina por escrito: textos escolhidos de Lina Bo Bardi, 1943-1991*, op. cit. (note 4), p. 130.

³⁵ «Parmi les collaborateurs et les professeurs de l'UFBA (Universidade federal Bahia) se distinguent une série d'artistes et de penseurs internationaux engagés dans les idées d'avant-garde et l'expérimentation. Leurs principaux noms sont l'architecte et designer italienne Lina Bo Bardi (à la tête du Musée

d'Art Moderne de Bahia, travail en collaboration avec l'Université), le directeur de théâtre Martim Gonçalves, le musicien et artiste plasticien suisse Walter Smetak, le célèbre maestro allemand Hans J. Koellreuter, l'historien portugais Agostinho da Silva et la Polonaise Yanka Rudzka, professeure de danse contemporaine. Des professionnels et des amateurs tels que le journaliste João Ubaldo Ribeiro, les jeunes Glauber Rocha, Caetano Veloso, Maria Bethânia, Gilberto Gil, Waly Salomão et Tom Zé, l'anthropologue Vivaldo da Costa Lima, le philosophe Carlos Nelson Coutinho et bien d'autres ont également participé activement à la vie quotidienne de l'université. Leurs travaux ultérieurs les placent comme représentants d'un milieu intellectuel bahianais dont les activités sont sorties de l'UFBA et des circuits bohémiens et culturels de Salvador pour le reste du monde.» Ana de Oliveira, *Tropicália*, <http://tropicalia.com.br/ruidos-pulsativos/avant-garde-na-bahia> [consulté le 06-07-2018].

³⁶ Lina Bo Bardi, «Casas ou museus?», «Crônicas de arte, de história, de costume, de cultura da vida. Arquitetura. Pintura. Escultura. Música. Artes Visuais», *Page dominicale du Diário de Notícias*, n° 5, Salvador, 5 octobre 1958, publié dans Silvana Rubino, Marina Grinover (éds.), *Lina por escrito: textos escolhidos de Lina Bo Bardi, 1943-1991*, op. cit. (note 4), p. 98.

³⁷ *Ibidem*, p. 101.

³⁸ *Lina Bo Bardi*, film d'Aurélio Michiles et Isa Grinspum Ferraz, op. cit. (note 7).

³⁹ Lina Bo Bardi, *Nordeste*, Catálogo de Exposição no Museu de Arte Moderna da Bahia, 1961, publié dans Silvana Rubino, Marina Grinover (éds.), *Lina por escrito: textos escolhidos de Lina Bo Bardi, 1943-1991*, op. cit. (note 4), p. 117.

⁴⁰ Transcription de la vidéo *Tarde de uma Noite depois de uma Caminhada* dans laquelle l'architecte Aldo Van Eyck visite et commente le travail de Lina Bo Bardi. Toenke Berkelbach (direc.), Jenny Borger et Linda Lodeizen (prod.), Francisco Barros Toledo (trad.), UPRO, 1996, durée: 43'37 minutes.

⁴¹ De son nom complet João Filgueiras (1932-2014), architecte brésilien qui a travaillé principalement dans le Nord-Est et à Brasília, responsable du projet du réseau d'hôpitaux Sarah.

⁴² Lina Bo Bardi, «Planejamento ambiental: "desenho" no impasse», *Malasartes*, n° 2, décembre-février 1976, publié dans Silvana Rubino, Marina Grinover (éds.), *Lina por escrito: textos escolhidos de Lina Bo Bardi, 1943-1991*, op. cit. (note 4), p. 136.

⁴³ *Ibidem*.

⁴⁴ *Anhangabaú – Jardim Tropical*, sous la direction de Renato Anelli, exposition à l'Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, Maison de verre, São Paulo, novembre 2013.

⁴⁵ Lina Bo Bardi, «Planejamento ambiental: "desenho" no impasse», op. cit. (note 42), p. 136.

⁴⁶ Olivia de Oliveira, «Iglesia del Espíritu Santo do Cerrado, Uberlândia (Minas Gerais)», *2G (Lina Bo Bardi - Obra Construída)*, n°23/24, 2002, p. 90.

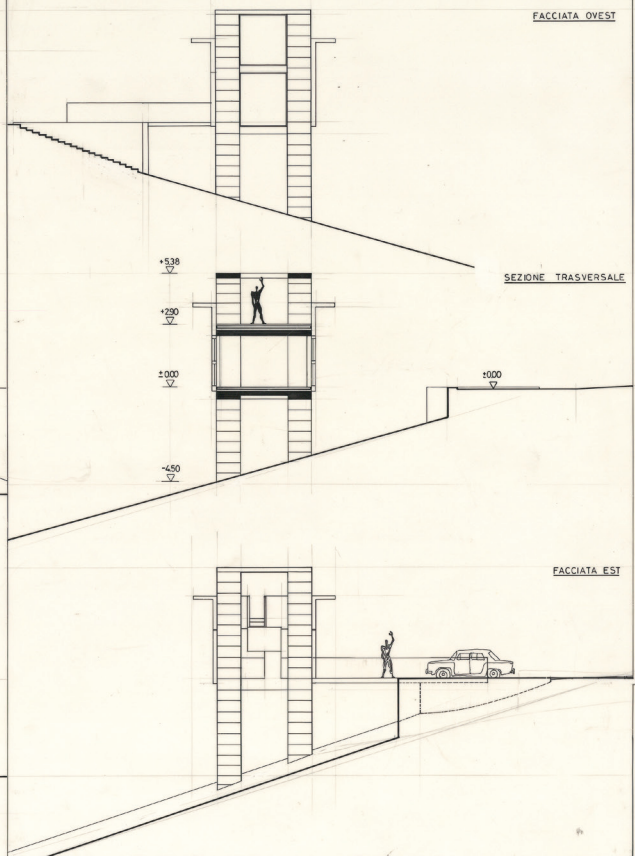
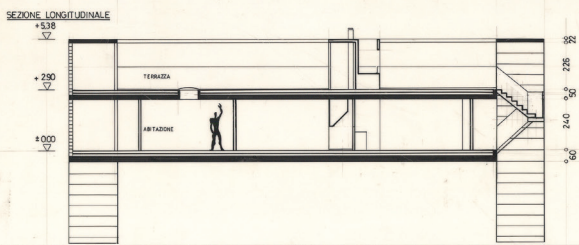
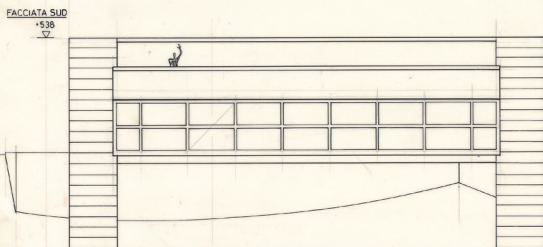
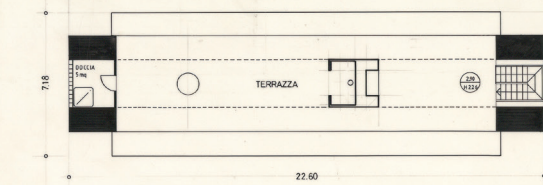
⁴⁷ Lina Bo Bardi, «O projecto arquitectónico», in Giancarlo Latorraca, *Cidadela da Liberdade*, Instituto Lina Bo e P. M. Bardi/SESC Pompeia, São Paulo, 1999, publié dans Silvana Rubino, Marina Grinover (éds.), *Lina por escrito: textos escolhidos de Lina Bo Bardi, 1943-1991*, op. cit. (note 4), p. 147.

⁴⁸ *Ibidem*.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 154.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 151.

DOMANDA DI COSTRUZIONE AL MAPPALE NO 589 TENERO MARZO 1988 SCALA 1:100
 ARCHITETTO LINO VACCHINI LOCARNO
 PROPRIETARIO



Livio Vacchini, les multiples chemins de la forme

Paolo Amaldi

Si l'on peut parler d'école tessinoise en tant qu'«école de tendance»¹ ou mieux encore en tant qu'«école de résistance», c'est parce que, depuis vingt ans, cette région est devenue le creuset d'un enseignement de l'architecture (Accademia di architettura, Archivio del Moderno, seminario de Monte Carasso dirigé longtemps par Luigi Snozzi et repris ensuite par ses épigones), ce qu'elle n'était pas en 1977. Est-ce que ces lieux d'études et de recherche ont éclos parce que l'architecture réalisée par la première et la deuxième génération des architectes tessinois assumait des postures fortes et communicables, que leurs projets étaient porteurs d'une certaine clarté remarquable, et que leur militantisme alimentait le débat, jusqu'à contrer la volonté populaire qu'il fallait éduquer?² Sans doute. Ces architectes ont su afficher une forme de résistance commune, comme le dit Paolo Fumagalli³, vis-à-vis d'un environnement politique et culturel encore archaïque, dans une région qui venait de sortir de sa condition de territoire rural reculé.

Francesco Dal Co, dans les pages de la revue *L'Architecture d'Aujourd'hui* de 1977, décelait, parmi les architectes tessinois, une certaine raideur, une propension à mettre en place une «*conception mécaniste de la valeur unitaire des projets*»⁴, qu'il interprétait avant tout comme une opération critique à l'égard du Heimatstil, teintée parfois d'accents ironiques. Il y a sans doute dans l'architecture tessinoise une qualité que l'on pourrait appeler «*descrivibilità*» [descriptibilité], dont parlait Aldo Rossi à ses étudiants de l'École polytechnique de Milan dans les années 1960, lorsqu'il évoquait l'exercice qui consiste à décrire de façon complète un projet, à transmettre avec efficacité sa logique interne, caractéristique des rationalismes d'hier comme d'aujourd'hui. Il est probable que le travail en binôme ou en groupements d'architectes à géométrie variable, propre à la génération qui avait la trentaine dans les années 1960, a favorisé une approche objectivable et transmissible de l'architecture⁵. Fumagalli, dans un article consacré à revisiter les «tendances» de l'architecture tessinoise quarante plus tard⁶, s'amusait à reproduire des vignettes de Reiser tirées de la revue satirique

Charlie Hebdo de 1980, montrant les premières villas de Cadenazzo (1970-1971) et Ligornetto (1975-1976) de Mario Botta décrites comme des postes de radio... Elles rappellent le célèbre dessin railleur de 1911 dans lequel on aperçoit Adolf Loos en train de contempler une plaque d'égout ressemblant à la façade de son bâtiment de la Michaelerplatz⁷. Intentionnalité sans gratuité implique le respect des règles de composition que l'on se donne et de faire en sorte que l'objet architectural fournisse au spectateur, ou au récepteur, les instruments de sa propre compréhension. Des théoriciens comme Giorgio Grassi, puis Martin Steinmann, ont soutenu le principe d'une discipline régie par ses propres lois internes, qui bénéficie d'une certaine autonomie même à l'égard des envies formelles de l'architecte.

Nous voulons parler d'une écriture comme exercice visant une posture neutre. Il y a dans l'architecture tessinoise des années 1960-1970 comme un refus d'expression, donc un refus d'implication d'un *pathos* personnel de l'auteur – et ce contrairement à la dérive identifiée par Manfredo Tafuri, de la *Tendenza* rossienne –, cette neutralité ouvrant à de multiples niveaux de lecture d'une œuvre. On pourrait donc parler d'une forme de retrait de l'auteur, ce qui permettrait à plusieurs autres de trouver un terrain de jeu commun. Ce sont les années où Susan Sontag constatait l'émergence d'une nouvelle sensibilité entendue comme réaction au «*romantic spirit*», et qu'elle qualifiait d'«*exploration of the impersonal*» : «*Aujourd'hui l'art avec son accentuation de la froideur, son refus pour ce qu'il considère comme de la sentimentalité, son esprit d'exactitude, son penchant pour tout ce qui est "recherche" et "problèmes" est plus proche de l'esprit scientifique qu'artistique dans son acception traditionnelle du terme.*»⁸

Ce qui nous intéresse dans les pages qui vont suivre est précisément la façon dont l'architecture de Livio Vacchini met en œuvre de façon paradoxale cette «descriptibilité», qui consiste à articuler les parties sans pourtant la réduire à une transparence et une éloquence architecturale, alors même qu'elle semble la manifester. Dans «*Reality as history, notes for a discussion of realism in architecture*»⁹, Steinmann citait l'aphorisme de Rossi, «*l'architettura sono le architetture*» [l'architecture est faite d'architectures], et évoquait le principe selon lequel les objets parlent d'eux-mêmes. Comme le disait Vacchini, il existe une tendance tessinoise à faire de la théorie en même temps que l'on fait du projet. Ou plutôt à déployer, en même temps que l'on répond à un programme donné et à un site spécifique, une théorie.

Or, qu'est-ce que la théorie ? *Theôria* dérive du verbe *theorein*, qui veut dire «contempler». Le dictionnaire d'André Lalande nous apprend par ailleurs que *theôria* signifie «la vision d'un spectacle»¹⁰, sorte de dédoublement en acte du régime scopique. Dans la tradition antique, le groupement d'ambassadeurs qui s'en allaient à Delphes pour s'enquérir de la bonne parole de l'oracle s'appelait précisément *theôria*. Son travail consistait à enregistrer la vision, à lui donner une forme communicable¹¹. C'est ce travail qui intéressait Vacchini, lequel n'a pourtant jamais été animé d'un élan de pédagogie, tant s'en faut (voir ses notes personnelles autour de *Teoria, caso, ordine, luce, spazio*). À l'en croire, la théorie est l'un des buts de chaque projet car elle vise, selon lui, à «contempler ce qui est évident», ou à faire émerger une nouvelle évidence :

«Je n'ai pas l'amour du savoir, je n'ai que l'amour du connaître / [...] / J'aime penser, ajouter une pensée à une autre [...] / J'aime réduire l'irrationnel au minimum et porter le rationnel jusqu'aux limites extrêmes. / Mon univers est logique, compréhensible et transmissible. J'aime en parler tout en sachant combien il est dangereux de mettre un bon projet sous les yeux d'un ignorant. / Le faire est le fruit du contact de deux éléments : le credo, le dogme inébranlable, et la théorie, autour de la règle, le calcul. / Le credo relève de l'ADN de chaque personne, tandis que la théorie est liée au projet à élaborer, tout projet ayant sa propre règle. C'est en effet la théorie qui confère à l'œuvre un intérêt général.»¹²

Dans cette tirade apparaît toute la complexité de sa pensée. Vacchini dit en effet vouloir dégager un noyau rationnel de chaque projet. Il affirme donc que l'on est en droit de «parler» d'un projet, c'est-à-dire que l'on peut le traduire par des mots, ce qui est le propre de sa démarche, comme l'attestent les personnes qui l'ont côtoyé. Vacchini, qui ne dessinait que très peu, avait coutume de répertorier les problèmes que posait un projet sur des fiches de papier ; il dressait une liste qu'il réduisait à mesure qu'avancait sa réflexion. Mais en même temps, dans ce passage, l'architecte reconnaît les limites implicites de l'approche rationnelle ou, si l'on veut, d'une démarche rationaliste, selon laquelle toute connaissance vient de principes irrécusables, *a priori* évidents, dont elle est la conséquence nécessaire¹³ et qui s'oppose, naturellement et de façon très cartésienne, à la confusion des sens.

En réalité, «porter le rationnel jusqu'aux limites extrêmes», c'est en sortir, car un bon projet avant tout se «voit» et le danger précisément est qu'un ignorant, pourtant doté de raison, n'y voie rien. Le Corbusier parlait de lui-même comme d'un «âne mais qui a l'œil [...] un âne qui a des capacités de sensations»¹⁴. Vacchini, lui, distingue une logique intelligible par tous, censée constituer un patrimoine commun transmissible, d'une syntaxe plus spécifique et plus fine qui relève du «credo individuel», mais qui échapperait à la raison. D'où cette tendance récurrente de l'architecte, et que lui connaissaient ses collègues et amis, à vouloir, dans ses explications, simplifier à l'extrême sa démarche pour sauver autant que faire se peut les principes fondamentaux de sa recherche, convaincu que les finesses de l'architecture, qui en font son essence, ne sont pas transmissibles¹⁵.

Dans les œuvres de Botta et de Snozzi, ces deux dimensions sont parfaitement identifiées et tenues distinctes. Par exemple, dans la casa Bianchi (1971-1973) de Botta à Riva San Vitale, il est clair que les parties qui relèvent de cette grammaire générale sont la passerelle et la tour habitée en brique – qui renvoie aux *cascine*, les fermes hautes sur pattes du Tessin – sur laquelle repose la structure tubulaire, chaque partie se déclinant avec sa matérialité. Par leur disposition, les ouvertures, qui cadrent par leur jeu le paysage, créent une ambivalence entre intérieur et extérieur, introduisent une diagonalisation de la perception et mettent en péril la puissance de cette forme élémentaire par évidence. Dans la casa Bianchetti (1975-1977) de Snozzi à Locarno, nous identifions également toutes les décisions de nature infrastructurelle, à savoir le jeu de prolongement du mur de soutènement qui mène à la maison, de la partie plus plastique, en béton, comprenant le mur-colonne d'extrémité de forme arquée qui relève de l'effet de cadrage spécifique

De haut en bas :
Mario Botta, casa Bianchi,
Riva san Vitale, 1971-1973 ;
Luigi Snozzi, casa Bianchetti,
Locarno Monti, 1975-1977.



vers le paysage et fait sortir le projet d'un schématisme excessif. Mais on pourrait aller plus loin et lire toute l'architecture tessinoise comme une tension entre la manifestation claire de principes d'implantation et de distribution, et un travail sur une syntaxe, qui, elle, se présente «comme ceci» mais qui pourrait être «comme cela». Dans ces objets architecturaux, le type et le modèle, pour reprendre la célèbre articulation d'Antoine-Chrysostome Quatremère de Quincy, se lisent et mènent une vie relativement autonome.

Dans l'œuvre tardive de Vacchini, je veux parler de celle qui apparaît au début des années 1990, lorsque l'ordinateur entre dans son bureau comme instrument de médiation entre conception et réalisation, cette articulation entre principe universel et syntaxe contingente prend la forme d'un jeu, d'un rébus où l'ambiguïté s'inscrit dans l'énoncé *a priori* universel. Vacchini a cette capacité à complexifier le type, à le rendre non pas clair mais ambigu. C'est cette démarche particulière que je vais illustrer à travers un projet qui fait figure de manifeste : la maison qu'il s'est construite au-dessus de Tenero, dite maison à Contra. Malgré la simplicité du programme, ce projet qui a débuté en 1988 va s'étendre sur quatre ans, un temps très long qui a mené l'architecte sur des chemins de traverse. Les idées s'enchaînent mais la pensée transforme le problème en cours de route : *«Il n'est pas possible de travailler autour d'une idée sans avoir conscience que celle-ci est le résultat d'une autre idée qui, à son tour, s'enracine dans une autre forme [...]. Chaque pensée s'ajoute à une pensée et à la promesse d'une autre encore.»*¹⁶

Dans sa version initiale, nous avons affaire à une véritable structure-pont. L'espace habité est pris entre deux travées métalliques, encastrées entre deux paires de colonnes en maçonnerie. Elle est le résultat d'un assemblage de pièces qui affichent une logique d'assemblage. Dans une version ultérieure, l'espace d'habitation apparaît comme une console enchâssée dans la pente et partiellement en porte-à-faux. Vacchini, dans ces deux versions initiales, transforme un système constructif rationnel en projet architectural : *«Plus l'architecture est rationnelle, plus la pensée est claire, plus la nature fait*



Livio Vacchini, Palestra de Losone, première version, 1990.



Livio Vacchini, Poste de Locarno, 1988-1995.

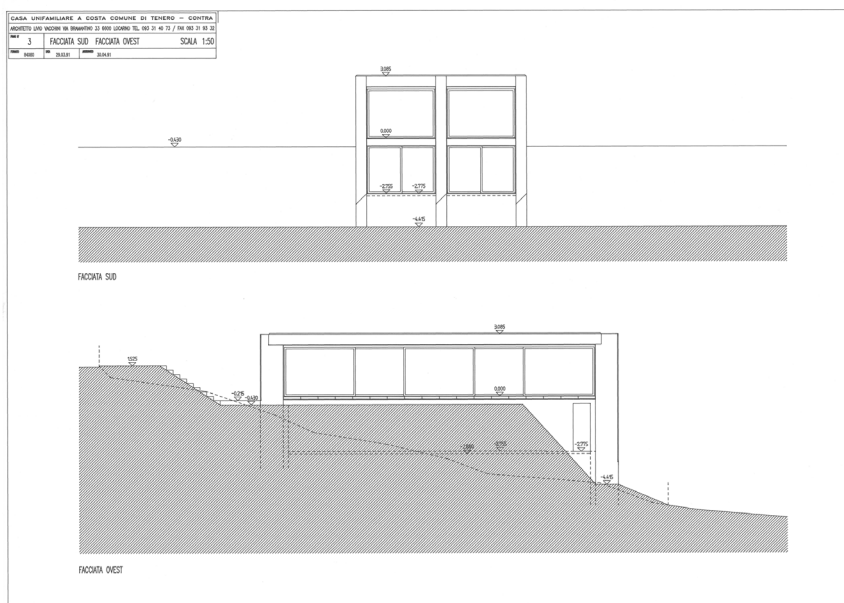
son travail.»¹⁷ Pour Vacchini, tout comme pour Ludwig Mies van der Rohe avant lui, ce que l'on construit renvoie au «comment» l'on construit, donc à la recherche d'une forme constructive appropriée: «Ce qui est décisif, ce n'est pas le "quoi" mais le "comment".»¹⁸ À l'instar de son illustre prédécesseur, il pense que «nous ne résolvons pas des problèmes de forme mais de construction»¹⁹. Or, le propre d'un système constructif est d'assembler des pièces en respectant un ordre spécifique, à savoir en articulant éléments porteurs/éléments portés ou système structurel/système de remplissage. La question est pourtant de savoir jusqu'où un architecte utilise la construction comme procédé fictionnel pour rendre expressif son objet. Et où commence, éventuellement, le jeu de subvertissement. Car, à partir des années 1990, Vacchini semble découvrir la puissance des *Gestalten* [formes, structures], *a priori* claires et puissantes, qui sombrent dans une forme d'indétermination.

Pour comprendre un architecte, il est toujours important d'avoir en tête l'enchaînement logique de sa réflexion, la façon dont certains problèmes similaires sont traités dans un même laps de temps, dans différentes situations, et comment d'autres sont reformulés dans des projets qui se suivent sans se ressembler. On pourrait commencer par noter qu'en 1990, alors qu'il est en train d'élaborer les premières versions de sa maison, Vacchini gagne le concours de la Palestra de Losone pour l'armée suisse, dont les versions initiales partent des mêmes principes de composition par pièces jointes. Le projet de concours se présente comme un anneau en béton, porté par des colonnes et supportant lui-même une galerie, espace servant tournant autour de l'aire centrale dans lequel est enchâssé le programme des espaces connexes. Le dessin de la toiture suggère dans cette phase initiale une structure réticulaire métallique. L'objet s'exprime initialement comme un assemblage de pièces architectoniques hiérarchisées où chacune remplit un rôle précis. Dans l'étape suivante, cette membrane-portique se brise sur les angles, marquant le début d'une recherche sur l'expression du retournement de la boîte architecturale, thème qui va occuper Vacchini jusqu'à la fin de sa carrière. Dans la dernière étape, ces quatre membranes se transforment en autant de portiques resserrés dans lesquels la valeur des vides et des pleins est équivalente, de sorte que l'on ne saurait dire s'il ne s'agit d'un mur continu percé ou d'une suite de colonnes rapprochées.

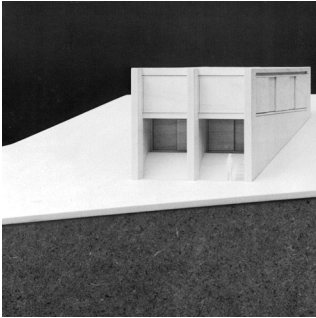
L'autre projet que Vacchini développe simultanément, et qui sera livré en 1995, est la Poste de Locarno, dont le chantier a été hautement problématique puisque l'architecte fera scier en cours de route les colonnes du rez-de-chaussée, qui auraient dû supporter et prolonger la façade à redents du bâtiment. Sans vouloir entrer dans le détail de ces péripéties, notons que, par cet acte disruptif, Vacchini obtient au final un projet qui fonde et oppose deux catégories de percepts. Vue de loin, nous avons une façade dématérialisée recouverte de plaques de granit alternées avec des vitrages réfléchissants qui brouillent et dissolvent la lecture du pourtour. Les saillies du bâtiment se réfléchissent et se dédoublent, renforçant leur caractère de colonnes «engagées». Ce jeu de complexification d'une *Gestalt*, *a priori* simple, n'est pas sans rappeler les exercices autour des parallélépipèdes minimalistes des années 1960 – ceux de Donald Judd, Larry Bell ou de Robert Morris, avec sa série de *Mirrored Cubes*. Nous parlons d'installations qui tendaient à produire l'effet d'une illimitation, d'une mise en péril des limites des objets²⁰

par ailleurs posés, isolés, tout comme sont isolées la Palestra de Losone, la Poste de Locarno, et la maison à Contra, autour desquels le spectateur peut tourner : trois présences qui font le vide autour d'elles, produisant de l'expérience en mouvement, «du bougé»²¹ – pour reprendre la locution de Maurice Merleau-Ponty. Or, dans le cas de la Poste de Locarno, ce mouvement révèle une surprise : en se glissant sous le portique d'entrée aux proportions écrasées, le spectateur ressent d'un coup la puissance et le poids du bâtiment, que valorise l'emploi du béton brut et qui contraste avec le jeu dématérialisé des quatre faces précédemment vues. Vacchini fait donc coexister deux états de matière et deux «blocs» de percepts totalement antithétiques dans un même objet.

Que racontent ces deux projets engagés simultanément à la villa à Contra ? Ils indiquent un repositionnement théorique de Vacchini vis-à-vis du «comment» les pièces d'un bâtiment s'assemblent. L'objet final est pensé comme un indice (ou index) – selon le terme clé proposé par Rosalind Krauss en parlant de l'art minimal²² – d'un procédé de construction ou de constitution, peu importe qu'il soit réel ou non. L'embrasseur indiciel fait partie de ce repli sur soi du langage moderne qu'avait identifié Peter Eisenman, mais à la différence près qu'il engage chez Vacchini une certaine dimension empathique du spectateur, à savoir : sa participation active à la compréhension des forces et des masses en jeu dans l'objet architectural, qui amenait Heinrich Wölfflin à se demander «*Comment les formes tectoniques peuvent-elles être expressives ?*»²³. Or, c'est précisément ce statut indiciel du bâtiment de la Poste, de la Palestra et de la maison à Contra qui est problématique dans la mesure où il remet en cause l'expression des choses. Une façade peut exprimer simultanément de la légèreté et de la pesanteur ; elle peut être, pour reprendre les termes d'Eduard Sekler, à la fois tectonique et atectonique : «*Il peut exister une négation de la tectonique, générée par*

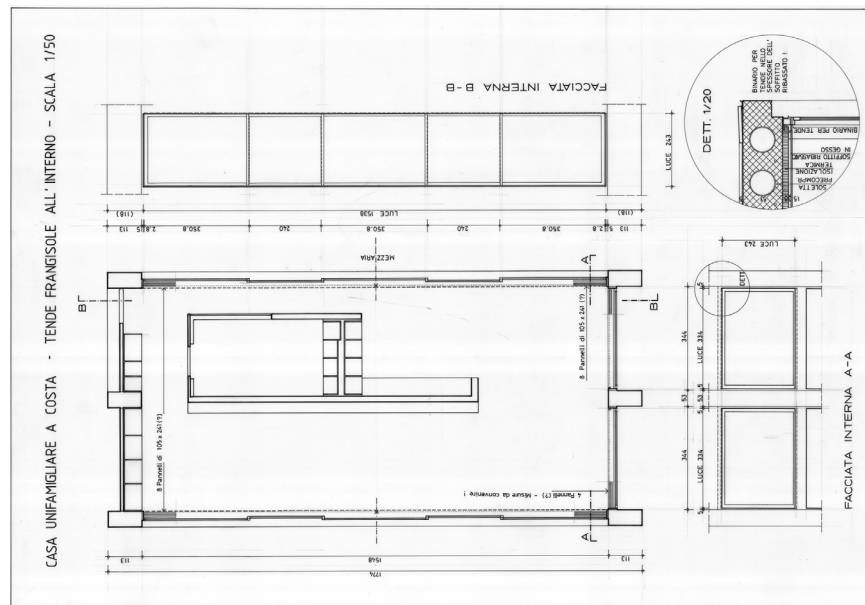


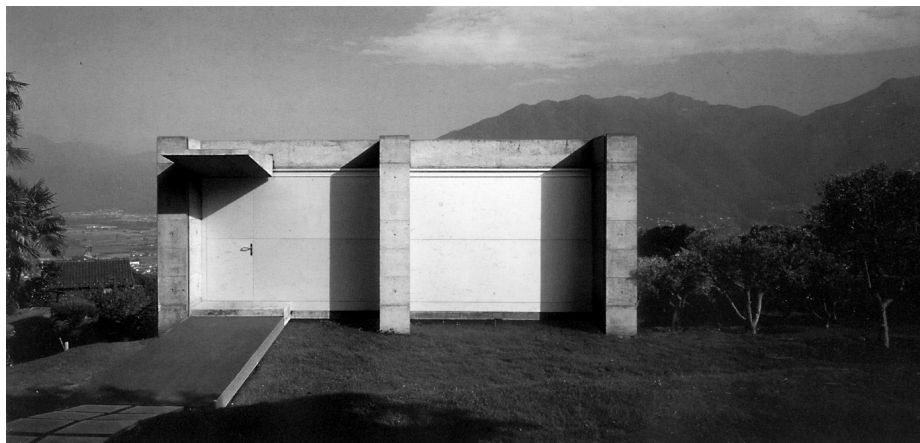
Livio Vacchini, maison à Contra, élévations, version de mars 1991.
Page de droite : maquette réalisée en 1992 ; plan et détail constructif de la dalle à hourdi, version d'avril 1991.



des formes atectoniques qui tendent à perturber le spectateur, à l'instar de l'architecture maniériste.»²⁴ Perturber la perception des forces constructives en jeu est peut-être la marque d'un nouveau maniérisme dans lequel il faudrait inscrire Vacchini, et qui contrevient à l'accord classique entre *firmitas* et *venustas*.

Ces observations nous ramènent donc à la villa et plus précisément aux deux dernières versions de ce projet. En plaçant finalement la maison dans le sens perpendiculaire à la pente, l'architecte se conforme à la culture tessinoise des maisons (en particulier à celle de Snozzi avec qui il a longtemps travaillé), qui franchissent héroïquement le dénivelé, et conforte l'image initiale d'objet-pont. Il existe pourtant des glissements formels dans ces versions qui doivent être relevés. Dans celle datée d'avril 1991, la villa accuse un certain lyrisme en franchissant un terre-plein alors que la toiture se présente comme un tablier en béton puissamment dimensionné, posé sur deux paires de piles dont les points d'appuis sont dessinés de façon très kahnnienne. Par sa position à cheval entre un terre-plein et le terrain remodelé, plongeant de façon abrupte, cette figure de franchissement était en quelque sorte renforcée, exaltée. Or, dans la version finale, qui correspond à la maquette de l'exposition de 1992 à l'Architekturmuseum de Bâle, la maison est simplement posée sur un sol naturel pentu et générique, dégageant un triangle massif sous les fenêtres en bandeau. Il ne fait pas de doute que, sans le terre-plein, cet objet perd une partie de sa qualité de figure de franchissement. Cette modification s'accompagne d'une autre perte de caractère au niveau de la logique d'assemblage de la structure-pont. En effet, la maquette indique que la dalle de toiture s'exprime, finalement, sur les faces latérales, comme une semelle de 20 centimètres dont on comprend mal comment elle porte ou, pire encore, comment elle se porte, compte tenu de sa faible épaisseur et de la grande portée.

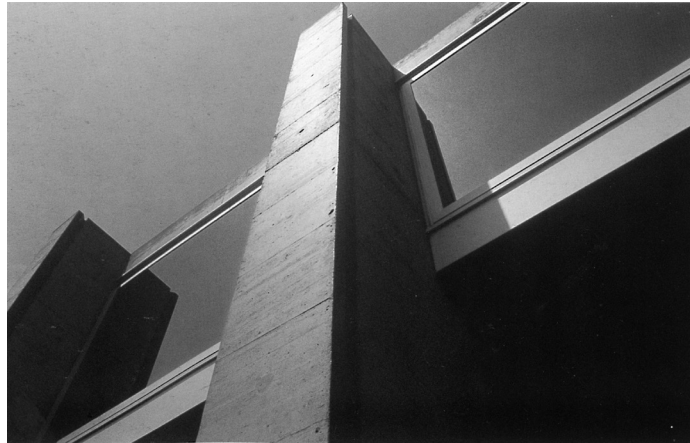




De gauche à droite : Livio Vacchini, maison à Contra, vue depuis l'entrée et détail d'angle.

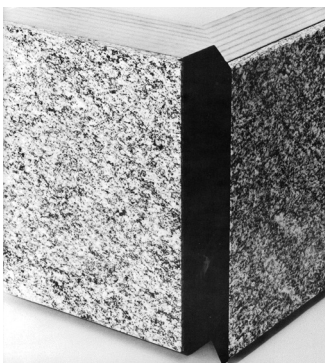
L'affaiblissement de la logique constructive est un affaiblissement du caractère de la structure-pont. Quatremère de Quincy, qui a essayé de cerner la notion totalisante de «caractère»²⁵ – notion qui anticipe en quelque sorte celles de «bonne forme» et de *Gestalt* du XX^e siècle –, affirmait que la logique constructive peut contribuer à la caractérisation d'une architecture lorsque celle-ci joue simultanément sur différents registres : «Une architecture a un caractère lorsqu'il règne d'une manière sensible une qualité quelconque qui semble être devenue le ton & le mode dominant», de sorte que le caractère est «déterminé par l'expression de la charpente et des types constructifs». De façon plus spécifique, un bâtiment a du caractère s'il manifeste une «apparence de la solidité»²⁶. Cette idée avait également été exprimée par Jean-Nicolas-Louis Durand lorsqu'il soutenait que «de l'union des matériaux naissent des formes»²⁷ et que les éléments architectoniques doivent suggérer leur travail qui consiste à porter. Quant à Auguste Choisy, il reconnaissait l'existence dans l'histoire du «type travée»²⁸ en tant que dispositif à la fois formel, spatial et constructif. Nous émettons donc l'hypothèse suivante : le «type travée», exploité initialement par Vacchini dans le projet de sa villa, subit en cours de route un affaiblissement et une dé-caractérisation qui se répercuteront sur l'ensemble de l'objet et sa matérialisation.

Vacchini était un expert des jeux de soustraction de la matière et de la chair de l'architecture en cours de projet, jusqu'à atteindre le point limite où la figure initiale perd de sa prégnance et où son caractère bascule. Il en parlait ainsi : «Je fais un mur devant et un mur derrière ; je les perfore jusqu'à les réduire à des pilastres [...] je porte la dalle dans le sens longitudinal [...] et je découvre d'un coup que je libère toute la travée de la maison.»²⁹ Approchons-nous de la maison aujourd'hui depuis la route d'accès : vue depuis l'arrière, sa face aveugle s'annonce comme un assemblage tectonique puissant constitué de trois sections de murs de près de 40 centimètres de largeur et de plus d'un mètre de profondeur, supportant une dalle de toiture de 50 centimètres d'épaisseur. Cette forme crénelée, qui évoque une habitation fortifiée, réapparaît naturellement sur la face tournée vers l'aval. Il y a quelque chose de manifestement surdimensionné et cyclopéen dans cet assemblage, de sorte que l'on ne saurait dire si l'on est en présence du résultat



d'un évidement d'une masse continue ou d'un assemblage de pièces jointes. Cette indétermination affecte également le portique de la Palestra de Losone qui, rythmé par ses «murs-colonnes», peut à la fois être lu comme un mur ajouré ou comme une suite de colonnes³⁰.

Pour reprendre les deux catégories constructives identifiées par Gottfried Semper, la façade d'entrée de la villa flotte entre une expression tectonique et une expression stéréométrique. Par le premier terme, le théoricien allemand entendait l'assemblage d'une charpente propre à la tradition constructive grecque qui repose sur le principe d'assemblage de pièces autonomes ; par le second, il se référait à l'univers romain de la construction, basé sur la cohésion et la massivité du mur à évider³¹. Citant la célèbre cabane des Caraïbes, Semper reconnaissait dans l'histoire de l'architecture l'existence de ces deux modes de construction, auquel il ajoutait le principe du revêtement. Or, c'est précisément cette troisième catégorie constructive qui est signifiée par les entailles diagonales rouge vif, lesquelles évoquent *last but not least* les incisions en biseau des carreaux de granit et de verres plaqués sur les redents du bâtiment de la Poste. Dans la villa, ces entailles réalisées aux extrémités des portions de murs (ou de pilastres, selon comment on les perçoit) font avancer visuellement les faces verticales de béton en les exposant, comme s'il s'agissait de plaques de revêtement, d'une *Bekleidung* de quelques centimètres d'épaisseur³². Par le biais d'un seul matériau, Vacchini réussit donc à exprimer simultanément le béton comme un mur stéréométrique, comme un agencement tectonique et comme un revêtement, là où Semper avait tenu ces trois systèmes séparés et hiérarchisés en les associant à des matériaux différents.



Détail d'angle de la poste de Locarno.

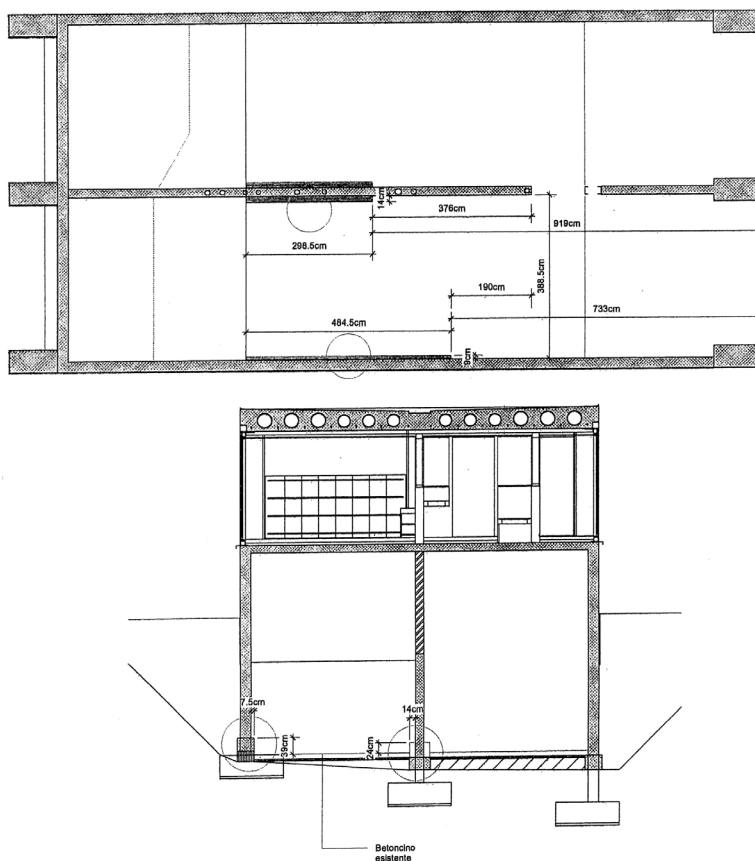
Mais l'architecte tessinois ne s'arrête pas en si bon chemin. Le spectateur, avant d'entrer, s' imagine donc que ces trois murs-pilastres vont, d'une façon ou d'une autre, structurer l'intérieur de l'habitation et qu'ils constituent les parties émergentes de trois travées qui soutiendraient la toiture dans le sens longitudinal. Or, il n'en est rien : lorsque l'on entre, ces présences massives disparaissent dans une ambiance baignée d'une lumière jaune pâle (la lumière jaune qualifie, selon Vacchini, l'entre-deux mondes : elle est située à

mi-chemin entre le rouge pour la terre et le bleu employé pour tout ce qui est tourné vers le ciel). Le plafond, lissé, enduit et légèrement réfléchissant, agit comme continuum. Pour réaliser cet espace occupé en son centre par un élément de mobilier massif, savamment décroché du plafond par un joint creux (autre paradoxe d'un espace qui aurait pu être porté par un objet central), il a fallu dépenser des énergies formidables. Les détails de construction révèlent une dalle de 53 centimètres d'épaisseur portant dans le sens de la longueur. L'absurdité, pour ainsi dire constructive, réside dans le fait que l'ingénieur Fabio Torti³³, du bureau Andreotti, a dû faire appel à la précontrainte pour soutenir la toiture, car la hauteur statique de 53 centimètres aurait été insuffisante pour franchir une portée de 15 mètres. Le principal ennemi d'une telle portée aurait été le poids propre de la dalle pleine, raison pour laquelle celle-ci a été allégée en suivant un principe de hourdis circulaires remplis de polystyrène et noyés dans la masse en béton, de sorte à assurer une sous-face indifférenciée de cet intérieur.

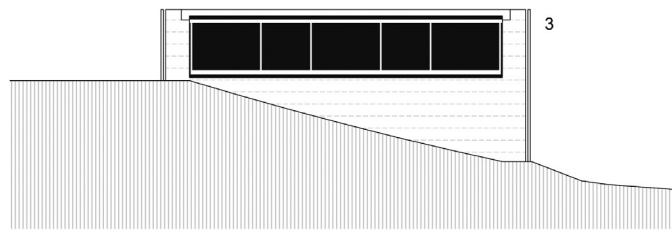
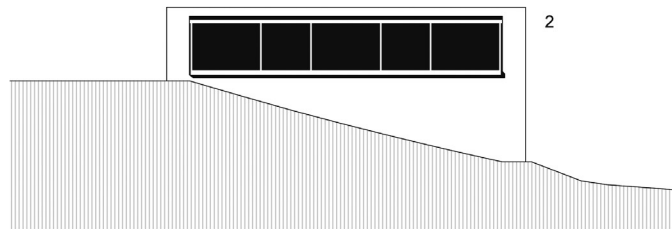
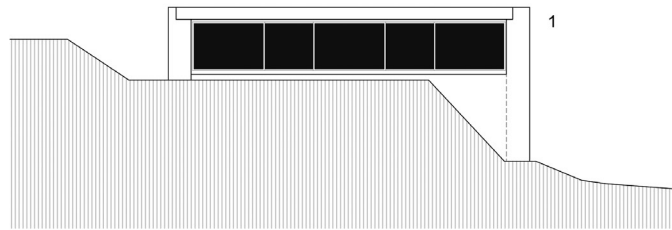
Ce que nous retiendrons de cette mécanique visuelle paradoxale est que les sections des murs d'entrée expriment l'amorce d'un système constructif qui est contredit non seulement à l'intérieur de l'espace, mais aussi dans l'expression latérale de la couverture.



Livio Vacchini, maison à Contra, vue intérieure.



Livio Vacchini, maison à Contra, plan du sous-sol et coupe réalisés par le bureau d'ingénieur Andreotti & Partner, Locarno.



Livio Vacchini, maison à Contra,
trois dernières versions du projet,
schémas dessinés par l'auteur :
1) Version de mars 1991
2) Version de mai 1992
3) Version finale.

Par un étrange subterfuge, l'architecte fait remonter les traverses métalliques des fenêtres toute hauteur jusqu'à couvrir une partie de la dalle. Or, faire apparaître cette dernière aussi fine, c'est contrevenir à une *Gestalt* constructive attendue. La toiture donne même l'impression de flotter ou, pire encore, de reposer sur le châssis en métal qui, lui, est surdimensionné. On se souvient que dans son manifeste de 1925³⁴, le théoricien hollandais Theo van Doesburg³⁵ s'en prenait notamment à l'idée, qui découle de toute hiérarchie constructive, selon laquelle la fenêtre est une composante « passive » de la construction.

Si Vacchini adhère à cette idée, il ne veut pas pour autant « dénaturiser »³⁶ l'architecture en désactivant visuellement le poids de la matière. Il tente plutôt d'affirmer et de contredire simultanément les forces gravitaires en jeu. Le dispositif qu'il met en place consiste donc à appuyer une dalle sur un vitrage qu'il aura pris soin au préalable de « renforcer » visuellement en le rendant opaque et réfléchissant, là où Snozzi utilisait des vitrages aussi transparents que possible et exprimant la pénétration du paysage à l'intérieur de l'espace. La fenêtre est ainsi perçue comme une surface de remplissage soutenant visuellement la couverture, suivant un renversement du

rapport figure/fond, qui n'est pas sans rappeler l'ambivalence perceptive de la maison à Tavole de Herzog & de Meuron livrée en 1988 – lorsque Vacchini commença à travailler sur son projet³⁷ –, où l'ossature en béton ne prédomine pas sur le remplissage en pierre sèche.

Comme on le voit, Vacchini était parti d'une volonté initiale d'exprimer clairement le type constructif et spatial de la travée. Mais il va mettre tout en œuvre, au cours de son long processus, pour le dé-caractériser, en annulant le rapport hiérarchique entre les éléments que suppose ce procédé constructif. On pourrait dire que la *Gestalt* attendue ne se réalise pas, ou plutôt qu'elle ne repose pas sur une *Gestaltung* [formation] cohérente. Le célèbre aphorisme de Paul Klee prend ici tout son sens : « *Werk ist Weg* » [L'œuvre est voie]. Comme le remarquait Henri Maldiney, Semper dont s'inspire Klee, pensait que « *la théorie de la Gestaltung s'attache aux chemins qui conduisent à la forme* »³⁸ et que ces chemins restent inscrits dans la matière assemblée. C'est une façon de problématiser la théorie de la forme, dans la mesure où l'on met l'accent sur les chemins qui y conduisent : « *La genèse en tant que mouvement de la forme constitue l'essentiel de l'œuvre.* »³⁹

Or la forme, pour Semper, porte les traces, nous l'avons vu, des procédés constructifs. Le défi intellectuel de Vacchini a précisément consisté à déployer des objets « *dont la forme, l'ordre [...] sont spécifiques, agressifs et forts* »⁴⁰, mais qui rendent problématique l'identification d'une *Gestaltung*. Nous ne sommes finalement pas très éloignés des observations du critique américain Brian O'Doherty concernant les objets minimalistes lorsqu'il notait que ce qui s'offre immédiatement à l'œil – que nous appelons ici la *Gestalt* – est remis en question par le corps en mouvement : « *À quoi bon sinon la tridimensionnalité ? [...] l'œil appréhende l'objet d'un seul coup, comme un tableau, puis le corps porte l'œil tout autour, en exploration. Effet de feedback [...] gros trafic dans les deux sens, sur cette autoroute sensorielle dans la direction "sensation conceptualisée" ou la direction "concept incarné".* »⁴¹

C'est ce « trafic complexe » d'informations incarnées, fournies par nos sens et élaborées par notre jugement qui alimente en quelque sorte l'expérience des objets de Vacchini, lesquels n'ont de simple que leur première manifestation alors qu'ils se complexifient à mesure qu'on les interroge. Pour rester dans cette analogie avec l'art minimal, nous pourrions dire que « *l'expérience de l'œuvre se fait nécessaire dans le temps [...] mettant l'accent sur les conditions mêmes dans lesquelles certaines sortes d'objets [sic] sont vus* »⁴². Cette expérience advient dans la succession des points de vue et admet un regard séquentiel.

Or, dans ce processus de gestion d'information, le lieu n'est pas pensé en soi, il n'est pas visé par l'architecte comme une entité – et d'ailleurs Vacchini ne parlait presque jamais d'espace. Il est plutôt le moment de rencontre d'un sujet en mouvement et d'un objet, il est ce vide qui dégage, qui donne du champ libre à l'observateur en mouvement et d'ailleurs on tourne non seulement autour de la maison mais aussi à l'intérieur, autour de son noyau central non-porteur ; bref, nous sommes en train de



Herzog & de Meuron,
maison à Tavole, 1985-1988.
Page de droite : Livio Vacchini,
maison à Contra, vue latérale.



parler d'un certain rapport théâtral, que Michael Fried avait identifié dans l'art minimaliste où l'œuvre existe dans une relation d'action-réaction⁴³ avec le spectateur, ce dernier étant pris dans une interprétation complexe d'un objet-signe *a priori* simple, élémentaire, qui élude pourtant toute interprétation définitive.

Dans la maison à Contra de Vacchini, notre corps éprouve, pour reprendre la locution de Wölfflin, les «formes corporelles»⁴⁴ du bâtiment (lesquelles n'ont de sens pour nous que parce que nous possédons un corps), mais de façon paradoxale. En fonction du point de vue, son matériau, le béton, change de propriété physique, s'affichant comme muralité, ossature et revêtement; apparaissant tour à tour lourd, puissant, nerveux, musclé ou fragile, comme une précieuse parure.

Notes

¹ Titre du recueil de textes offert à Luigi Snozzi lors de sa retraite de l'enseignement auprès de l'EPFL: Pierre-Alain Croset (éd.), *Pour une école de tendance, mélanges offerts à Luigi Snozzi*, PPUR, Lausanne, 1999.

² Encore récemment, le maire de Lugano se demandait s'il ne fallait pas abolir les concours d'architecture.

³ Paolo Fumagalli, «A quarant'anni da Tendenzen – Neuere Architektur im Tessin», *Archi*, n°4, 2015, pp. 36-38.

⁴ Francesco Dal Co, «Critique d'une exposition», *L'Architecture d'Aujourd'hui*, n°190, 1977, pp. 58-60.

⁵ Sur certains projets complexes, les architectes se sont passé le témoin, comme le montre le cas des châteaux de Bellinzzone, avant leur inscription au patrimoine de l'Unesco.

⁶ Paolo Fumagalli, «A quarant'anni da Tendenzen – Neuere Architektur im Tessin», *op. cit.* (note 3).

⁷ Cette vignette, publiée dans *l'Illustriertes Wiener Extrablatt* du 1^{er} janvier 1911, avait pour titre et calembour: «Los von der Architektur».

⁸ Susan Sontag, *Against interpretation and others essays* [1966], Eyre and Spottiswoode, Londres, 1967, p. 297. Citée par Werner Haker «Marginalia on the new architecture in Ticino», in Thomas Boga, *Tessiner Architekten, bauten und Entwürfe 1960-1985*, Birkhäuser, Bâle, 1986, p. 24.

⁹ Martin Steinmann, «Reality as history, notes for a discussion of realism in architecture», *Architecture and urbanism*, n° 9, 1979.

¹⁰ André Lalande, *Vocabulaire technique et critique de la philosophie* [1902], tome 2, entrée «Théorie», collection Quadrige, PUF, Paris, 1997, p. 1127.

¹¹ Voir les pages introductives du très beau livre de Philippe Potié, *Le Voyage de l'architecte*, chapitre «Le voyage en théorie, l'oracle de Delphes», Éditions Parenthèses, Marseille, 2018, pp. 7-8.

¹² Livio Vacchini, *Capolavori, chefs-d'œuvre*, éditions du Lintea, Paris, 2006, pp. 72-73.

¹³ André Lalande, *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, tome 2, entrée «Rationalisme», *op. cit.* (note 10), p. 889.

¹⁴ Le Corbusier, *Mise au point*, Cahiers Forces Vives, Paris, 1966 (réédition: Éditions Archigraphie, Genève, 1987, p. 23).

¹⁵ Pour Vacchini, affligé de dyslexie et dyscalculie, poser au départ des principes clairs, c'est assurer une assise, un point d'ancrage à sa réflexion. Ce germe logique et intuitif se situe à la croisée d'une image et d'un processus à l'instar du schème kantien.

¹⁶ «Non è possibile lavorare a un'idea, se non con la consapevolezza che questa è il risultato di un'altra idea che prende forma da un'altra forma [...]. A pensiero si aggiunge pensiero e la promessa di un altro ancora.» Notes dactylographiées sur feuillets jaunes extraites de: Livio Vacchini, «La tecnica, la forma», non datées, Archivio del Moderno, università della Svizzera italiana.

¹⁷ Carmine Carlo-Falasca, *Incontro con Livio Vacchini su tecnologia e cultura del progetto*, Franco Angeli, Milan, 2007, p. 85.

¹⁸ Ludwig Mies van der Rohe, «Die neue Zeit», *Die Form*, n° 5, 1930, p. 406 (traduit en français dans: Fritz Neumeyer, *Mies van der Rohe. Réflexion sur l'art de bâtir*, Le Moniteur, Paris, 1996, p. 303).

¹⁹ Ludwig Mies van der Rohe, «Architecture et volonté de l'époque», *Der Querschnitt*, n° 4, 1924, pp. 31-32, (traduit en français dans: Fritz Neumeyer, *Mies van der Rohe. Réflexion sur l'art de bâtir*, *op. cit.* (note 18), p. 247).

²⁰ Didi-Huberman parlait même de la capacité de ces objets minimalistes à créer une forme d'aura qui affecte l'espace environnant. Voir Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Éditions de Minuit, Paris, 1992, pp. 97-100.

²¹ Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception* [1945], Gallimard, Paris, 2001, p. 18.

²² Krauss a fait de l'index le trait distinctif de l'art américain des années 1950 et 1960 en tant qu'embrasseur qui a la capacité, à la différence du symbole, d'établir son sens «sur l'axe d'une relation physique à son référent. Ce sont les marques ou les traces d'une cause particulière et cette cause est la chose à laquelle ils réfèrent, l'objet qu'ils signifient». Rosalind Krauss, *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, éditions Macula, Paris, 1993, p. 64.

²³ Heinrich Wölfflin, *Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur*, 1886 (édition française: *Prologomènes à une psychologie de l'architecture*, éditions Carré, Grenoble, 1996, p. 27).

²⁴ Eduard Sekler, «Structure Construction, Tectonics», in Gyorgy Kepes (éd.), *Structure in Art and Science*, Braziller, New York, 1965, p. 94.

²⁵ Szambien émet l'hypothèse que l'*Einfühlung* aurait remplacé au XIX^e siècle l'efficacité du terme «caractère». Werner Szambien, *Symétrie. Goût. Caractère, théorie et terminologie de l'architecture à l'âge classique 1550-1800*, Picard, Paris, 1986, p. 198.

²⁶ Antoine-Chrysostome Quatremère de Quincy, *Encyclopédie méthodique*, Paris, 1788, p. 500.

²⁷ Jean-Nicolas-Louis Durand, *Précis des leçons d'architecture données à l'École polytechnique*, vol. 1, III, BNF, Paris, p. 53.

²⁸ Jacques Gubler, «La travée est-elle un type? Questions à Louis Kahn», *Faces*, n° 0, été 1985, pp. 22-27.

²⁹ Carmine Carlo-Falasca, *Incontro con Livio Vacchini su tecnologia e cultura del progetto*, *op. cit.* (note 17), p. 85.

³⁰ Vacchini vantait à ses anciens collaborateurs l'indétermination du caractère extérieur de cette maison. Je remercie Martino Pedrozzi pour ces précisions. Discussion du 26 septembre 2019 à l'École d'architecture de Paris-Val de Seine.

³¹ Gottfried Semper, *Du style et de l'architecture, écrits, 1834-1869*, Éditions Parenthèses, Marseille, 2007, pp. 312-313.

³² *Ibidem*, p. 330.

³³ Interview de Fabio Torti du 30 septembre 2019 à Locarno. Les dessins d'ingénieurs confirment ce principe d'exécution. Le bureau Andreotti a accompagné Vacchini dans plusieurs projets importants, notamment la Palestra de Losone et le bâtiment La Ferriera.

³⁴ Ce nouveau caractère de la fenêtre était inscrit dans le point XVII de ses «Principes fondamentaux». Voir Theo van Doesburg, «Tot een beeldende architectuur»,

De Stijl, VI, n° 6/7, 1924, pp. 78-83 (édition française: «L'évolution de l'architecture moderne en Hollande», *L'architecture vivante*, hiver 1925, pp. 14-20).

³⁵ Comme l'observe Simonnet, Van Doesburg pose le principe d'une a-typie et casse la hiérarchie propre à l'idée d'architecture. Il met à plat et au même niveau tous ses éléments constitutifs. Cyrille Simonnet, *Le béton, histoire d'un matériau*, Éditions Parenthèses, Marseille, 2005, p. 165.

³⁶ Terme employé par Bruno Reichlin dans: «Le Corbusier e *De Stijl*», *Casabella*, n° 531-532, 1987, p. 106.

³⁷ Si dans la tradition constructive classique qui passe par Viollet-le-Duc, Semper ou Laugier, la construction est toujours entendue comme une articu-

lation entre ossature, squelette et remplissage, dans la maison à Tavole, cette hiérarchie est mise à mal. Lucan s'est exprimé sur cette perte de hiérarchie en affirmant que le propre de cette esthétique est une forme d'équivalence entre les deux systèmes. Voir Jacques Lucan, *Précisions sur un état présent de l'architecture*, PPUR, Lausanne, 2015, pp. 68-70. Là où son explication n'est pas convaincante, c'est qu'elle sous-estime la dimension phénoménale de cet objet dual. En effet, ce n'est pas la logique constructive qui est mise à mal mais la hiérarchie dans le poids visuel des éléments.

³⁸ Henri Maldiney, *Regard, Parole, Espace*, chapitre «Le dévoilement de la dimension esthétique dans la phénoménologie d'Erwin Straus», éditions du Cerf, Paris, 2012, p. 185.

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ Donald Judd, «Specific objects», cité par Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, op. cit. (note 20), p. 38.

⁴¹ Brian O'Doherty, *White cube, l'espace de la galerie et son idéologie*, chapitre «L'œil et le spectateur», éditions JRP|Ringier, Zurich, 2008, pp. 77-78.

⁴² Robert Morris, *Notes on Sculpture*, traduit par Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, op. cit. (note 20), p. 40.

⁴³ Michael Fried, «Art and Objecthood», *Artforum*, vol. 5, n° 10, juin 1967, pp. 12-23.

⁴⁴ Heinrich Wölfflin, op. cit. (note 23), p. 30.



De la vulnérabilité à la solidité

La structure en acier de la Scuola media de Losone (1973-1975)

Franz Graf

«Kahn m’a appris que chaque œuvre appartient à une chaîne composée d’œuvres similaires ; depuis les temps les plus lointains, elles sont toutes reliées entre elles. Les différents styles n’existent pas. Il m’a aussi appris que construire, c’est penser, théoriser. Sans une théorie, il n’y a pas de forme qui ait un intérêt général ; une œuvre n’a de sens que si elle se relie à une théorie.»¹

«À cette époque, j’avais tellement besoin d’apprendre. Les aspects de la construction que j’ignorais étaient si nombreux et si vastes que je ne pouvais pas encore concentrer ma recherche sur un axe précis. Je cherchais, j’expérimentais... Je suis un autodidacte ! On ne naît pas architecte, on le devient.»²

Si la production de Livio Vacchini est fascinante, voire envoûtante, par la congruence de la construction et de sa représentation, son architecture est très souvent prétexte à des commentaires abstraits et éloignés de sa conformation. Or, s’il est une figure qui fond théorie, projet et matérialisation en un tout, c’est pourtant bien celle de Vacchini, le bâtisseur de Locarno. Il convient ici de comprendre la genèse d’une de ses réalisations, la Scuola media [école secondaire], édifiée à Losone entre 1973 et 1975, par la voie que l’architecte nous indique, à savoir la construction³.

Ascona (1969)

Dans son texte ironique sur sa rencontre ratée avec Craig Ellwood publié dans le numéro monographique de la revue d’architecture 2G⁴, Vacchini résume ses premiers pas en architecture, sa fascination pour Ludwig Mies van der Rohe et l’échec cinglant de la copie qu’il fit de la Farnsworth House pour projeter la sienne. Retenant l’acier comme matériau de construction incontournable⁵, il se repliera sur le constructeur californien «capable de dominer le monstre». Son vif intérêt pour la Case Study House

Livio Vacchini, Scuola media, Losone, 1973-1975, structure en acier de la façade avec essais de polychromie.



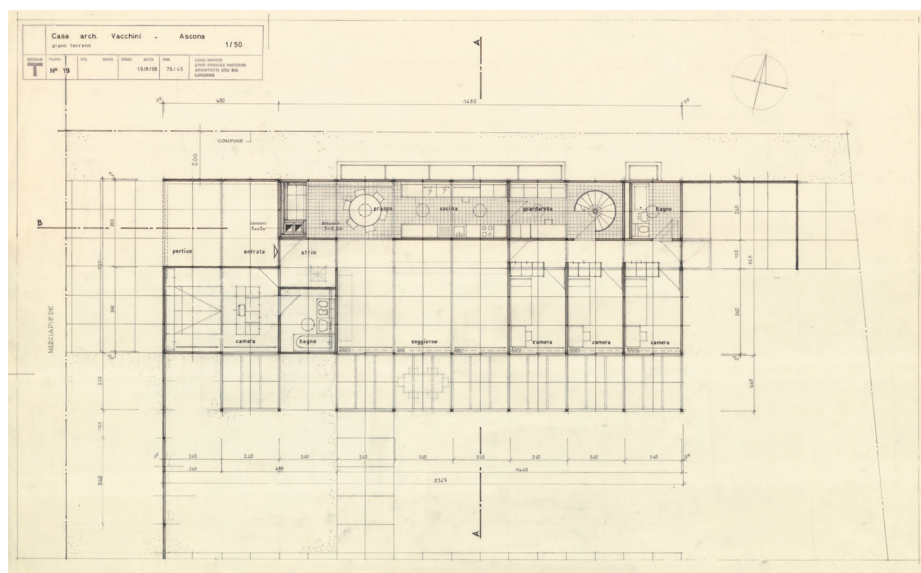
Livio Vacchini, maison à Ascona, 1969, photographie d'Alberto Flammer publiée dans la revue 2G, n° 12, 1999 et plan du rez-de-chaussée, 16 août 1958.

n°18 (CHS 18), réalisée en 1956-1958 à Beverly Hills par Ellwood et publiée dans le numéro 2 de *Bauen + Wohnen* en 1959, le mènera à la reproduire à l'échelle 1/1 et à s'en servir comme laboratoire, en la transformant durant une vingtaine d'années. La maison que Vacchini édifie à Ascona en 1969 est une réplique stupéfiante de la maison californienne, ce dont atteste le choix de la photographie d'Alberto Flammer de 1969, placée en vis-à-vis du texte de Vacchini. Des différences apparaissent cependant dans les détails, notamment dans le rapport de la structure à l'enveloppe.

La CHS 18 est un aboutissement de l'œuvre d'Ellwood, celui de la réflexion de l'assemblage des éléments développé dans le strict champ du design industriel, avec des pièces et des profilés dessinés spécialement. Au fil du temps, Ellwood a épuré ses réalisations de références wrighthiennes ou breueriennes, qu'il qualifie de «tentatives incultes», pour finalement adopter une attitude de «constructeur». Dans la revue *Bauen + Wohnen*, le montage de la CSH 18 est mis en scène à travers des photographies illustrant également des maquettes de joints, dans une démarche proche de celle développée par Jean Prouvé au même moment en France. D'une façon générale, on peut s'apercevoir que les constructions d'Ellwood paraissent démontables et incarnent l'expression d'une architecture de l'assemblage, avec leur caractère de vulnérabilité.

Dans la CSH 18, les tubes de l'ossature sont réduits au minimum, fonctionnant comme des montants de menuiserie; les panneaux, qui sont plus larges, y sont fixés par des parcloes qui les enrobent et servent au montage⁶. Quant à la distribution spatiale, elle domine sur l'expression de la structure. Pour sa propre maison à Ascona, Vacchini utilise des tubes de huit centimètres par huit, qui ne sont pas recouverts mais donnent l'épaisseur des enveloppes et des partitions. Rigoureusement affleurés à la structure, en continuité, ils soulignent le module structurel.



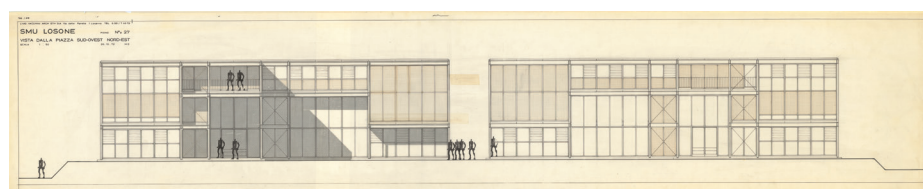
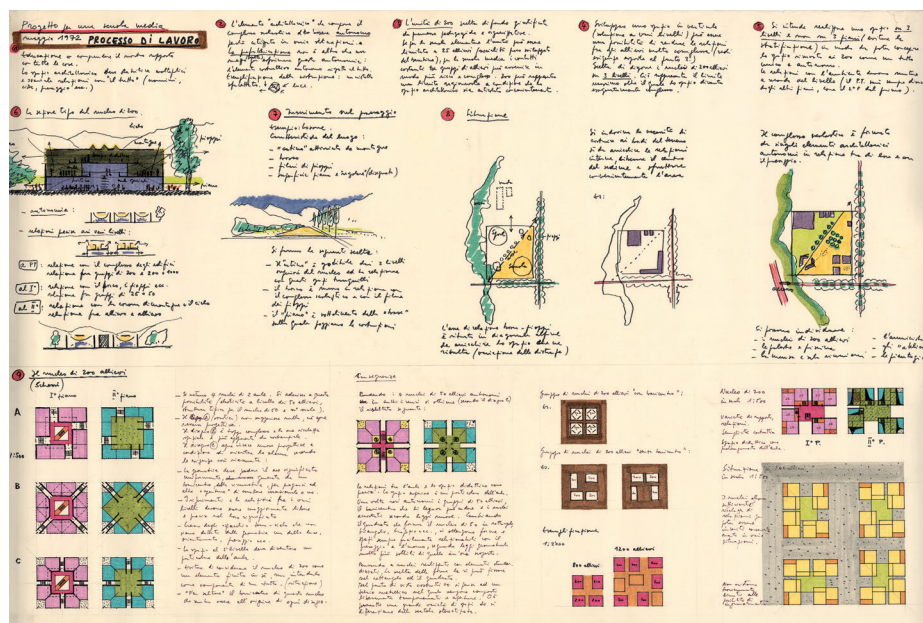


Les deux réalisations ont en commun de ne pas faire appel aux profilés en H, marqués plastiquement ou surdimensionnés comme ceux de la Farnsworth House, plus adaptés aux immeubles de grande hauteur ou aux halles. Vacchini, qui est à cette époque dans une phase de construction de son propre langage – à un stade préliminaire pour ainsi dire – ne retiendra pas la sophistication de l'assemblage, mais sa réduction formelle et son élémentarisme, sa volonté d'être «*ni expressif, ni indicatif mais neutre à prétention esthétique*», selon les termes de Max Bill⁷. C'est aussi là que sa maison s'éloigne d'une autre réalisation contemporaine, le pavillon LCZH construit selon le projet de Le Corbusier à Zurich, où sont déclinés en acier l'abri, la superstructure de la toiture et le filigrane des cubes du corps de logis de 2,26 par 2,26 mètres, issus d'un brevet industriel jamais vraiment abouti. C'est à partir de la maison d'Ascona, simple, légère et presque fragile, déclarée comme le degré zéro de la conformation constructive de l'œuvre de Vacchini⁸, que se consolidera la construction de la Scuola media de Losone, réalisée en parallèle de la Scuola Elementare ai Saleggi à Locarno (1970-1978).

Losone (1973-1975)

Dans les années 1970, de très nombreux ensembles scolaires sont réalisés dans le Tessin, à Agno, Locarno, Giubiasco, Cannobio, Losone, Morbio et Savosa. Ces établissements répondent à l'arrivée des enfants du baby-boom d'après-guerre, ainsi qu'à la mise en place d'une réforme scolaire qui bouleverse l'organisation fonctionnelle des écoles et en particulier de leur cellule de base : la classe. En effet, la prédominance de la leçon frontale, nécessitant le positionnement en vis-à-vis du maître et de ses élèves, laisse progressivement place à des formes d'apprentissage plus participatives, davantage liées à l'intérêt des élèves qui se voient de plus en plus impliqués dans le travail. Cet enseignement plus

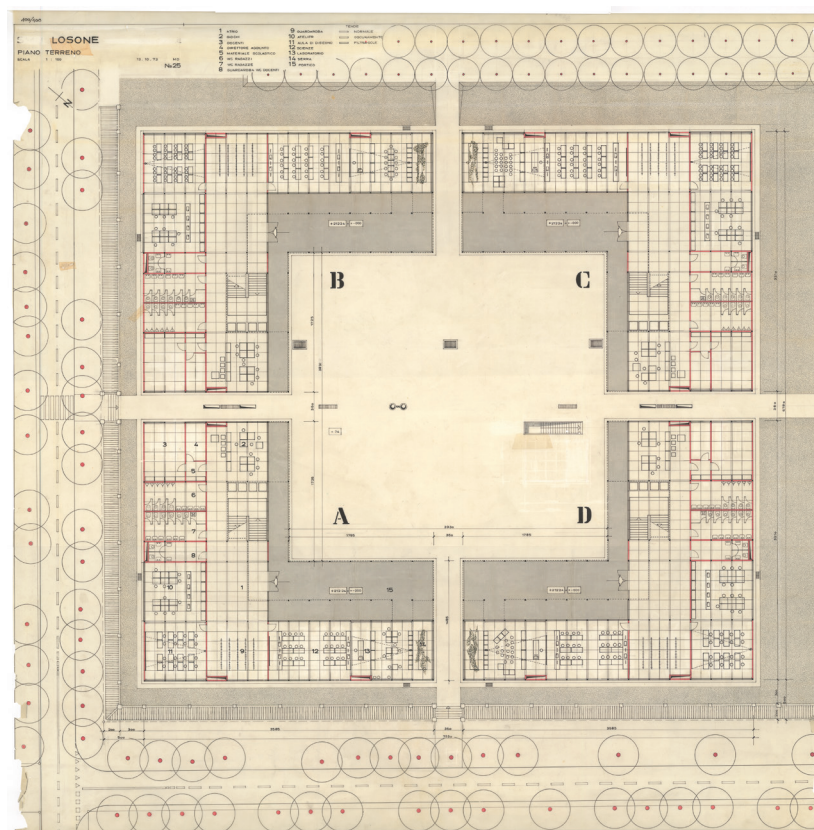
Ci-contre : Craig Ellwood, Case Study House 18, Beverly Hills, 1956-1958.



actif et capable d'offrir des possibilités d'adaptation d'un élève à l'autre, selon le principe de différenciation, oblige nécessairement à aller au-delà du concept de la salle de classe traditionnelle, pourvue de rangées de pupitres. Cette évolution nécessite donc la création de pièces et d'espaces différents et plus spacieux. Le travail de documentation autour des thèmes de la redécouverte des concepts scientifiques, avec l'utilisation de nouvelles bibliothèques insérées directement dans les locaux d'enseignement, demande également des espaces informels plus vastes, qui permettent la collaboration et le dialogue entre élèves. Et il en va de même pour la promotion du travail en groupe.

Les architectes établis que sont Rino Tami et Paul Waltenspühl, auxquels sont à l'époque confiés de nombreux mandats d'établissements scolaires – dont celui de Losone –, les redirigent généreusement vers les «jeunes», pleins d'énergie et de doutes, mais disposés à tirer de leur propre ignorance des programmes spécifiques et complexes les lignes de force pour développer le projet en termes d'articulation spatiale⁹. La conception de la Scuola media de Losone et sa définition sont l'aboutissement de l'étroite et fructueuse collaboration entre Livio Vacchini et Aurelio Galfetti, qui se prolonge hors de l'atelier par des voyages à moto durant lesquels tous deux s'imprègnent d'architectures de toutes époques et de toutes origines, italienne en particulier¹⁰.

Livio Vacchini, Scuola media, Losone, planche de Livio Vacchini «PROCESSO DI LAVORO maggio 1972»; élévation donnant sur la place principale, 20.10.1972; plan du rez-de-chaussée, 12.10.1972.



Leurs échanges concernant le projet de Losone sont synthétisés par une série de croquis en couleurs commentés qui en retracent la genèse, le rapport au territoire, aux montagnes, à la plaine, à la forêt, aux alignements de peupliers, et qui explorent les relations spatiales et l'organisation des volumes¹¹. Le projet est décrit en huit points, développés dans un «rapport technique» remarquablement argumenté :

«Du point de vue strictement architectural, le premier choix pour le centre scolaire de Losone est l'autonomie, que l'on peut définir comme l'association de l'ensemble des différents corps de bâtiment qui, par leur forme, se combinent en un tout cohérent, chacun n'obéissant qu'à sa logique propre. Les parties trouvent donc une unité, tout en conservant leur existence autonome. Une loi intérieure détermine la forme de chaque élément individuel, qui lui-même s'intègre à l'ensemble jusqu'à perdre son caractère de «partie». De même, du point de vue constructif, l'autonomie de chaque bâtiment particulier s'exprime à travers l'emploi de matériaux se prêtant à une normalisation, de sorte que chaque corps bâti est lui-même composé d'éléments récurrents. Ce choix présente plusieurs avantages pratiques : possibilité de construire les mêmes éléments dans des situations différentes, simplification des problèmes techniques et rapidité d'exécution.



Le noyau des salles pour 200 élèves a été désigné comme l'élément autonome le plus important de ce projet [...]. Ce choix a conduit à créer un ensemble d'espaces ouverts étroitement reliés entre eux, qui offrent à l'utilisateur une atmosphère très diversifiée adaptée à de nombreux usages possibles. La flexibilité et la versatilité ne recouvrent pas un concept abstrait qui se limiterait à de simples déplacements des cloisons intérieures [...] mais apparaissent comme des qualités intrinsèques de l'espace architectural. [...]

Le noyau des salles pour 200 élèves a été réalisé sur trois niveaux, sachant que cela représente la limite maximale au-delà de laquelle un «espace vertical» devient trop complexe pour une école de ce type. [...] La construction n'est pas une accumulation (ou stratification) d'étages identiques, mais un espace continu qui s'articule sur trois niveaux.

Au rez-de-chaussée, les locaux intérieurs sont reliés aux autres bâtiments et autres espaces extérieurs, qui eux-mêmes s'organisent en un ensemble cohérent (comme la place avec les arcades). L'entresol est dédié aux échanges entre tous les élèves de l'école. Au premier étage, les élèves se répartissent entre les différentes salles de classe, composées d'un espace en double hauteur, une salle sur deux communiquant par un escalier au local commun qui se trouve à l'étage supérieur. Les salles de classe sont reliées à l'extérieur par des rangées de peupliers, le ciel et le terrain ; et à l'intérieur, par les espaces pédagogiques situés au deuxième étage.

Au deuxième étage, les élèves se retrouvent dans un grand local commun, ouvert sur les salles de classe. Cet espace commun est tourné vers le dehors – les montagnes, les champs et la place. Le caractère particulier de l'école tient à cette diversité des liens à chaque niveau.



Livio Vacchini, Scuola media, Losone, vue nord-ouest au crépuscule de l'ensemble à l'origine et vue du sud en 2018.

Le terrain sur lequel se dresse l'ensemble scolaire est à l'écart du centre habité et s'inscrit dans une vaste zone agricole partiellement urbanisée. [...] Parfaitement plat, entouré de montagnes, d'un bois et des alignements de peupliers, le site ressemble à une «cuvette» offrant une grande qualité paysagère. Ces caractéristiques du terrain ont dicté la disposition des bâtiments, placés en bordure d'une grande esplanade en fer à cheval appuyée contre les rangées de peupliers et ouvrant, au centre de la place, sur les montagnes. Cette implantation confère au complexe un caractère «citadin», où les bâtiments donnent sur des rues arborées et où les places sont accessibles au public.

Le bois, qui longe sur quelques kilomètres l'escarpement qui sépare le centre habité de la campagne, est séparé des constructions par une grande prairie verte dessinant une clairière.

En bref, un réseau géométrique, fondé sur un module de 1,20 mètre par 2,20 mètres, matérialise les points forts, ainsi que des baies opaques ou vitrées, verticales mais aussi horizontales, qui sous l'apparente neutralité des volumes proposés, définissent une grande complexité intérieure, articulée sur des salles étagées sur différents niveaux et des parcours généreux.»¹²

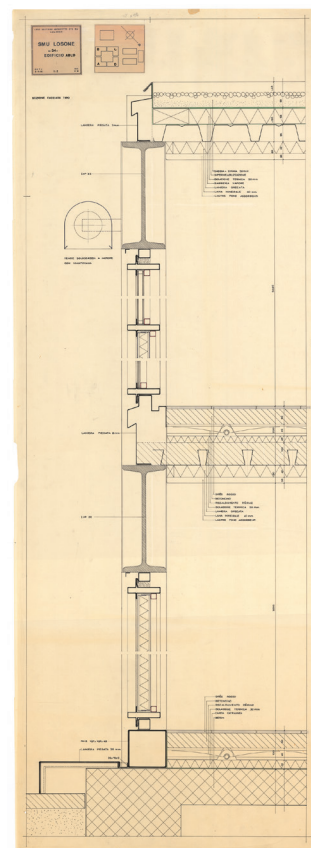
Pour la construction, Vacchini s'est chargé seul de la définition des détails et a lui-même présidé à l'exécution du projet. La vitesse exigée par les délais liés soit au projet, soit à l'exécution expliquent sûrement la répétition et la régularité implacable. L'architecture en est issue de manière tout à fait consciente, conformément à la culture technique de son temps et aux questions de sérialité et de standardisation¹³, et avec une volonté de minimalisme technologique radical. «C'est de là que vient

l'aspect d'“ébauche” des constructions, ce qui n'a à notre sens aucune connotation négative», écrit Vacchini. «Dans ce contexte, le terme galvaudé de “préfabrication” acquiert un sens précis.»¹⁴ La référence matérielle et constructive est celle de la maison d'Ascona, qui s'adaptera aux impératifs dimensionnels et au caractère de l'école, selon l'avancement impétueux des études et du chantier¹⁵. Vacchini y est présent de jour comme de nuit, contrôlant sur des maquettes grandeur nature que les «trois ou quatre détails récurrents»¹⁶ soient correctement exécutés. C'est dans les assemblages, les joints et les singularités, tels les contreventements de la structure porteuse en acier émaillé de couleur rouge, que se définit leur modénature, et donc la définition de l'architecture. Les murs périphériques sont composés de panneaux métalliques thermolaqués en blanc et les huisseries extérieures sont en profilés d'acier vernis de couleur ocre-jaune, montés rigoureusement à sec sur l'entraxe structurel.

La couleur est à la fête, déclinée en teintes vives et brillantes. Le rouge, cher à Vacchini, est emprunté aux colonnes du palais de Cnossos et reflète aussi sa fine connaissance des artistes minimalistes américains, de l'architecte Vittoriano Viganò (qui projette dans les mêmes années la Facoltà di architettura de l'école polytechnique de Milan et qui est un de ses amis¹⁷), mais également de l'œuvre d'Ellwood¹⁸, comme nous l'avons déjà évoqué. Les couleurs orange et vert teintent les conduits de chauffage – il n'est pas sans intérêt de rappeler que le chantier du Centre Pompidou à Paris commence en 1972 –, et le bleu souligne les prises d'air extérieur et la double cheminée qui trône au centre de la place fermée de 40 mètres par 40, à la manière d'une sculpture de Claes Oldenburg.

À Losone, Vacchini a donc choisi consciemment l'acier pour sa rigueur et la discipline constructive et compositionnelle qu'il exige, ainsi que pour la rapidité d'exécution qu'il permet. Toutefois, cela ne débouche pas sur un système constructif ouvert, comme développé pour la rationalisation des constructions scolaires en Suisse romande (CROCS, 1968-1972), ni même sur un système fermé comme ceux de Fritz Haller (Maxi, Mini, Midi, 1963-1980), ni encore sur l'architecture raffinée de Franz Füg pour l'église Saint-Pie (Meggen, 1964-1966) ou de Jean-Marc Lamunère pour les bâtiments industriels Mayer & Soutter (Renens, 1961-1965), où les éléments en acier sont détournés de leur vigueur industrielle pour les rendre précieux, soit par leur exposition comme *ready made*, soit par leurs dédoublements et agencements complexes.

La structure de Losone se place dans la continuité du plan porteur et de l'enveloppe, car l'espace se plie et oblige à la bidirectionnalité, à l'isotropie : elle ne se retrouve pas à l'extérieur et orientée, comme pour les bâtiments Mayer & Soutter, ni à l'intérieur comme à l'École technique supérieure de Brugg-Windisch (Fritz Haller, 1964-1966), mais dans la continuité, comme dans le système USM Maxi de la halle de production de Haller à Münsingen (1964-1966). Mais ce n'est pas, comme pour ce dernier, une question d'extensibilité bidirectionnelle, car la Scuola media de Losone est une forme finie, au sens où Gio Ponti l'entendait, dans ses proportions, ses dimensions, sa compacité, «où l'on ne peut plus rien ajouter ni retirer»¹⁹.





*Livio Vacchini, Scuola media, Losone,
coupe type sur la façade, 3.11.1972;
vue depuis la place principale et
vue du portique sud-ouest, 2018.*



Livio Vacchini, Scuola media, Losone, vue de la place principale à l'origine.

La réalisation de Losone peut être envisagée comme une architecture « en construction » ou simple, pourrions-nous dire, mais ce n'est pas le cas. Comme l'écrit Carlos Martí Arís dans sa merveilleuse thèse sur Mies van der Rohe²⁰, la simplicité est une qualité de ce qui se comprend au premier coup d'œil, de l'immédiateté, qui s'épuise d'elle-même. Il convient de bien faire la distinction entre le simple et l'élémentaire. Le simple est monolithique, et ne fait intervenir ni ingrédient, ni composition. L'élémentaire, en revanche, résulte de la composition de certains éléments selon des règles données. Il convient également de distinguer le compliqué du complexe. Si le compliqué est le contraire du simple, l'élémentaire n'est pas le contraire du complexe, mais il est plutôt constitutif de sa condition nécessaire. Éléментарité et complexité sont une copie conceptuelle supplémentaire, qui revêt une importance capitale dans le travail artistique ; ce dernier étant toujours une construction complexe des éléments qui le constituent.

Tout cela transparaît clairement dans l'analyse de la Scuola media de Losone. L'objectif premier de cette réalisation est la clarté. Sans complications, mais avec une certaine complexité des éléments qui s'articulent de façon cohérente, préservant leur identité et reconnaissables aussi bien dans le processus de construction que dans l'ouvrage construit. Vacchini travaille avec des matériaux et des composants élémentaires, presque banals, et fait de la réalité la matière première du processus architectural et, dans ce cas précis, artistique. Des matériaux « objectifs » qui, travaillés à l'extrême, s'écartent de la perception du quotidien et deviennent transparents, non de façon littérale mais conceptuelle, produisant, comme dans les œuvres les plus sévères d'Ellwood, un certain lyrisme et invitant à la contemplation. À Losone, Vacchini construit une ossature en acier colorée qui sublime le rationalisme structurel de la première moitié du XX^e siècle et annonce déjà sa fascination rigoureuse pour l'abstraction qu'il moulera dans la « pierre artificielle » de ses édifices ultérieurs.

Notes

Les passages en italien figurant dans la version originale de ce texte ont été traduits en français par Isabelle Taudière.

¹ «Entretien avec Livio Vacchini», propos recueillis par Bruno Marchand et Patrick Mestelan, *Cahier de théorie*, n° 2/3, in Louis I. Kahn, *Silence and Light, Actualité d'une pensée*, PPUR, Lausanne, 2000, p. 94.

² Livio Vacchini, dans Carmine Carlo Falasca, *Incontro con Livio Vacchini su tecnologia e cultura del progetto*, FrancoAngeli, Milan, 2007, p. 46.

³ Ce texte reprend le travail publié dans Franz Graf et Britta Buzzi (éd.), *Livio Vacchini con Aurelio Galfetti*, Mendrisio Academy Press, Mendrisio, 2019.

⁴ «Craig Ellwood 15 houses», *2G International Architecture Review*, n° 12, 1999/IV, p. 138.

⁵ «N'étant pas technicien par nature, je me suis imposé de commencer à construire en acier, un matériau qui oblige à la discipline.» Carmine Carlo Falasca, *Incontro con Livio Vacchini su tecnologia e cultura del progetto*, op. cit. (note 2), p. 41.

⁶ «CSH 18», «Craig Ellwood 15 houses», op. cit. (note 4), p. 17.

⁷ Voir Franz Graf, *Le pavillon «Éduquer et créer» de Max Bill à l'Expo 64 Lausanne: construction et survie d'une structure éphé-*

mère, dans idem, *Histoire matérielle du bâti et projet de sauvegarde*, PPUR, Lausanne, 2014, pp. 273-287.

⁸ Supra note 1.

⁹ Conversation entre Franz Graf et Aurelio Galfetti, le 19 juillet 2017.

¹⁰ Ibidem.

¹¹ Voir les planches de Livio Vacchini «PROCESSO DI LAVORO maggio 1972», Archivio Livio Vacchini, Archivio del moderno.

¹² Pour la description de la Scuola media de Losone, nous avons retenu celle faite par son auteur: Livio Vacchini, «Nuovo centro di Scuola Media Unica Losone Relazione tecnica», septembre 1974, Archivio Livio Vacchini, Archivio del Moderno, repris dans *Rivista tecnica*, n° 7, juillet 1975, pp. 72-76, et sous une forme un peu réduite dans *Rivista tecnica*, n° 10, octobre 1975, pp. 34-51.

¹³ «Le temps imparti pour l'étude du projet, la finalisation des plans d'exécution et les cahiers des charges des sous-traitances, a été très limité: six mois.» et «Nous avons obtenu des résultats extraordinaires au regard de la rapidité d'exécution: pas plus de neuf mois pour tous les travaux de superstructure, de finition et d'aménagement extérieur.» Ibidem.

¹⁴ Ibid.

¹⁵ «D'un point de vue, technique, il est prévu de réaliser tout

l'ensemble avec des structures porteuses métalliques, des planchers en poutrelles de tôle nervurée, et des murs périphériques légers. Il s'agit de construire un prototype en utilisant les possibilités concrètes qu'offre aujourd'hui l'industrie. Pour ce qui est des équipements, du choix des matériaux, etc., rien n'a encore été décidé, puisque cette étude est encore en phase de développement.» Livio Vacchini, Scuola media a Losone, 22.8.1972, Archivio Studio Vacchini, Archivio del Moderno.

¹⁶ Carmine Carlo Falasca, *Incontro con Livio Vacchini su tecnologia e cultura del progetto*, op. cit. (note 2), p. 54.

¹⁷ Ibidem.

¹⁸ Craig Ellwood présente son bâtiment pour la Scientific Data Systems dans *Domus* en février 1967: «Composé d'éléments pré-fabriqués en façade, mais surtout affichant à l'intérieur un véritable festival de couleurs, – des rose et des vert citron vifs, mêlés à des couleurs primaires – où chaque couleur est utilisée comme code d'un élément concret du bâtiment.»

¹⁹ Gio Ponti, *Amate l'architettura*, CUSI, Milan, 1957, p. 194.

²⁰ Carlos Martí Arís, «Mies van der Rohe: la claridad como objetivo», in idem, *Silencios elocuentes*, Éditions UPC, 1999, pp. 8-22.



Adolf Loos construit en montagne

Luca Ortelli

Préambule

Dans la première monographie consacrée à l'œuvre d'Adolf Loos¹, une seule image montre un paysage vu depuis un espace intérieur. Il s'agit d'une photographie de la *Herrenzimmer* [le bureau-fumoir] de la maison de vacances de Paul Khuner, située dans le Semmering, une région de la Basse-Autriche. Le livre en question fut publié en 1931 et édité par Heinrich Kulka, un collaborateur de Loos. Il est donc légitime d'imaginer que ce dernier en ait scrupuleusement contrôlé le contenu, ce qui en fait un ouvrage fondamental. Pour comprendre l'exceptionnalité de la photographie susmentionnée, il faut se référer à un passage du livre *Urbanisme*, dans lequel Le Corbusier écrit : « Loos m'affirmait un jour : "Un homme cultivé ne regarde pas par la fenêtre ; sa fenêtre est en verre dépoli ; elle n'est là que pour donner de la lumière, non pour laisser passer le regard". »². Cette phrase quelque peu énigmatique explique la prédilection de Loos pour les intérieurs et leur affranchissement, pour ainsi dire, de l'extérieur.

En effet, si dans les images publiées dans le livre de Kulka les fenêtres sont toujours protégées par des rideaux, il faut aussi remarquer que la disposition des meubles nie souvent tout rapport frontal avec l'extérieur, comme le démontrent les nombreux cas dans lesquels les canapés sont directement posés au pied des fenêtres, adossés au mur, orientant ainsi le regard vers le dedans. Il est possible d'interpréter cette attitude comme spécifiquement loosienne, bien qu'en réalité, le caractère introverti soit un aspect récurrent des intérieurs bourgeois de la fin du XIX^e siècle. Il est également vrai que pour Loos, et à Vienne en général, l'introversion, la célébration de la vie domestique et la recherche du plus grand confort contrastent fortement avec la sévérité de l'aspect extérieur des maisons. Et, dans le cas spécifique de l'architecte viennois, ce contraste est augmenté par des façades dénuées de tout appareil décoratif.

Adolf Loos, maison Khuner,
Payerbach, 1928-1930, vue sud-est.
© Albertina Museum, Vienne.

La littérature à ce sujet est assez vaste³ et les principaux textes critiques concordent sur ce point : l'architecture domestique de Loos érige une barrière sensible entre intérieur et extérieur, entre vie sociale et vie familiale. D'une manière allant bien au-delà de la métaphore, il s'agit d'une architecture complètement concentrée sur le dedans et peu encline à chercher un rapport visuel avec le contexte. Ceci explique les façades hiératiques, parfois semblables à de véritables « masques » anthropomorphes, que les maisons de l'architecte présentent à la ville.

Si nous revenons aux pages du livre de Kulka, nous ne serons donc pas surpris de constater à quel point les préoccupations centrales de Loos concernent le dedans et la totale étanchéité visuelle entre intérieur et extérieur. Même si l'architecte a beaucoup écrit, et sur des sujets très variés, il demeure pourtant difficile de lui reconnaître une pensée théorique organique. Le caractère non systématique de ses textes ne lui a cependant pas empêché d'affirmer les points fondateurs de sa vision de l'architecture avec une clarté qu'il ne serait pas exagéré de qualifier d'apodictique.

Une maison de vacances

La maison de vacances de Paul Khuner (1884-1932) se trouve à 900 mètres d'altitude, près de Payerbach, à une centaine de kilomètres au sud de Vienne. Loos connaissait cette région grâce aux escapades qu'il y faisait en compagnie de ses amis. Dans les années 1910, il avait déjà élaboré deux autres projets⁴ dans la commune de Breitenstein, localisée à une dizaine de kilomètres de Payerbach. Les premières propositions de la maison Khuner remontent probablement à la fin de 1928, tandis que le chantier fut achevé en juillet 1930, sous la direction de Kulka. Ces dates indiquent que le projet et l'exécution se sont déroulés simultanément à la villa Müller, achevée à Prague en mars 1930 et souvent considérée comme le chef-d'œuvre de Loos. Si cette dernière résume, avec un déploiement de moyens sans précédent, les visions du maître viennois en matière d'habitation, la maison Khuner incarne quant à elle les mots qu'il utilisa en 1913 dans un texte intitulé « Règles pour celui qui construit en montagne » : *« Intéresse-toi aux formes dans lesquelles bâtit le paysan. En effet, elles concentrent la substance de la sagesse ancestrale. [...] Ne crains pas d'être traité de non moderne. »*⁵

Un peu plus tôt, Loos avait abordé le rapport entre architecture et paysage au début d'un autre texte intitulé « Architecture »⁶. En décrivant le calme et la beauté régnant autour d'un lac de montagne, il dénonçait la « note discordante » provoquée par une villa au milieu des maisons paysannes. À l'époque où Loos écrivait ces textes, il ne pouvait pas imaginer qu'une vingtaine d'années plus tard, un client, pour lequel il avait précédemment réalisé un appartement à Vienne⁷, lui demanderait de se confronter à la construction d'une maison en montagne. Ce mandat lui fut attribué par Paul Khuner, dont la fortune provenait de l'industrie familiale spécialisée dans la production de graisses alimentaires, et plus particulièrement dans la fabrication d'une sorte de margarine obtenue à partir de noix de coco et commercialisée sous le nom de « Kunerol ». Il est fort probable que la décision de construire une si grande maison dans



Adolf Loos, maison Khuner,
façade vers la vallée.

les montagnes du Semmering ait été déterminée par la fusion de l'industrie familiale avec le groupe Unilever, réalisée à la fin de l'année 1929. Grâce à cette opération, Khuner aurait eu l'intention de profiter de cette maison pour y passer non seulement les vacances d'été, mais aussi de longs séjours⁸.

La construction, exécutée en employant la technique du *Blockbau*, repose sur un socle en maçonnerie de pierre appuyé sur un terrassement obtenu en modifiant la pente naturelle du terrain. La géométrie du plan est fortement déterminée par la structure : trois travées longitudinales orientées nord-est/sud-ouest d'environ quatre mètres et dix-neuf poutres transversales présentant un entraxe d'un mètre. Le centre de la construction est occupé par une grande *Halle* [salon à double hauteur], orientée vers la vallée. Le premier étage présente un élargissement transversal obtenu grâce au porte-à-faux des poutres principales. À l'exception du socle, tous les murs intérieurs et les planchers sont réalisés en bois. La maison mesure approximativement 240 mètres carrés au rez-de-chaussée et 220 au premier étage, en tenant compte de l'élargissement évoqué et en déduisant le vide de la *Halle*. Le socle correspond à un rectangle d'environ quatorze mètres par dix-neuf, tandis que la partie en *Blockbau* présente un contour moins régulier, caractérisé par la «soustraction» d'une partie du volume. La projection du toit à deux pans est calquée sur les limites du socle, avec l'ajout de généreux avant-toits.

Contrairement au niveau semi-enterré du socle qui n'assume pas d'autres fonctions que celles d'abriter les locaux de service et de garantir une protection contre l'humidité à la structure en bois qu'il supporte, le volume en toiture bien visible sur l'image de la page 210 semble quant à lui entièrement participer à la vie de la famille et des invités. Accessible par un escalier qui le relie à l'étage inférieur et à la toiture-terrasse, cet étage contient une chambre, une salle de bains et une salle de jeux pour les deux filles de Khuner. S'il est d'un côté compréhensible que, selon les descriptions habituelles des

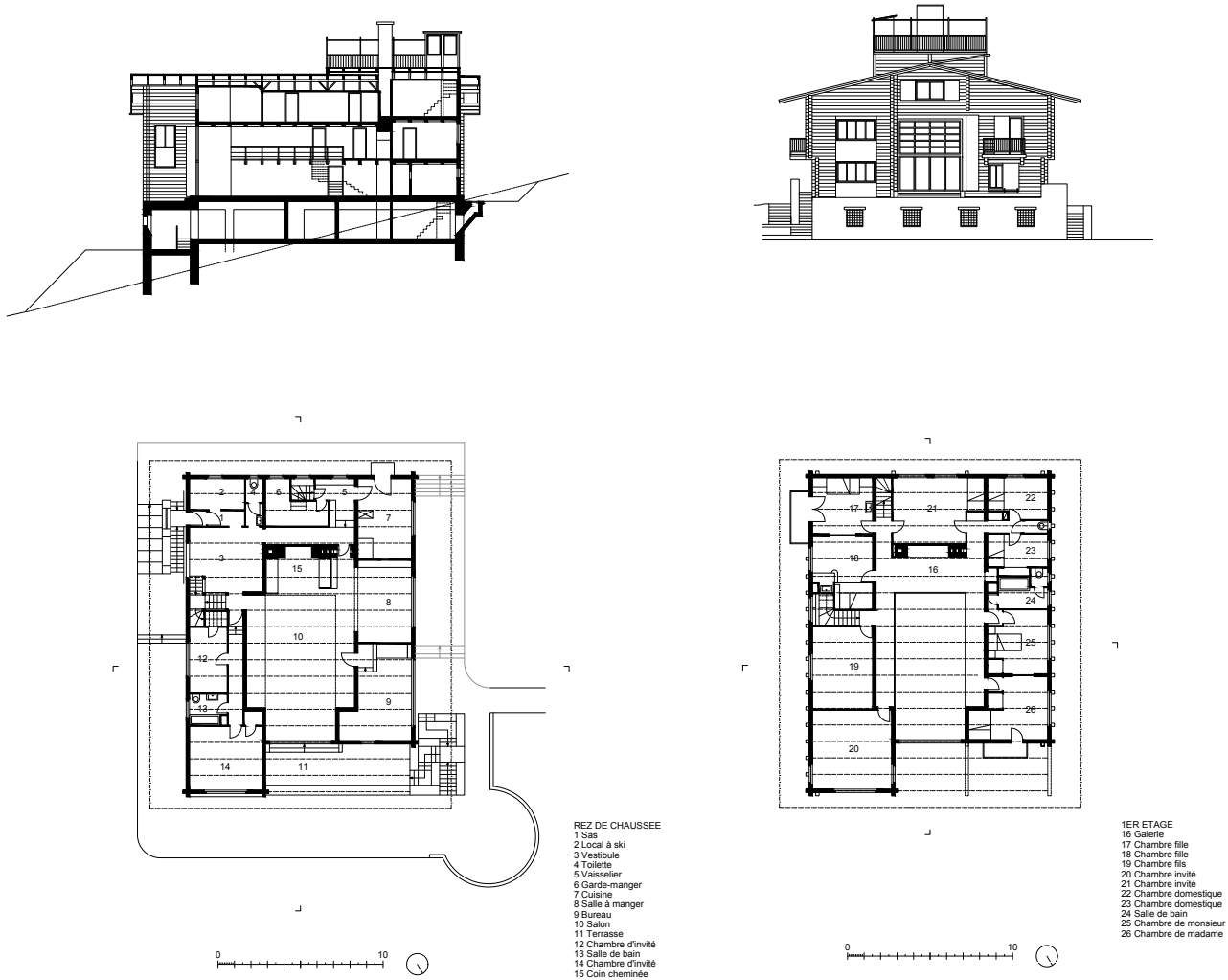
maisons de la haute bourgeoisie, seuls les espaces utilisés par le propriétaire, sa famille et ses invités soient mentionnés, il demeure cependant étrange qu'aucun mot ne soit émis, ni verbalement ni graphiquement, à propos de l'inattendue protubérance se trouvant en toiture. Pourtant, cette modification du couronnement constitue un élément particulier de la maison Khuner sur lequel nous reviendrons.

L'entrée se trouve à l'angle sud-est, dans une curieuse position sachant que le chemin menant depuis la rue située en contrebas jusqu'à la maison débouche sur la façade ouest, en face de la grande fenêtre de la *Herrenzimmer*. L'accès s'effectue donc en tournant autour de la maison, ce qui est plutôt laborieux. La présence du local à skis placé immédiatement à côté de l'entrée suggère que cette dernière était principalement utilisée pendant les mois d'hiver, tandis qu'en été, l'accès pouvait se faire au travers de la terrasse et directement par le salon, confirmant ainsi la vocation de «cour ouverte» de cet espace de réception.

Dans son ensemble, le bâtiment impose deux registres de lecture qui diffèrent selon le point d'observation : proche ou lointain. L'analyse des plans et des coupes fournit d'autres clés de compréhension, mais si on se limite aux documents publiés par Kulka, deux éléments attirent notre attention : la silhouette d'une construction de montagne typique et la présence de la *Halle* qui constitue, à première vue, l'élément le plus original. Ces deux éléments sont tellement discordants que toute tentative visant à considérer la maison Khuner comme un rapprochement de Loos à l'architecture traditionnelle est vouée à se dissoudre rapidement. Le fait que la technique constructive et le profil du bâtiment soient si éloignés des pratiques loosiennes témoigne de la volonté de ne pas produire de contraste désagréable ni de «criaillement inutile», qui aurait dérangé «paix, calme et beauté»⁹.

Auparavant, Loos avait déjà eu un certain nombre de possibilités d'explorer des hybridations entre des formes plus ou moins vernaculaires et les principes du *Raumplan*, mais aucune ne lui avait donné l'opportunité de les expérimenter. Selon Burkhardt Rukschcio et Roland Schachel, le précédent le plus proche remonte à une dizaine d'années avant le projet pour Khuner. En effet, en 1918, Loos avait élaboré un projet non réalisé de maison de vacances pour le prince Leo Sapieha, laquelle était organisée autour d'une *Halle* avec une galerie distributive au premier étage. D'ailleurs, dans la description de la maison Khuner, Kulka affirme que Loos désirait réaliser un espace à double hauteur depuis trente ans¹⁰.

Le socle en pierre, les façades en bois et le toit à deux pans qui composent la silhouette de la maison Khuner confirment son appartenance à l'image la plus diffuse et courante de la maison de montagne. Au-delà de ces rapprochements, l'écart entre le chalet traditionnel et le bâtiment projeté par Loos s'illustre dans une série de choix constructifs uniquement visibles à une distance rapprochée, à commencer par les ouvertures et leur système d'occultation. Si la taille des fenêtres dépasse généralement celle des constructions traditionnelles, dans deux cas, l'écart est perceptible, même pour les profanes.



Adolf Loos, maison Khuner, coupe longitudinale, façade et plans du rez-de-chaussée et de l'étage.

Il s'agit de la grande fenêtre de la *Halle* et de celle, plus modeste mais toujours remarquablement grande, de la *Herrenzimmer*, voulue par le client¹¹ et ouverte sur le paysage. Le système d'occultation – en réalité plutôt destiné à protéger – est composé de panneaux métalliques coulissant horizontalement ou verticalement sur des rails et commandés depuis l'intérieur par une manivelle. Les seules exceptions sont les volets des portes-fenêtres donnant sur les balcons et ceux, plus grands, protégeant la fenêtre à double hauteur, pliables et pivotants de manière asymétrique. Les panneaux coulissants que Loos avait observés en Suisse¹² constituent un élément de modernité incontestable qui ne dérange pourtant pas l'image générale du bâtiment, au même titre, d'ailleurs, que l'élément qui «perturbe» la toiture.



*Adolf Loos, maison Khuner,
vue de la Halle vers la cheminée.
©Albertina Museum, Vienne.*

Intérieurs

La complexité spatiale décrite par Beatriz Colomina¹³ pour illustrer la théâtralité implicite des espaces domestiques de Loos semble radicalement pacifiée dans la maison Khuner. Ici, l'interpénétration d'alcôves et de grands espaces, la géométrie labyrinthique des escaliers et les changements de niveaux entre les différents espaces présentent une élémentarité jamais atteinte précédemment. Pourtant, l'intensité caractéristique des intérieurs loosiens n'est ni perdue ni diminuée. Une fois entrés dans la représentation – pour rester dans la métaphore théâtrale où salle et scène sont réunies en une seule et même entité –, les personnages disparaissent quelques instants pour passer d'un étage à l'autre et réapparaissent inévitablement dans le grand espace central ou le long de la galerie du premier étage.

La cage d'escalier est pratiquement invisible et cette caractéristique détermine l'apparition subite des membres de la maisonnée, comme s'ils pouvaient se trouver dans l'espace sans être passés par un parcours perceptible. Cet effet est également présent, de manière encore plus intense, dans la villa Müller, spécifiquement au niveau de l'accès au salon depuis l'entrée principale qui se trouve au rez-de-chaussée. Dans la maison Khuner, le système distributif vertical est beaucoup plus simple que dans la villa de Prague, même s'il présente trois cages d'escalier différentes, dont deux font office de circulation de service.

L'escalier principal mettant en relation le rez-de-chaussée et le premier étage mérite cependant une attention particulière. Il se compose de deux volées à angle droit qui rejoignent un même palier depuis lequel démarre la dernière volée conduisant à la galerie. Ce dispositif semble excessivement compliqué, même si l'on sait qu'il doit garantir la circulation la plus discrète aux membres de la famille, aux invités et aux domestiques. Le dédoublement des volées trouve sa raison d'être dans la configuration du vestibule d'entrée, qui constitue un élément d'évidente discordance entre le chalet traditionnel que la silhouette du bâtiment évoque et l'intérieur coloré et insaisissable de cet espace qui produit un sentiment de désorientation.

Cet effet est non seulement obtenu grâce à l'escalier avec ses deux volées à angle droit, mais aussi grâce au miroir qui multiplie et renvoie les images kaléidoscopiques d'un espace délibérément théâtralisé. La géométrie de l'escalier détermine quant à elle l'alcôve de la chambre de l'une des filles du maître d'ouvrage. Celle-ci est surélevée de deux marches afin de permettre le passage aisé de la deuxième volée par-dessous. Ce détail est révélateur des difficultés provoquées par la compression de quelques pièces ou alcôves du rez-de-chaussée, afin d'exalter la double hauteur de la *Halle*¹⁴.

Au premier étage, près des chambres des filles, la galerie distributive s'élargit pour accueillir l'espace réservé au petit-déjeuner caractérisé par une niche surmontée d'un arc. Selon l'explication de Kulka¹⁵, le recours à l'arc fut déterminé par le passage des conduits de cheminées sur les deux côtés – un éventuel linteau horizontal n'ayant pas d'appuis suffisamment solides. Cette remarque, référée à un aspect apparemment secondaire, est significative du refus de toute concession envers des formes de saveur pittoresque tel l'arc, qui n'apparaît nulle part ailleurs dans l'œuvre de Loos.

Pour ce qui est du *Raumplan*, la maison Khuner constitue une solution inédite quant à l'efficacité et à la simplicité des moyens adoptés. Contrairement aux villas Moller et Müller ou aux maisons Rufer et Tzara, la configuration des différents espaces résulte de l'adoption d'un principe typologique, celui de la double hauteur avec une galerie distributive¹⁶. La compression de la salle à manger et de la niche de la cheminée est ainsi obtenue sans artifice particulier. Leur simple juxtaposition à la *Halle* détermine l'effet de hiérarchie spatiale chère à Loos. En ce qui concerne l'autre pièce de représentation importante – la *Herrenzimmer* –, l'effet recherché provient de l'intégration de deux marches à l'entrée, au détriment du local correspondant à l'étage inférieur dont l'utilité n'est pas compromise par la perte en hauteur.

Les nombreuses photographies des œuvres de Loos conservées à l'Albertina Museum furent réalisées par Martin Gerlach junior (1879-1944), un photographe viennois visiblement estimé par les architectes, vu que parmi ses clients figurent Josef Hoffmann, Josef Frank et Heinrich Kulka. Les trente prises de vue de la maison Khuner réalisées par Gerlach en font l'objet le plus photographié de la collection. Le travail de ce dernier devait être particulièrement apprécié par Loos, si nous nous référons au jugement qu'il exprimait à propos de la photographie : « *Ma plus grande fierté est que les espaces intérieurs que j'ai créés ne produisent aucun effet sur photographie...* »¹⁷





*Adolf Loos, maison Khuner, vues de
l'entrée principale et de la chambre
de l'une des filles de Paul Khuner.
©Albertina Museum, Vienne.*



La *Herrenzimmer* de la maison Khuner mérite une attention particulière en raison du cliché qui la représente dans le livre édité par Kulka : cette image est en effet manipulée. Dans le même ouvrage, une autre photographie a été manipulée. Il s'agit de celle représentant la façade sur rue de la maison parisienne de Tristan Tzara. Dans ce cas, la manipulation consiste à présenter la façade comme l'architecte l'avait conçue, soit une vaste surface crépie dépourvue de toute connotation tectonique, un plan abstrait cadrant une niche profonde dont il est difficile de saisir l'échelle. La version réalisée présente par contre une toiture-terrasse déterminée par l'absence des locaux prévus au dernier étage, visibles dans la coupe et dans les plans également publiés dans la monographie de Kulka.

Si l'intention est cette fois-ci de montrer la maison comme elle aurait dû être – plus imposante, hiératique et moins domestique –, le détournement de l'image de la *Herrenzimmer* demeure énigmatique. Prise depuis l'angle opposé à l'entrée, elle montre le paysage cadré par la grande fenêtre ; mais ce paysage impliquerait une position du photographe différente, puisqu'il correspond en effet à la vue que l'on aurait depuis l'entrée dans la pièce.

Ce photomontage ne tend donc pas à montrer ce qui aurait dû être, mais plutôt à présenter simultanément deux aspects importants : la vue dégagée vers la vallée et les deux marches situées à l'entrée de la pièce, avec le canapé contenu entre deux montants, en tant que forme élémentaire de *Raumplan*. Dans la partie nord-ouest du terrain se trouvaient au premier plan, devant la forêt de conifères, de nombreux bouleaux – aujourd'hui disparus – qui composaient, avec les montagnes de l'arrière-fond, un paysage particulièrement attractif¹⁸. La manipulation restitue donc une sorte de vision stéréoscopique, plus proche du vraisemblable que du vrai. L'énigme de « l'homme cultivé qui ne regarde pas par la fenêtre »¹⁹ a peut-être trouvé ici une pacification définitive.



À ce propos, il convient de noter que, dans les photographies de la fenêtre à double hauteur de la *Halle*, le paysage est presque invisible, soit parce qu'il est caché par les rideaux, soit en raison d'une surexposition du négatif. Les dimensions inusuelles de cette ouverture ne préoccupent pas l'architecte, car il ne s'agit pas ici d'une fenêtre à proprement parler, mais de la limite vitrée d'un espace assimilable à une «cour ouverte».

Comme déjà mentionné, la fenêtre panoramique de la *Herrenzimmer* répondait à une volonté précise de Khuner, et il devait probablement en être de même pour la salle de jeux en toiture. En effet, à l'Albertina Museum de Vienne est conservée une série de trois dessins²⁰ qui se réfèrent à une version précédente du projet dans laquelle le toit à deux pans n'est pas interrompu et présente de simples combles. Dans cette version non datée, l'image du chalet s'impose avec encore plus de force : aucun élément ne trouble la toiture et au premier étage, une terrasse couverte prend la place de l'une des chambres d'invités. Il est donc raisonnable d'imaginer que Loos ait adapté ses idées aux désirs du client, ce qui est d'ailleurs souvent le cas pour des mandats de ce type.

En effet, Loos est autant loquace sur des questions d'ordre général que discret lorsqu'il s'agit des rapports entre client et architecte ou de sa manière de mener ses projets, particulièrement ceux de nature domestique. Les documents conservés à l'Albertina Museum – ceux qui ont survécu à la destruction de la documentation voulue par Loos avant son déménagement à Paris²¹ – ne permettent ni de reconstruire les relations client/architecte, ni le développement des projets.

Adolf Loos, maison Khuner, vue manipulée (à gauche) et vue originale (à droite) de la *Herrenzimmer*,
© Albertina Museum, Vienne.

Si nous revenons aux deux textes cités en préambule de cet article, il serait aussi légitime de se demander pourquoi la maison Khuner ne présente pas de toiture plate, comme Loos l'avait pourtant préconisé dans les «Règles pour celui qui construit en montagne», et comme c'est effectivement le cas dans la maison du jardinier, qui se

trouve une cinquantaine de mètres en contrebas du bâtiment principal. Il est légitime de penser que l'image du chalet fut proposée ou exigée par Khuner et que Loos convainquit ce dernier d'accepter qu'une toiture plate couvre le logement du jardinier, en indiquant qu'un couronnement à deux pans aurait obstrué la vue vers la vallée. Il est également sensé de penser que Loos ait adhéré sans réticence à la demande du maître d'ouvrage d'ajouter une salle de jeux et d'autres pièces au-dessus de la *Halle*, ainsi qu'une terrasse en toiture faisant office de solarium²². Les deux hypothèses – quoique vraisemblables – demeureront, fort probablement, non vérifiables. Mais il subsiste le fait que cette « intrusion » a été menée avec une maîtrise remarquable, laquelle correspond à la volonté évidente d'obtenir un ensemble cohérent et équilibré, sans que la « rupture » du toit soit perçue comme une « note discordante ».

En effet, dans le travail de Loos, le projet s'envisage comme le lieu de convergence de tensions différentes, parfois opposées, dont la solution se concrétise souvent dans ce que nous considérons être des contradictions plus ou moins évidentes, dont nous sommes peu disposés à évaluer les résultats sur le plan strictement architectural. Comme l'a relevé Massimo Cacciari, le projet loosien est souvent « *un mouvement de tentatives, erreurs, indications, gestes, dans lequel est uniquement représenté le "possible", l'ouverture aux transformations des règles jouées jusqu'ici* »²³.

Théorie, projet - critique

Le « phénomène Loos » occupe une place importante, voire incontournable, dans toutes les narrations relatives à la modernité en architecture. Il est donc tout à fait cohérent que les projets de l'architecte viennois figurent dans les pages des différentes histoires de l'architecture moderne, et il est aussi parfaitement compréhensible que ces ouvrages ne comprennent pas d'images de la maison Khuner.

Aldo Rossi a relevé que la critique s'est tellement cristallisée sur les controverses viennoises, dont Loos fut un protagoniste, que la place du discours de ce dernier dans le cadre plus vaste de l'architecture moderne a souvent été minimisée²⁴. La position de Rossi à ce sujet ne revendique cependant pas une prise en compte générique de Loos dans l'architecture moderne, mais plutôt son affiliation à une tendance spécifique, à laquelle appartiendraient également Heinrich Tessenow et Ludwig Mies van der Rohe.

Nous pouvons donc observer le « phénomène Loos » selon différentes perspectives : en tant que précurseur de la modernité (selon l'historiographie courante), en tant que membre d'une *tendance* spécifique (selon Rossi), en tant qu'architecte viennois (en polémique ouverte avec la Sécession), en tant qu'architecte tout simplement (confronté au quotidien à son métier et sa pensée théorique).

Même si les écrits de Loos ne composent pas un ensemble systématique, l'importance de ses prises de position demeure indéniable au point qu'il est impossible de parler de son architecture en faisant abstraction de ses énoncés, très souvent polémiques à



Adolf Loos, vue de la maison du jardinier de Paul Khuner.

dessein. Le nombre de publications consacrées à Loos, à sa personnalité, à ses écrits, à ses projets et à ses bâtiments en confirme l'importance. Comme le montre efficacement Panayotis Tournikiotis²⁵, la renommée de l'architecte augmente de manière constante, à partir des publications issues de son cercle familial, de ses amis et de ses collaborateurs, jusqu'à atteindre l'intérêt généralisé qu'il suscite aujourd'hui, en passant par la « redécouverte » qu'en fit Rossi en 1959²⁶ et par l'importante production de contributions théoriques dans les années 1980.

Dans cette masse imposante, on observe une sorte d'obsession/acharnement sur une iconographie bien déterminée et limitée qui diffère, somme toute peu, de celle présentée par Kulka en 1931. Cet état de fait est dû à la destruction des archives qui a généré dans le temps un tel raidissement et une telle fixation que la critique loosienne n'est aujourd'hui qu'exégèse de textes, psycho-analyse du personnage ou critique de la critique. Mais il s'agit également d'une impasse générée par la personnalité encombrante de l'architecte et par l'impénétrabilité de son œuvre, qui semble se protéger derrière un masque semblable aux façades cachant l'intérieur de ses maisons.

En ce qui concerne ses bâtiments, il est surprenant de constater à quel point le caractère extraordinaire de la maison Khuner, projetée et construite simultanément à la villa Müller, est généralement passée sous silence. Les écarts entre ces deux constructions sont pourtant évidents, tant sur le plan de la composition que de la technique et des matériaux, mais aussi du langage architectural et des résultats formels.

En effet, dans *Raumplan versus Plan Libre*²⁷, une belle publication articulée autour des inventions spatiales de Loos et de Le Corbusier, la «documentation de 16 maisons» ne prend pas en considération la maison Khuner qui figure, en revanche, dans le recueil réalisé par les étudiants de l'Université technique de Munich, sous la direction de Friedrich Kurrent²⁸, ainsi que dans la monographie de Ralf Bock, enrichie de beaux dessins²⁹.

Benedetto Gravagnuolo est le seul à avoir mis en évidence les difficultés d'interprétation propres à cette maison. Après avoir souligné les différences entre cette dernière et les «*blancs chefs-d'œuvre de la dernière phase*», le critique italien se demande «*si, et jusqu'à quel point, cette évidente contradiction de langages révèle une dissociation poétique, une sorte de schizophrénie architecturale*»³⁰.

Le recours à des notions telles que la dissociation ou la schizophrénie pour comprendre et déchiffrer cette maison est significatif, mais probablement injustifié. Toutefois, il est vrai qu'elle diffère profondément des autres réalisations domestiques de l'architecte : en premier lieu, elle présente une claire expression tectonique qui contraste avec le caractère abstrait des blancs volumes hiératiques caractéristiques de l'architecture loosienne ; de plus, les grandes poutres en bois superposées qui supportent la toiture parlent une langue opposée à celle des façades abstraites des maisons Rufer et Tzara, ou des extrusions volumétriques des maisons Moller et Müller qui semblent léviter, dépourvues de poids.

La maison Khuner paraît contredire ce que les réalisations précédentes affirment de manière péremptoire tout en s'accordant, en revanche, avec les déclarations extraites de *Paroles dans le vide* et *Malgré tout*, diligemment reportées par Kulka sous forme d'aphorismes. Parmi ceux que le collaborateur appelle les «Principes fondamentaux d'Adolf Loos», on lit : «*Fétichisme des matériaux. Amener le matériau de loin est plus une question d'argent qu'une question d'architecture. Dans les montagnes riches en bois on construira en bois, dans le karst solitaire en pierre. Dans certaines zones la brique sera le moins cher, ailleurs le béton. Le matériau économique est toujours moderne. Aujourd'hui est répandue la fausse idée que seuls le béton et l'acier sont modernes.*»³¹

La maison Khuner soulève les mêmes problèmes que les fausses poutres de nombreux appartements ou que les colonnes de la villa Karma, de l'édifice de la Michaelerplatz et celle, gigantesque, du Chicago Tribune, pensées, dessinées et érigées par le paladin de la croisade contre l'ornement. Au-delà des fréquents malentendus à propos d'*Ornement et crime*, Loos semble insoucieux des divergences issues d'une lecture hâtive et superficielle de ses écrits et de ses projets, à laquelle nous sommes peut-être inexorablement condamnés. Son architecture est finalement moins péremptoire qu'elle ne paraît. Elle comprend, en tant que composantes inéluctables de la modernité, ce que nous considérons être des contradictions. Sa modernité est fatalement complexe et discordante, parfois inintelligible, derrière l'apparente simplicité des formes et des paroles. Comme l'a relevé Janet Stewart, «*[...] les récits existant sur la vie et le travail de Loos ont souvent échoué en prêtant attention à la base paradoxale de son travail, mettant l'accent sur sa modernité autoproclamée au détriment d'une enquête sur son "traditionalisme"*»³².

La maison Khuner, étrange et familière, inattendue et sereine, tranquille et troublante, nous questionne comme les projets de maisons "vernaculaires" élaborés par Hans Schmidt dès son retour à Bâle, après sa décevante aventure en Union soviétique³³. Parmi les écrits de ce dernier figure un texte manuscrit sur Loos³⁴, rédigé en 1941, dans lequel se trouve l'éloge de celui qui a eu le courage et la force de critiquer non seulement les architectes historicisants, «les célébrités à la mode du *Jugendstil*», mais également les modernes.

Schmidt, qui avait condamné dans les pages d'*ABC* certains exemples de formalisme moderne comme le projet de villa de Theo van Doesburg et Cor van Eesteren de 1920³⁵, reconnaît le rôle que Loos a joué dans la bataille contre tout type de falsification, exprimé avec clarté dans les «Règles pour ceux qui construisent en montagne» : «[...] la vérité, fût-elle vieille de plusieurs siècles, a plus de relation intime avec nous que le mensonge qui marche à nos côtés.»³⁶ Mais ce rôle, pourtant confirmé par de nombreux témoignages, risque de devenir lui-même une falsification si nous continuons à considérer certains aspects de son architecture comme contradictoires ou, pire encore, ironiques (Loos étant toujours profondément sérieux dans ses projets).

Cependant, l'orthodoxie moderne ne peut pas considérer de manière positive l'attitude de Loos, disponible à assumer différents paradigmes. Il conviendrait donc plutôt d'admettre les propos de Tzara, en reconnaissant le caractère «inquiet» de son architecture, ainsi que sa recherche d'«une perfection qui n'exclut ni les microbes ni les scories ni les impuretés dans la vie»³⁷.

De ce point de vue, la maison Khuner est particulièrement significative, dans sa reconnaissance de la primauté du lieu sur les principes formels adoptés en ville. En effet, celle-ci constitue pour Loos une sorte de territoire amorphe auquel ses maisons s'adaptent en en répliquant le caractère, souvent décrit grâce à des artifices verbaux. Sans les mots que l'architecte utilise pour expliquer ses choix, les maisons et les villas sont en effet difficilement attribuables à la «tradition viennoise» souvent évoquée. L'urbanité de ces bâtiments est plus mentale que réelle, à l'exception de l'immeuble de la Michaelerplatz, qui reconnaît l'exceptionnalité de sa position en adoptant un répertoire formel différent et résolument tectonique.

De la même façon, la maison Khuner adopte deux modèles, deux *Vorbilder*, très concrets : le chalet et l'espace à double hauteur. L'invention propre à cette maison réside moins dans la proposition d'un langage que dans l'adoption simultanée de ces deux modèles et dans leur combinaison. Le recours de la part de Loos à des précédents architecturaux identifiables exige une démarche différente de celle adoptée dans les villas périurbaines, où l'extérieur est déterminé sans médiation par l'intérieur, fidèlement à l'un de ses célèbres propos.

Le silence qui règne sur la maison Khuner, l'incapacité ou le refus d'en reconnaître l'exceptionnalité indiquent que, malgré tout, ses paroles sont encore et toujours suspendues dans le vide.

Notes

¹ Heinrich Kulka, *Adolf Loos. Das Werk des Architekten*, Anton Schroll, Vienne, 1931 (réédition en 1979 par les éditions Löcker, Vienne).

² Le Corbusier, *Urbanisme*, Crès, Paris, 1925, p. 174.

³ Un excellent aperçu des différentes contributions sur le travail et la figure de Loos se trouve dans «La bibliographie d'Adolf Loos: une postérité ambiguë», in Panayotis Tournikiotis, *Loos*, Macula, Paris, 1991, pp. 193-198. Il convient également de signaler ici l'incontournable livre de Burkhardt Rukschcio et Roland Schachel, *Adolf Loos. Leben und Werk*, Residenz, Salzbourg et Vienne, 1982 (édition en français: *La vie et l'œuvre de Adolf Loos*, Pierre Mardaga, Bruxelles, 1987).

⁴ Il s'agit de projets pour un Grand Hôtel en 1913 et l'année suivante, sur le même terrain, pour la Schwarzwaldschule, jamais réalisée en raison du déclenchement de la Grande Guerre.

⁵ Adolf Loos, «Regeln für den, der in den Bergen baut», auto-édité en 1913 et inséré par la suite dans le recueil *Trotzdem 1900-1930*, Brenner, Innsbruck, 1931 (édition en français: «Règles pour celui qui construit en montagne», in Adolf Loos, *Ornement et crime et autres textes*, Payot & Rivages, Paris, 2003, pp.151-153).

⁶ Adolf Loos, «Architektur», *Der Sturm*, 15 décembre 1910, puis inséré dans le recueil *Trotzdem, 1900-1930*, op. cit. (note 5) (édition en français: «Architecture», in Adolf Loos, *Ornement et crime et autres textes*, op. cit. (note 5), pp. 95-117).

⁷ En 1907, Loos avait transformé pour Paul Khuner (1884-1932) et son épouse Hedwig Sommer (1886-1974) un appartement à Vienne (Möllwaldplatz 4).

⁸ Markus Kristan, *Adolf Loos, Landhaus Khuner am Kreuzberg*, Höhere Graphische Bundes-, Lehr- und Versuchsanstalt, Vienne, 2004, p. 18.

⁹ Adolf Loos, «Architecture», op. cit. (note 6), p. 95.

¹⁰ Heinrich Kulka, *Adolf Loos. Das Werk des Architekten*, op. cit. (note 1), p. 43.

¹¹ *Ibidem*.

¹² *Ibid*.

¹³ Beatriz Colomina, «Intimacy and Spectacle. The interiors of Adolf Loos», *AA Files*, n° 20, 1990. Le texte a été publié sous le titre «Intérieur» (pp. 183-216) dans Beatriz Colomina, *La publicité du privé. De Loos à Le Corbusier*, éditions HYX, Orléans, 1998 (traduction de *Privacy and Publicity. Modern architecture as mass media*, MIT Press, Cambridge, 1994).

¹⁴ Toutes les mesures prises pour rendre les montée et descente de l'escalier plus confortables ne furent apparemment pas suffisantes, à juger de l'encoche dans la poutre correspondant au début de l'escalier.

¹⁵ Heinrich Kulka, *Adolf Loos. Das Werk des Architekten*, op. cit. (note 1), p. 43.

¹⁶ Voir M. H. Baillie Scott, George Walton et en général l'architecture domestique anglaise entre la fin du XIX^e et le début XX^e siècle, comme proposé par Michael Falser, «Das Landhaus Khuner von Adolf Loos am Semmering/Niederösterreich (1929/30). Eine bau- und stilgeschichtliche Einordnung», *kunsttexte.de* (www.kunsttexte.de.), n°3, 2005.

¹⁷ Adolf Loos, «Architecture», op. cit. (note 6), p. 104.

¹⁸ Grete Salzer (1882-s.d.), architecte paysagiste ayant participé au projet pour la maison Khuner (Heinrich Kulka, *Adolf Loos. Das Werk des*

Architekten, op. cit. (note 1), p. 43), est responsable de l'aménagement du jardin. Voir aussi Ulrike Krippner, Iris Meder, «Jüdische Wiener Gartenarchitektinnen», *L'homme. Europäische Zeitschrift für feministische Geschichtswissenschaft*, cahier 2, 2016, p. 68, et le site: https://www.geschichtewiki.wien.gv.at/Grete_Salzer.

¹⁹ Supra note 2.

²⁰ Albertina Sammlungen, Loos Archiv, ALA 68, ALA 69, ALA 309.

²¹ Les documents conservés à l'Albertina Museum de Vienne sous l'acronyme ALA (Adolf Loos Archiv) proviennent de Ludwig Münz, auteur, avec Gustav Künstler, de la monographie *Der Architekt Adolf Loos* publiée en 1964, qui les a vendus à la prestigieuse institution quelques années plus tard. Pour plus d'informations sur la constitution du fonds Adolf Loos à l'Albertina Museum et, en général, sur la documentation de son travail: Janet Stewart, *Fashioning Vienna: Adolf Loos's Cultural Criticism*, Routledge, Londres, 2000, pp. 16-18. En ce qui concerne la constitution des archives de Loos à l'Albertina, voir également Burkhardt Rukschcio, «Adolf Loos analizzato. Un esame dell'archivio Loos della collezione grafica dell'Albertina/Adolf Loos analysed. A study of the Loos archive in the Albertina Graphic Collection», *Lotus international*, n° 29, IV, 1980, pp. 95-102.

²² Les éléments tubulaires métalliques de la toiture-terrace permettaient l'installation de rideaux garantissant la protection de cet espace pendant les bains de soleil. L'arrivée de l'escalier comprenait également une douche.

²³ Massimo Cacciari, *Adolf Loos e il suo Angelo*, in *Das andere e altri scritti*, Electa, Milan, 1981, p. 11 (traduction de l'auteur).

²⁴ Aldo Rossi, «L'architettura di Adolf Loos», in Benedetto Gravagnuolo, *Adolf Loos: teoria e opera*, Idea Books, Milan, 1981, p. 12 (édition anglaise: *Adolf Loos: Theory and Works*, Rizzoli international, New York, 1988).

²⁵ Panayotis Tournikiotis, «La bibliographie d'Adolf Loos: une postérité ambiguë», *op. cit.* (note 3).

²⁶ Aldo Rossi, «Adolf Loos, 1870-1933», *Casabella-continuità*, n° 233 (numéro monographique sur Adolf Loos), novembre 1959, également dans Aldo Rossi, *Scritti scelti sull'architettura e la città 1956-1972*, clup, Milan, 1975 (1978, 1984) et Quodlibet, Macerata, 2012.

²⁷ Max Risselada (éd.), *Raumplan versus Plan Libre. Adolf Loos and Le Corbusier 1919-1930*, Delft University Press, Delft, 1988.

²⁸ *Adolf Loos 1870-1933: 40 Wohnhäuser / 40 Houses; Bauten und Projekte von Adolf Loos / Buildings and Projects by Adolf Loos. Mit einem Beitrag von Friedrich Kurrent*, Verlag Anton Pustet, Salzburg / Munich, 1998.

²⁹ Ralf Bock, *Adolf Loos, Works and Projects*, Skira, Milan, 2007. Les dessins sont d'Irene Ciampi et Thijs Pulles.

³⁰ Benedetto Gravagnuolo, *Adolf Loos: teoria e opera*, *op. cit.* (note 24), p. 204. Joseph Rosa signale aussi l'«anomalie» de la maison Khuner «dans l'œuvre bâtie de Loos», sans pourtant en approfondir la nature, dans *Adolf Loos, Architecture 1903-1932*, Éditions du Seuil, Paris, 1996, (photographies de Roberto Schezen, textes de Kenneth Frampton et Joseph Rosa), p. 156.

³¹ Heinrich Kulka, *Adolf Loos. Das Werk des Architekten*, *op. cit.* (note 1), p. 18.

³² Janet Stewart, *Fashioning Vienna: Adolf Loos's Cultural Criticism*, *op. cit.* (note 21), p. 5.

³³ Luca Ortelli, «Hans Schmidt. L'ordre et la révolution», in Ouvrage collectif, *L'architecture du cinéma*, Métispresses, Genève, 2008.

³⁴ Hans Schmidt, *Beiträge zur Architektur 1924-1964*, Verlag für Bauwesen, Berlin, 1965.

³⁵ «ABC Beiträge zum Bauen», Serie 2, n° 1, 1926, pp. 1-2.

³⁶ Adolf Loos, «Règles pour celui qui construit en montagne», *op. cit.* (note 5).

³⁷ *Adolf Loos zum 60. Geburtstag am 10. Dezember 1930*, Verlag der Buchhandlung Richard Lanyi, Vienne, 1930. Le témoignage de Tristan Tzara figurant dans ce *Festschrift* édité à l'occasion du soixantième anniversaire de l'architecte est le suivant: «Je m'associe à l'hommage que vous adressez aujourd'hui à Adolf Loos, qui à travers l'inquiétude a vu une possibilité humaine de clarté, dans ce noyau de l'activité sociale, qui touche le plus près au soleil, aux rafales, intérieures et extérieures, ce grand architecte, le seul aujourd'hui dont les réalisations ne sont pas photogéniques, et dont l'expression est une école de profondeur et non pas un moyen d'atteindre à d'illusoires beautés. Pour le parti-pris de la souffrance qui remue. Pour une perfection qui n'exclut ni les microbes, ni les scoories, ni les impuretés dans la vie.»

SOME ARCHITECTURAL WRITERS OF THE NINETEENTH CENTURY



NIKOLAUS PEVSNER

Nous en savons désormais trop

Déchiffrer la lecture de Pevsner

Christophe Van Gerrewey

Malgré son titre attrayant – qui reste parallèlement indéfini et laconique –, *Some Architectural Writers of the Nineteenth Century*, paru en 1972, n'est pas un classique : il n'a jamais été traduit ni réédité et demeure presque invisible dans la littérature concernant l'œuvre de Nikolaus Pevsner (1902-1983). Contrairement à certains de ses titres plus célèbres (*Pioneers of the Modern Movement* de 1936, *Génie de l'architecture européenne* de 1943, *A History of Building Types* de 1976, ou les quarante-six volumes de *The Buildings of England* publiés entre 1951 et 1974), il est peu à peu tombé dans l'oubli.

À l'époque, l'ouvrage de Pevsner ne suscite pas non plus beaucoup de réactions. Le *British Journal of Aesthetics* et le *Journal of the Royal Society of Arts* en rédigent une critique brève et neutre¹. Dans *Architectural Design*, Robin Middleton le qualifie de «livre formidable» tout en observant que certaines pages «regorgent tant d'informations et de résumés condensés [...] qu'elles ne laissent pas de place pour la contemplation et l'étude tranquille». Middleton souligne également que «non seulement de grands noms sont omis, mais les informations reprises sont parfois très partiales, voire incorrectes»². Dans *Reassessing Nikolaus Pevsner* – les actes d'une conférence en 2002 à Birkbeck en hommage au centième anniversaire de Pevsner –, Alexandrina Buchanan rédige le texte le plus récent portant sur *Some Architectural Writers*, constatant à la lecture de l'œuvre de nombreux «signes de la distance entre nous et le monde de la pensée de Pevsner». «La distance – conclut Buchanan – ne doit toutefois pas être confondue avec le manque de pertinence. [...] La valeur [d'anciens écrits architecturaux] réside dans le fait de les lire, de tenter de percer les significations qu'ils avaient pour leur auteur, leurs contemporains et leurs lecteurs ultérieurs.»³

Couverture du livre de Nikolaus Pevsner, *Some Architectural Writers of the Nineteenth Century* (1972), avec une photo de papier peint conçue par William Morris.

Lire *Some Architectural Writers* en 2019 est une expérience unique, déterminée, mais également enrichie par les paradoxes qui s'étendent sur trois siècles – par l'avantage qu'offrent les connaissances du lecteur contemporain, dont l'auteur ne bénéficie

bien entendu pas. L'ouvrage réunit une version plus étoffée des *Slade Lectures* que Pevsner a données à l'Université d'Oxford en 1968-1969 dans le cadre d'une chaire de professeur invité fondée en 1869 et dont John Ruskin avait été le tout premier titulaire. Il se compose de vingt-cinq chapitres dans lesquels un ou plusieurs «écrivains architecturaux» du XIX^e siècle (ou de la fin du XVIII^e siècle) sont abordés, de manière tant canonique que marginale : de Johann Wolfgang von Goethe et Friedrich Schlegel (mais aussi Georg Moller, John Britton et Edward James Willson) à James Fergusson, John Ruskin et Gottfried Semper en passant par Heinrich Hübsch et Augustus Pugin et se concluant avec William Morris, décédé en 1896, dont l'œuvre était abordée aux premières pages du livre de Pevsner, *Pioneers of the Modern Movement*, paru en 1936.

La profession, ou du moins l'occupation, d'«écrivain architectural» est une première réminiscence du passé : qu'est-ce qu'un écrivain architectural ? Un historien ? Un théoricien ? Un critique ? Un architecte professionnel ? Un amateur averti ? En 1968, année au cours de laquelle Pevsner a commencé à donner ses *Slade Lectures*, Manfredo Tafuri écrivait dans *Théories et histoire de l'architecture* qu'«environ 90 % des textes concernant l'architecture [...] sont écrits par des architectes, militant dans la profession»⁴. Sur la trentaine d'auteurs dont Pevsner aborde l'œuvre en détail, neuf ne sont pas architectes, en ce sens qu'ils n'ont jamais développé de projets qui ont donné (ou auraient pu donner) naissance à des édifices : Johann Wolfgang von Goethe, Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling, Arcisse de Caumont, William Whewell, Robert Willis, Edward Augustus Freeman, John Ruskin, Horatio Greenough et James Fergusson – philosophes, historiens (de l'art ou de l'architecture), archéologues, prêtres et artistes, mais pas architectes. Par conséquent, seuls 66 % des écrits d'architecture du Long XIX^e siècle abordés par Pevsner émanent bel et bien d'architectes.

Bien entendu – c'est le sujet principal ou, du moins, le plus célèbre de *Théories et histoire de l'architecture* de Tafuri en général et du chapitre 4 «La critique opératoire» en particulier –, ce n'est pas parce qu'un non-architecte écrit sur l'architecture que les écrits qui en résultent n'expriment pas ce que devrait être une bonne architecture. En outre, ce processus de justification d'une poétique précise déforme souvent le passé (récent). Ce que Tafuri écrit sur Fergusson est applicable à presque tout le monde dans le livre de Pevsner : «Sa recherche historique est entièrement consacrée à retrouver dans l'évolution des formes du passé une attache pour la formation d'une théorie de l'architecture susceptible de satisfaire ses contemporains.»⁵ Les écrits de ces écrivains sont «à la fois des contributions historiographiques et de véritables projets d'architecture»⁶. L'un des aspects ironiques de l'ouvrage de Pevsner est qu'il considère cette implication directe – le caractère opératoire des écrits d'architecture – comme un fait, inévitable qui plus est : un écrivain architectural examine le passé afin de trouver et de définir des possibilités et des besoins pour l'avenir. Qu'est-ce qu'un tel écrivain devrait faire d'autre ? Parallèlement toutefois, Pevsner réprimande ces écrivains architecturaux du XIX^e pour leur ignorance, de manière assez hautaine et parfois même sans pitié. Il résume cette opinion dans l'introduction de son ouvrage : «Nous en savons désormais trop.»⁷

La question est donc logiquement la suivante : que Pevsner pense-t-il savoir (ou que « nous » savons, à l'époque) ? Quel est cet avantage de connaissances auquel Pevsner fait référence, sans ironie aucune ? La réponse se cache dans les nombreuses critiques qui lui sont adressées à partir de la fin des années Soixante, par Tafuri comme par d'autres. Pevsner a déformé le passé afin de trouver une justification à l'architecture moderniste et fonctionnaliste qui a vu le jour dans les années 1920 – tout ce qui précède est considéré soit comme une erreur, soit comme une étape préparatoire vers les objectifs supérieurs du Mouvement moderne. En d'autres termes, ce que Pevsner savait – et qu'il considérait comme un fait acquis – est que le XX^e siècle avait trouvé son propre style architectural et qu'il serait stupide d'agir autrement. Dans son ouvrage *Morale et architecture aux 19^e et 20^e siècles* paru en 1977, David Watkin souligne à raison le lien social et politique inhérent à cette revendication : Pevsner était convaincu que l'architecture, comme l'art, « doit exprimer l'essence d'une société qui n'existe pas encore, luttant pour réaliser la potentialité d'une technologie socialiste industrielle redécouverte des restes mourants du capitalisme victorien. La nouvelle architecture devait être une partie intégrante non pas de la société contemporaine avec son individualisme désordonné, mais de "l'idée" d'un industrialisme socialiste qui devait encore être réalisé »⁸. Ou, comme Panayotis Tournikiotis le résume de manière plus neutre en 1999 : « Le devoir de l'architecte est d'exprimer son époque et d'ouvrir la voie au progrès dans son architecture pionnière ; s'il fait quoi que ce soit d'autre, il est réactionnaire. »⁹

Pevsner ne considère pas littéralement tous ces écrivains du XIX^e siècle comme réactionnaires, mais il estime que la plupart d'entre eux tâtonnent dans le noir, surtout en ce qui concerne les possibilités émergentes pour l'architecture contemporaine. Une source inépuisable de surprises est, pour lui, le fossé entre la théorie et la pratique. Comment était-il possible, pour beaucoup de ces hommes, de ne pas prêcher par l'exemple ? Pourquoi les opinions, les descriptions et les préférences exprimées dans leurs écrits diffèrent-elles tant de leurs constructions ? Après une longue citation d'une description détaillée du style gothique « Perpendicular » dans *An Attempt to Discriminate the Styles of English Architecture from the Conquest to the Reformation* de Thomas Rickman, paru en 1817, Pevsner écrit : « Si, en gardant à l'esprit de tels passages, le lecteur se rend à la New Court de Rickman au St John's College de Cambridge, il sera surpris de ne trouver aucune trace de cette rectitude antique. »¹⁰ Quelques pages plus loin, il poursuit en parlant toujours de Rickman : « C'est la première fois dans ces pages que l'on constate un décalage entre l'écrit et la réalisation d'un architecte du XIX^e. D'autres cas, dont certains plus alarmants, seront présentés plus loin. »¹¹

L'une des explications possibles à son étonnement face à ce qui est, somme toute, un phénomène presque inévitable expliqué par la différence entre les écrits et la réalisation, a trait au modernisme littéraire de Pevsner : il était tellement convaincu des facultés mimétiques du langage pour représenter la réalité (et donc l'architecture) qu'il ne pouvait accepter les différences entre ce qu'il lisait et ce qu'il voyait. Il n'est dès lors pas surprenant que presque tous les éloges qu'il réserve à ses sujets d'écriture relèvent de la description – de la capacité à rendre la réalité dans les écrits après une observation minutieuse. Un exemple suit un passage long d'une page d'un article rédigé

par Robert Willis sur la cathédrale de Winchester publié en 1846 dans *Proceedings of the Annual Meeting of the Archaeological Institute* : « Une telle description – écrit Pevsner – est le résultat d’une observation des plus minutieuses. »¹² Un autre exemple concerne Ruskin : après avoir critiqué son entêtement et sa rigidité dogmatique, illustrés par un éventail de citations de la Bible, Pevsner s’adoucit et écrit : « Pourtant, en tant qu’observateur intelligent, en particulier de la nature, Ruskin pourrait être si extraordinaire. » Il cite ensuite une demi-page de « la description d’un lieu au-dessus du village de Champagnole, dans le Jura »¹³.

Le fait que Pevsner fasse l’éloge de Ruskin pour une description de la nature et non d’architecture est révélateur et dévoile le plus gros problème que lui posent les écrits et les bâtiments réalisés au XIX^e siècle : tous sont une conséquence du fait que la merveille du modernisme ne s’est pas encore révélée. Pour Pevsner, le XIX^e siècle peut se résumer à la quête longue et acharnée visant à répondre à la question suivante : « Dans quel style construire ? » – *In welchem Style sollen wir bauen ?* –, le célèbre titre du livre de Hübsch datant de 1828, qui trouve un écho dans les questions tout aussi célèbres que pose Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc dans *Entretiens sur l’architecture* de 1863 : « Le dix-neuvième siècle est-il condamné à finir sans avoir possédé une architecture à lui ? ... ne transmettra-t-il à la postérité que des pastiches ou des œuvres hybrides ? »¹⁴ Selon Pevsner, les quelques écrivains qui ont pu trouver des réponses satisfaisantes à ces questions ont ensuite été guidés par la peur, les goûts personnels, les incohérences, les erreurs et des malentendus lorsqu’il s’agissait de concevoir plutôt que d’écrire. L’architecture qui en découle (la traduction de mots en édifices) est historiciste, éclectique, néogothique ou néoclassique, mais n’a jamais été moderniste, quelles qu’aient été les bonnes intentions de ces théoriciens.

Avec une déception presque audible, Pevsner aborde les constructions de Viollet-le-Duc : « C’est la déformation habituelle. Nous devons être originaux, mais notre style original doit se fonder sur l’histoire. »¹⁵ « Dans les décennies qui nous occupent – résume-t-il – les architectes et les critiques d’architecture prenaient peur dès qu’ils visualisaient leurs théories radicales dans la brique et le mortier, ou plutôt le fer et le verre. »¹⁶ Il va même jusqu’à spéculer sur l’angoisse très individuelle, voire égoïste de Ruskin : « Ruskin a dû voir le danger pour sa situation, si un style original du siècle devait s’établir. »¹⁷ L’idée même de Ruskin envisageant la terre promise du modernisme et reculant de peur des dommages que cette dernière pourrait causer à sa carrière est plutôt ridicule, comme l’a suggéré Buchanan¹⁸, mais elle montre les difficultés de Pevsner à comprendre pourquoi une personne aussi éloquente que Ruskin ne pouvait être une véritable sage-femme du modernisme ou – pour renvoyer à la métaphore utilisée plusieurs fois dans *Some Architectural Writers* – pourquoi il continue de se fourvoyer.

La pitié, voire à certains moments la condescendance de Pevsner à l’égard de ses prédécesseurs – sa conviction de son propre avantage intellectuel et de leur manque de connaissances –, est illustrée par une approbation presque fétichiste d’un bâtiment du XIX^e siècle : le colossal Crystal Palace, un palais en fonte et en verre plat conçu par le jardinier anglais Joseph Paxton pour accueillir l’exposition universelle de 1851 qui s’est

Lithographie colorée de J. McNeven
illustrant l'intérieur du Crystal
Palace, Hyde Park, Londres, 1851.



tenue à Hyde Park, à Londres. Sans grande explication ni contextualisation, Pevsner fait mention du Crystal Palace pas moins de vingt-trois fois dans *Some Architectural Writers*, généralement pour indiquer la position de quelqu'un envers cette construction exemplaire qui, à quelques exceptions près, n'a pas bénéficié de la reconnaissance qu'elle méritait. Il évoque, par exemple, la conférence donnée par Thomas Leverton Donaldson lors de la réunion inaugurale de l'Architectural Association en 1847 et au cours de laquelle ce dernier a également posé la question la plus pevsnerienne de toutes : quelle est la véritable architecture originale de notre époque ? « *Toutefois – objecte Pevsner – qu'entendait-il par là ? De toute évidence, pas l'originalité des gares et du Crystal Palace, ni d'ailleurs quelque originalité que ce soit, c'est-à-dire ce que nous qualifierions d'originalité.* »¹⁹ En écrivant que Pugin n'a pas saisi à quel point le verre et le fer étaient les seuls matériaux « *nécessaires aux nouveaux chantiers ferroviaires* », Pevsner ajoute : « *Pugin détestait le Crystal Palace. Dans certaines correspondances, il le surnommait "le monstre de verre", "la fumisterie de cristal" et "aussi convivial que Salisbury Plain".* »²⁰ Il semblerait en effet que seuls les écrivains non architecturaux aient pu, à l'époque, reconnaître et applaudir la magnificence de cet édifice. « *Le journal de la Reine – Pevsner informe ses lecteurs – dépeint fidèlement les réactions de l'homme de la rue* ». Il cite également le « *May-Day Ode* », publié dans le quotidien *The Times* à l'occasion de l'ouverture du Crystal Palace (« *Un palais digne d'un prince de conte / Un pavillon d'exception, comme jamais / Il n'en avait été donné de voir à l'humanité / Véritable structure de verre !* »), attribuant ces lignes à Alfred Tennyson, alors qu'elles étaient nées de la plume de William Makepeace Thackeray²¹.

Comme de nombreux historiens classiques de l'architecture moderniste du XX^e siècle, Pevsner a développé ailleurs de manière plus poussée et systématique ses réflexions sur le Crystal Palace, mais le rôle que joue l'édifice dans *Some Architectural Writers*

est particulier : il est la preuve sous le nez même de tous ces auteurs qui n'ont pas su la remarquer ni la comprendre. Cette stratégie – montrer du doigt des édifices que les autres acteurs de l'architecture semblent avoir manqués – est un point de départ classique de l'écriture architecturale. Au moment où Pevsner donnait ses *Slade Lectures* à la fin des années 1960, Robert Venturi et Denise Scott Brown découvraient Las Vegas et Rem Koolhaas était en passe de se pencher, quelques années plus tard, sur Manhattan et Coney Island. Ces « objets trouvés » à grande échelle ont en commun d'avoir été découverts et « mis en scène » comme une possible représentation d'un avenir pour l'architecture, qui était – au moment présent – déjà populaire auprès d'un large public tout en étant négligé par le milieu architectural. Le Crystal Palace est dès lors l'apogée des vues politiques de Pevsner : l'architecture moderniste existait déjà au XIX^e siècle, et elle était connue et largement appréciée avant même sa création, mais les architectes étaient tout simplement trop lents et effrayés pour comprendre son énorme potentiel. « *Il faut se souvenir – écrit Pevsner dans le chapitre final et presque jubilatoire sur Morris – que l'Europe a connu plus de quatre cents ans d'architecture opérant avec des motifs et des éléments du passé. Pour briser cette convention, il fallait des hommes d'un calibre exceptionnel et même eux ne pouvaient gagner qu'après que Morris et ses partisans eurent assoupli les défenses.* »²²

Il est déjà difficile de s'emparer du projet général de Pevsner, basé sur sa foi profonde dans la percée et la victoire de l'architecture moderniste – dans ses réalisations formelles et sociales. Le fait qu'il s'accrochait encore à ces rêves en 1972, au moment de la publication de *Some Architectural Writers* et alors qu'il était lui-même déjà âgé de 70 ans, est encore plus frappant, bien que le contraire (une volte-face tardive, et donc une répudiation totale des idéaux modernistes) serait encore plus abracadabrants. Dans tous les cas, il est impossible pour la plupart d'entre nous de savoir ce que cela devait être d'avoir la certitude et la persuasion de Pevsner – son manque de conscience, son insensibilité (ou était-ce de la négligence ?) envers sa détermination idéologique et ses privilèges – et si nous nous retrouvons face à une telle situation aujourd'hui, nous haussons les épaules, nous rions et sourcilions – exactement comme Pevsner quand il a lu le travail de tous ces écrivains architecturaux du XIX^e siècle perdus, perplexes et incertains. Nous en savons désormais trop, c'était son cas et celui de son public cible il y a un demi-siècle.

Et pourtant, en fin de compte, il est légitime que nous nous posions la même question que celle qui a été posée à Pevsner : qu'est-ce que nous pensons savoir ? Que produi(sai)t cette connaissance et comment influence-t-elle la manière dont nous pensons que l'architecture peut être façonnée (et rendue dans les écrits) ? Comment influence-t-elle nos vies et celles des autres ? En d'autres termes, pourquoi l'existence d'un historien sérieux et fiable, comme l'était Pevsner, défendant bec et ongle l'architecture moderniste (ou tout autre type d'architecture) et transformant le passé en outil théorique opératoire et cohérent pour des raisons non seulement formelles, mais aussi politiques et sociales semble-t-elle inimaginable à l'heure actuelle ? Une réponse à cette question pourrait résider dans un ouvrage imaginaire intitulé *Some Architectural Writers of the Twentieth Century* – la période qui a vu naître le plus fervent idéalisme quant aux possibilités de l'architecture et a été témoin de son effondrement. Le fossé qui divise tous les écrivains

du siècle dernier en deux groupes semble facile à définir : c'est la possibilité d'une architecture émancipatrice qui pourrait, par ses propres moyens formels, spatiaux et visuels, influencer positivement la société et son organisation politique plutôt que de se résigner à incarner, spatialiser et visualiser la réalité.

Si *Some Architectural Writers of the Twentieth Century* existait, Charles Jencks, historien et théoricien britannique né en 1939 qui s'est éteint récemment, le 13 octobre 2019, serait un protagoniste difficile à omettre. À bien des égards, Jencks était pour le postmodernisme ce que Pevsner fut pour le modernisme : un défenseur fidèle de ce qu'il considérait être la seule cause juste, et un écrivain qui a développé diverses façons de frapper sur le même clou, hermétique aux changements historiques qui se déroulaient autour de lui. L'avantage de connaissance qui a défini la carrière de Jencks (et le manque de connaissances qu'il imputait aux auteurs des précédentes générations) était basé sur la conviction que l'architecture moderniste, voire l'architecture en général, n'avait plus un potentiel social, pour autant que c'eût un jour été le cas. L'architecture ne peut pas changer la société, ou plutôt, l'impossibilité de changer la société devrait être, en tant que caractéristique déterminante de la postmodernité, pleinement reconnue par l'architecture. Jencks a situé la fin du modernisme et de toutes ses convictions, aspirations et potentialités en 1972 – année où Pevsner a publié *Some Architectural Writers of the Nineteenth Century*. Dans l'après-midi du 15 juillet, plusieurs blocs du quartier de Pruitt-Igoe à Saint-Louis, dans le Missouri, « reçurent le coup de grâce final de la dynastie »²³. Jencks a résumé l'erreur de son architecture de la manière suivante : « La bonne forme devait engendrer le bon contenu, ou du moins la bonne conduite ; l'organisation intelligente de l'espace abstrait devait encourager les comportements sains. [...] Pruitt-Igoe était conçu dans un langage puriste en contradiction avec les codes architecturaux des habitants. »²⁴ Jencks a tout bonnement rejeté l'existence d'un « chemin du visuel au social »²⁵ –, une voie que Pevsner a reconnue dans les citations de Morris reprises dans *Some Architectural Writers*. La question épistémologique générale, qui nous est posée par Pevsner et Jencks, et par le XX^e siècle en général, est donc la suivante : à quel point pouvons-nous être convaincus qu'il n'existe pas de chemin du visuel vers le social ? Et si nous adoptons cette conviction, que nous apporte-t-elle ou nous laisse-t-elle, en fin de compte, les mains vides, avec l'architecture – et l'histoire et la théorie architecturales – comme une activité dont nous pourrions tout aussi bien nous passer ?

En conclusion, il y a de nombreuses réponses à ces questions et un éventail de formes de connaissances qui indiquent comment (il faudrait) succéder à Pevsner et Jencks. Aucune d'entre elles n'est cependant facile ou évidente. Ainsi, nous savons désormais que l'homme intervient et existe au détriment de la nature, de l'écologie et de la planète. Nous savons désormais que l'architecture a été un instrument important pour confirmer et imposer les inégalités. Nous savons désormais qu'il est impossible de continuer à rechercher « l'optimisation des technologies avancées »²⁶, comme le disait déjà Kenneth Frampton, un autre écrivain du XX^e siècle, en 1983. Nous savons désormais qu'il est très difficile de définir quelque chose qui ressemble au *Zeitgeist* sans surestimer certaines évolutions et honteusement en sous-estimer d'autres. Nous savons désormais que si nous parvenons néanmoins à définir de manière concise notre époque, il est



Kallmann McKinnell & Knowles,
Campbell, Aldrich & Nulty,
Hôtel de ville de Boston, 1968.

peu probable que ce soit par le biais d'un style architectural omniprésent et reconnaissable. Nous savons désormais que l'*ekphrasis*, la description d'une œuvre d'art ou d'un bâtiment dans un texte, comme exercice rhétorique, peut être considéré comme un passe-temps démodé, complaisant et simplement superflu, à une époque où chaque bâtiment existant peut apparaître sur un écran en moins d'une seconde. Et surtout, quand il s'agit d'histoire, de théorie et de critique, nous savons désormais que le sens de ce que les personnes voient et vivent n'est ni fixe ni donné, puisqu'il n'y a que des chemins tortueux du visuel au social – des chemins qui exigent persuasion et conviction pour être créés et parcourus.

Il semblerait que vers la fin de sa vie, Pevsner aussi commençait à s'en rendre compte. En 1976, il publie *A History of Building Types*, un ouvrage qui, de façon inhabituelle, se termine par une interrogation. Pevsner y aborde quelques bâtiments brutalistes récents – l'Hôtel de ville de Boston de 1968, conçu par Kallmann McKinnell & Knowles, et la bibliothèque publique d'Orlando de 1966, réalisée par John M. Johansen – affirmant que les « motifs [de ces bâtiments] sont aussi évocateurs que ceux de Mies van der Rohe et Arne Jacobsen. Seulement, eux évoquent l'agressivité et une force brute cyclopéenne. » Enfin, dans la dernière phrase du livre, le doute s'installe. Il est de ces doutes qui ébranle toute son œuvre : « Ou ai-je tort de supposer que telle sera la réaction du spectateur naïf et du critique impartial ? »²⁷ Bien que nous sachions que Pevsner avait effectivement tort – les réactions provoquées par l'architecture ne sont pas une question de communication transparente et unilatérale et elles ne résident pas dans l'objet architectural lui-même –, nous savons également que le langage, et donc l'écriture, est requis pour suggérer de manière convaincante que l'architecture a un sens. Il demeure important d'écrire des textes dans lesquels ces suggestions sont formulées, ne fût-ce que pour permettre la publication, aux environs de 2172, d'un ouvrage intitulé *Some Architectural Writers of the Twenty-First Century*.

Notes

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

¹ Tom Gibbons, «Some Architectural Writers of the Nineteenth Century», *The British Journal of Aesthetics*, n° 1, 1973, pp. 304-305; Derek Linstrum, «Some Architectural Writers of the Nineteenth Century», *Journal of the Royal Society of Arts*, n° 5200, 1973, p. 257.

² Robin Middleton, «A 19th Century Compendium», *Architectural Design*, n° 10, 1973, p. 626.

³ Alexandrina Buchanan, «Nikolaus Pevsner and the architectural writers of the nineteenth century», in Peter Draper (éd.), *Reassessing Nikolaus Pevsner*, Ashgate, Aldershot, 2004, p. 105.

⁴ Manfredo Tafuri, *Théories et histoire de l'architecture*, Éditions de la S.A.D.G., Paris, 1976, p. 213.

⁵ *Ibidem*, p. 149.

⁶ *Ibid.*, p. 151.

⁷ Nikolaus Pevsner, *Some Architectural Writers of the Nineteenth Century*, Thames & Hudson, Londres, 1972, p. v.

⁸ David Watkin, *Morale et architecture aux 19^e et 20^e siècles*, Pierre Mardaga, Bruxelles, 1979, p. 77.

⁹ Panayotis Tournikiotis, *The Historiography of Modern Architecture*, MIT Press, Cambridge/Londres, 1999, p. 35.

¹⁰ Nikolaus Pevsner, *Some Architectural Writers of the Nineteenth Century*, op. cit. (note 7), p. 31.

¹¹ *Ibidem*, p. 34.

¹² *Ibid.*, p. 59.

¹³ *Ibid.*, p. 143.

¹⁴ Cité dans : *Ibid.*, pp. 211-212.

¹⁵ Nikolaus Pevsner, *Some Architectural Writers of the Nineteenth Century*, op. cit. (note 7), p. 201.

¹⁶ *Ibidem*, p. 237.

¹⁷ *Ibid.*, p. 153.

¹⁸ Alexandrina Buchanan, «Nikolaus Pevsner and the architectural writers of the nineteenth century», op. cit. (note 3), p. 105.

¹⁹ Nikolaus Pevsner, *Some Architectural Writers of the Nineteenth Century*, op. cit. (note 7), p. 82.

²⁰ *Ibidem*, p. 115.

²¹ *Ibid.*, p. 161.

²² *Ibid.*, p. 237.

²³ Charles Jencks, *Le langage de l'architecture postmoderne*, Denoël, Paris, 1979, p. 9.

²⁴ *Ibidem*, pp. 9-10.

²⁵ Nikolaus Pevsner, *Some Architectural Writers of the Nineteenth Century*, op. cit. (note 7), p. 277.

²⁶ Kenneth Frampton, « Pour un régionalisme critique et une architecture de résistance », *Critique*, n° 476-477, 1987, p. 66.

²⁷ Nikolaus Pevsner, *A History of Building Types*, Thames & Hudson, Londres, 1976, p. 293.



Prendre un lieu pour un autre











Premières notes sur les essais genevois d'André Corboz, 1963-2007

Elena Cogato Lanza

De 1963 à 2007, André Corboz (1928-2012) publie dix-sept essais portant sur Genève. Seuls «La formation urbaine de Genève» (1963) et «Genève ou la triple métamorphose» (1987), parus dans deux publications collectives dédiées à la Genève internationale, traitent de cette ville dans sa globalité. Les quinze autres, publiés pour la plupart dans *Genava* (revue annuelle d'archéologie et d'histoire de l'art du Musée d'Art et d'Histoire de Genève) ou dans d'autres publications émanant des musées genevois, se penchent à chaque fois sur une architecture, un espace urbain, ou sur leur représentation (gravure d'art, cadastre ou maquette). Le rythme éditorial tenu par Corboz dans *Genava* est particulièrement soutenu entre 1975 et 1987, ainsi que de 1997 à 2007. Entre ces deux périodes, là où le tempo se dilate dans un *adagio*, se situe la parution de son célèbre essai «La "refondation" de Genève en 1830»¹. Signalons que Corboz signe son écrit de 1963, lorsqu'il agit à titre de secrétaire de l'Université de Genève. De 1967 à 1980, il est professeur d'histoire de l'architecture à Montréal puis, jusqu'en 1993, professeur d'urbanisme à l'École polytechnique fédérale de Zurich. À sa retraite, il se réinstalle définitivement à Genève.

1.

Quelques villes ont fait l'objet, de la part de Corboz, d'études monographiques². À chaque fois, c'est le plan de fondation – dont les caractères spatiaux persistent au fil des siècles – qui l'intéresse au premier chef. Tout en réservant une grande attention aux modalités spécifiques de réalisation du plan, Corboz tient à revendiquer la valeur emblématique de chaque ville à l'égard de l'histoire de l'urbanisme : le plan de Carouge est représentatif de la transition du paradigme de la ville comme espace fermé à celui de la ville comme structure ouverte ; le plan de Washington met en œuvre l'abandon d'une représentation de la ville comme entité construite continue, pour s'aventurer dans le concept de ville discontinue et multi-centrée ; finalement, le plan de Saint-Petersbourg

-  Palais Eynard
-  Place Neuve
-  Cathédrale Saint-Pierre en Panthéon
-  Projet de fortification et extension par Micheli du Crest
-  Hôtel Buisson
-  Maison Turrettini
-  Projet d'Académie
-  Île Rousseau
-  Galerie 10 Rue des Granges
-  Eglise du Sacré-Cœur

articule pour la première fois des champs disciplinaires aussi différents que l'art du jardin, l'hygiénisme et la formalisation d'une capitale impériale, en effectuant entre autres une translation formelle de l'art topiaire à l'architecture. Dans chaque cas, c'est une trajectoire d'inversion de postulats acquis qui s'opère, et ceci de manière autant spécifique qu'exemplaire.

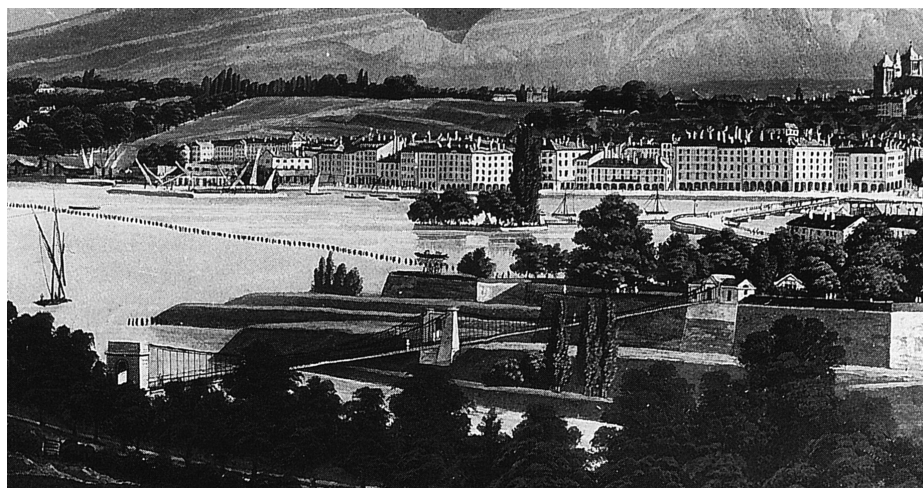
Élaborer une théorie de la ville ou de l'urbanisme à partir d'une ville existante : d'une telle approche sont issus les livres phares de Robert Venturi, Denise Scott Brown et Steven Izenour sur Las Vegas, de Reyner Banham sur Los Angeles, d'Oswald Mathias Ungers sur Berlin ou de Rem Koolhaas sur New York qui, parus entre 1972 et 1978, ont profondément marqué les trois dernières décennies du XX^e siècle. Chaque ville y est emblématique d'un concept théorique novateur, aux implications plus générales : le «strip», l'«architecture des quatre écologies», la «ville archipel» et le «manhattanisme»³. Ces villes ne sont pas proposées en tant que «modèles» – la culture positiviste du modèle étant par ailleurs la cible critique de ces propositions théoriques. Il s'agissait, en revanche, de fonder une proposition théorique sur la base d'observations empiriques de ces villes en tant que «phénomènes» – ce qui revient à s'inscrire dans une approche classique de la théorie scientifique⁴, et, toutefois, à produire des textes qui, du point de vue du genre, ne relèvent exactement ni de la démarche de l'historien, ni de celle du pur théoricien. L'interprétation y est souveraine – sujet théorique ô combien corbozien, Corboz saisissant chaque occasion pour contester la valeur de toute méthode d'analyse conçue de manière extrinsèque au sujet d'étude⁵.

2.

«Genève n'est pas une de ces villes où transparaît encore, en dépit des siècles, le plan péremptoire d'un acte de colonisation. Sa croissance, plus subtile, relève d'une sorte d'urbanisme sédimentaire», écrit Corboz en 1963⁶. Elle fait plutôt l'objet de *«plusieurs substitutions»*, ajoute-t-il. Faut-il en conclure que Genève l'intéresse en tant qu'espace physique, avec ses multiples singularités et accidents, en tant que palimpseste⁷ donc, et qu'elle ne peut ambitionner au statut d'espace conceptuel, au sens d'être emblématique d'une idée ou d'une représentation de la ville à portée générale ?

Pourtant, une proposition conceptuelle est associée à Genève. Corboz théorise la notion de «refondation» dans son essai dédié à la série d'interventions réalisées sur les rives du Rhône et de la Rade en concomitance avec la sortie de l'Ancien Régime par la révolution bourgeoise fazyste. L'ensemble de ces *«interventions, mesures et intentions (non homogènes, mais liées et convergentes)»*⁸, qui s'accomplit avec la transformation de l'île des Barques en espace urbain public à valeur symbolique, via l'installation de la statue de Rousseau, assis, tenant entre ses mains le manuscrit de *l'Emile*, eut pour résultat le déplacement du centre de la ville de la colline de la cathédrale au nouvel espace public de la Rade. *«Le cas étudié ici [...] s'est même révélé d'entrée de jeu riche d'un enseignement excédant l'histoire locale et a effectivement mené à des constats qui ont à leur tour permis de comparer les conclusions d'autres analyses touchant d'autres sites et de les généraliser. En fin de parcours, les phénomènes décrits dans le cas d'espèce*

Jean DuBois, vue de Genève avec la chaîne du Mont-Blanc, entre 1835 et 1862. Extrait montrant l'Île Rousseau, au centre de la Rade, avec la statue du philosophe.



ont conduit à la notion de refondation, grâce à laquelle diverses opérations urbaines jusqu'ici non considérées comme spécifiques acquièrent un statut»⁹. Ce «concept inédit dans l'histoire de l'urbanisme [...], bien que la refondation soit un acte relativement fréquent et que le terme apparaisse ici et là», Corboz l'avait déjà avancé dans son essai sur Micheli du Crest, pour dénoter la finalité de «décentrer la ville» inscrite dans son projet d'extension¹⁰.

3.

Bien que la proposition théorique de Corboz soit d'envergure, le concept de «refondation» n'est toutefois pas en mesure d'identifier une trajectoire unitaire, qui traverse tous ses écrits genevois. Car, dans l'ensemble, ce sont plutôt les processus des multiples substitutions dans une diversité de lieux qui retiennent son attention. Se serait-il attelé à enquêter sur une pluralité de cas disparates, sans lien avec une logique urbaine structurante, ni avec un enjeu théorique commun? Cette hypothèse peine à convaincre, dès lors que l'on sait à quel point l'érudition, tout comme l'attention anecdotique et dispersée pour des sujets variés, lui sont foncièrement étrangères. L'hypothèse d'une trajectoire théorique unitaire mérite donc d'être creusée : quelle idée de Genève anime les nombreuses recherches menées par Corboz sur l'architecture et l'espace urbain?

Pour répondre à la question, notre analyse soumet le corpus des dix-sept essais à une double appréhension : en tant que texte et en tant que source. Considéré comme texte, en a-t-il la tenue? Les énoncés, les figures et les stratégies démonstratives contenus dans les différents essais permettent-ils en effet de reconnaître une cohérence théorique plus fondamentale? Existe-t-il un fil rouge qui, dans sa poursuite, articule une idée de Genève? En le considérant comme source, le corpus est replacé dans son contexte – à l'égard aussi bien de la production plus vaste de Corboz que du débat théorique plus général.

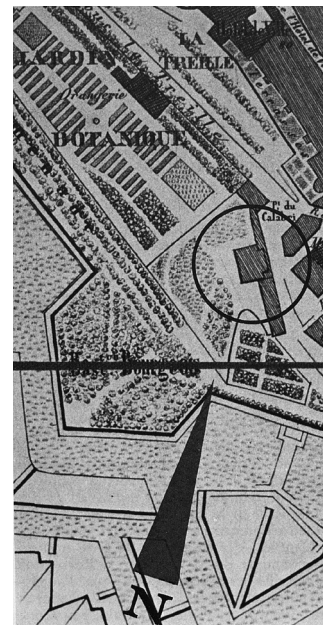
4.

Dans son premier essai genevois, «La formation urbaine de Genève», Corboz aborde la ville historique comme «un tout continu», «dont l'espace [...] est la composante spécifique. [...] À une conception analytique et statique des historiens, [...] fondée sur la typologie de plan et sur les éléments majeurs que sont les places, les axes, les édifices principaux», il oppose la nécessité de «rendre compte des ensembles à l'aide des critères spatio-dynamiques»¹¹. Corboz est alors sous l'emprise de Bruno Zevi, dont il venait de traduire *Saper vedere l'architettura* (1948) pour son usage personnel. «À la perception planimétrique [...] s'est ajoutée celle que donne le point de vue en mouvement», ce qui doit permettre d'examiner des «groupes de relations». En parcourant l'évolution historique de la ville, Corboz consacre tout son effort de lecture formelle à la Genève d'entre 443 après Jésus-Christ et le milieu du XIX^e siècle, c'est-à-dire à la Genève ceinturée. «Point de dispositif préconçu, d'acte abstrait, mais une attitude docile aux données du terrain»¹² distingue cette ville irrégulière mais non désordonnée. On y pratique «la coordination indirecte des centres, qui entraîne la variété des points de vue et la perception progressive du milieu»¹³.

À propos du Bourg-de-Four, il s'agit d'«architecture mineure, certes, mais [d']urbanisme hautement évolué», du moment où son rôle de «distributeur-collecteur» est incarné par la «multitude de ses indications directionnelles et sa chaussée en paraboloïde hyperbolique»¹⁴. Le contenu expressif de la géométrie des espaces ainsi que l'alternance des rythmes sont également relevés dans l'agencement des trois expansions que connaît Genève, dans la succession de ses ceintures fortifiées. Concernant la dernière enceinte, Corboz s'interroge sur sa «qualité plastique». Il essaie de se représenter l'expérience de l'entrée proposée par ses trois portes (Rive, Neuve et Cornavin) et relève notamment le contraste entre la «forme forte» de la Place Neuve, «plaquée sur l'organisme médiéval», et «l'espace narratif de la ville haute»¹⁵. De l'autre côté de la colline, sur l'eau, «une droite animée de trois pulsions latérales» – les trois places des Rues-Basses – porte à sa «maturité expressive» l'extension du XIV^e siècle¹⁶. Corboz tient à souligner la cohérence de l'image urbaine genevoise au crépuscule de l'Ancien Régime. Avec sa fortification qui graduellement «se complique et se détache de l'organisme dont elle est le cadre», «Genève se mue en île»¹⁷. L'abandon de cette île se fera avec la démolition des fortifications et enclenchera «la dilatation d'une ville en un siècle», procédant sans solution de continuité de la «régularité qui n'instaure pas d'ordre» de la ville du XIX^e, à la «tâche d'huile» des années 1960. L'essai conduit à un jugement de valeur purement spatial, qui reconnaît à la Genève fortifiée une primauté indiscutable sur la Genève ouverte, encore à la recherche d'une spatialité qui ne se réduise pas à une «manifestation technique»¹⁸.

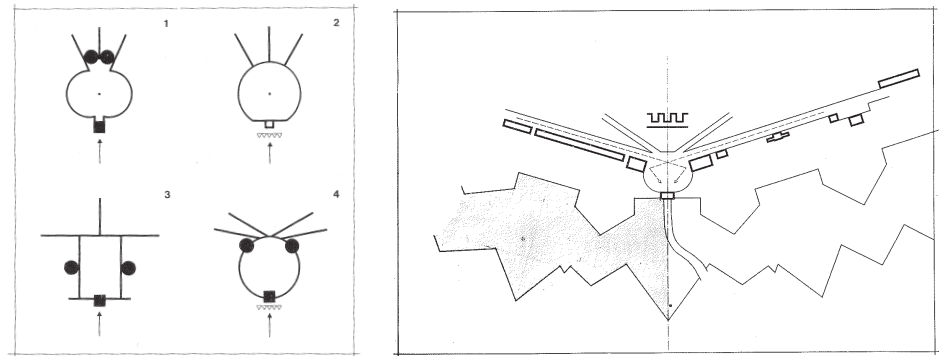
5.

La première série d'essais publiés dans *Genava* émane directement du texte de 1963, car ils abordent précisément des lieux qui établissent une relation spatiale dialectique avec la limite fortifiée de la ville, en s'articulant spatialement dans ses plis ou en se déployant en tension avec sa géographie tout en composant avec le paysage lointain, terrestre



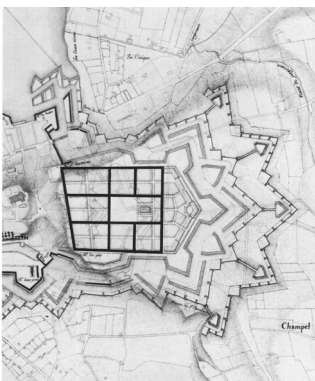
Localisation du Palais Eynard dans l'aire des bastions.

Page de droite : dessins d'Alain Léveillé.
(haut gauche) Schémas comparatifs : 1. Place du Peuple ; 2. Belle-Alliance Platz ; 3. Königsplatz ; 4. Place Neuve.
(haut droite) Schéma du front de ville articulé sur la Porte de Neuve, vers 1840.
(bas) Projet d'extension de Genève de Micheli du Crest comme Temple.

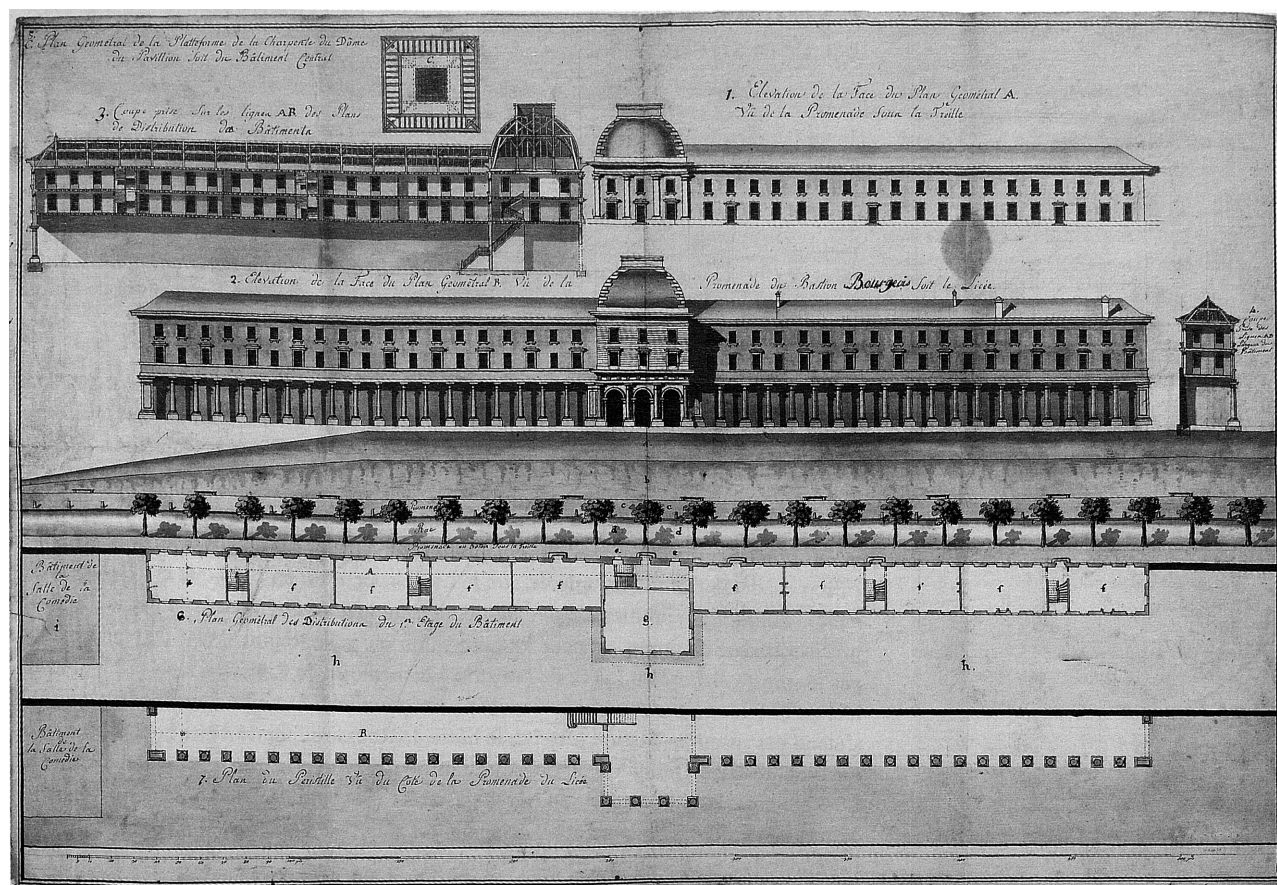


ou lacustre. Précisons qu'Alain Léveillé, étudiant à l'époque, est l'auteur des dessins interprétatifs qui, imaginés par Corboz, illustrent chaque essai. La Place Neuve, le Palais Eynard, l'Hôtel Buisson ainsi que le projet d'extension de Micheli du Crest comptent parmi les sujets pour lesquels Corboz mobilise un corpus documentaire et de références impressionnant par sa taille et sa qualité. Le recueil de plans du Palais Eynard, déposé à la Bibliothèque de Genève en 1955, est lui-même un document épatant : Corboz le soumet à une analyse autant systématique que zigzagante, qui lui permet de reconstruire le *design* architectural comme un processus dialectique mettant en crise la notion d'auteur, au vu des interactions intenses entre le client et les architectes.

C'est sans doute sa passion pour les intrications spatiales, les différences de dénivellation ou les imbrications d'arbres, murs et bâtiments, qui orientent ses analyses. Au sujet du Palais Eynard, il souligne que, «*adossé à la vieille enceinte, le bâtiment s'organise en fonction même de la différence de niveau [rue/jardin], qui paraissait l'obstacle majeur à sa réalisation*»¹⁹. Tandis qu'il désigne ce palais d'«*édifice cosmopolite*»²⁰ – pour lequel il a pu reconstituer «*l'étymologie*» des façades, du porche et du salon ovale, déclinaisons spécifiques de types incessamment travaillés dans la communauté néoclassique –, en ce qui concerne la Place Neuve, il reconnaît la référence au schéma de la Place du Peuple à Rome²¹. Depuis la Porte Neuve, un visiteur de l'Ancien Régime accédait en effet à une place ovoïdale, entièrement délimitée par une grille ; devant lui, le regard butait sur le mur de fortification, mais les volumes du Musée Rath (sur sa gauche) et du Théâtre (sur sa droite) le conduisaient à découvrir le système des rues divergentes, nouvelle interprétation du trident romain. À Genève, ce modèle original se serait incarné à la fin d'un processus de «*composition progressive*», un processus qui avance sans objectif formel préétabli, mais où le choix final se dégage comme acte créateur *rétroactif*, en mesure de rétablir, *a posteriori*, la cohérence inconsciente de tout un cheminement.



Ces intrications spatiales genevoises, très singulières, s'inscrivent donc dans une trajectoire évolutive qui renvoie à d'autres lieux : l'Hôtel Buisson témoigne d'une étape de la conception de l'hôtel particulier par l'agence des architectes parisiens Mansart²² ; l'immense projet d'extension de Genève par Micheli du Crest, relevant de l'architecture militaire et de l'urbanisme, compose le modèle polybien avec la référence au temple



de Salomon; enfin, la gravure de Giovanni Salucci représente la cathédrale Saint-Pierre comme si son plan coïncidait avec celui du Panthéon de Rome dans son état au XVIII^e siècle (c'est-à-dire avec les deux clochers construits par Le Bernin en 1634, mais détruits en 1893), référence qui avait été codifiée dans le *tempietto* Barbaro à Maser d'Andrea Palladio. D'après le titre de l'essai publié en 1976²³, Salucci prend «un lieu pour un autre». Et, de fait, ce sont toutes les architectures genevoises étudiées par Corboz qui prennent aussi, à leur façon, «un lieu pour un autre», ce qui se dégage a *posteriori* comme une raison *rétroactive* de sélection par le chercheur. Corboz semble en effet les avoir choisies car elles correspondent à des types, ou à des archétypes, sur la base desquels il met «en ligne des édifices distants et triangule par cette opération mentale des lieux apparemment sans liens nécessaires»²⁴.

Projet anonyme d'un édifice à bâtir à l'emplacement de l'actuel Monument international de la Réformation, fin du XVIII^e siècle.

6.

La géographie genevoise qui se dessine tout au long de la première série d'essais est une géographie interstitielle, évoluant entre l'intérieur et l'extérieur des fortifications ainsi que dans les plis de ces dernières. Cette géographie se consolide dans la série suivante,

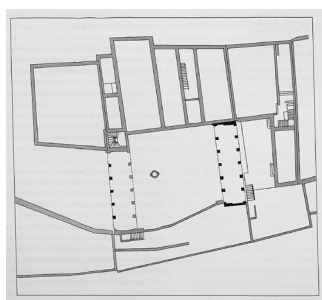
Page de droite: Rue des Granges 10 (en haut) la galerie vue depuis le toit d'Uni-Bastions et (en bas) hypothèse d'un projet avec deux galeries, dégagées des deux côtés.

dont les titres des essais – «Palmyre à Plainpalais?»²⁵, «Une énigme architecturale : le “pilastre suspendu”»²⁶ ou «Tentative d’identification d’un projet énigmatique de la fin du XVIII^e siècle»²⁷ – sont révélateurs de l’analyse menée sous forme d’enquête, considérant respectivement les mystères architecturaux posés par l’église du Sacré-Cœur, la cour de l’Hôtel de ville et le projet pour un édifice de 140 mètres de long prévu à l’emplacement de l’actuel Monument international de la Réformation.

Comparés aux essais de la série précédente, ceux publiés entre 1997 et 2007 sont nettement plus brefs et concis : l’interrogation y éclate comme un éclair tandis que la confrontation au fait formel et la formulation de l’hypothèse priment sur la démonstration détaillée. C’est l’énigme à résoudre qui est mise en avant : avec précision et sens de la dramaturgie, Corboz présente les termes du problème, procède par convergence d’indices, arrive à une hypothèse... laquelle restera quand même à approfondir car elle ouvre sur une autre échelle de l’enquête, tout à explorer. Si la géographie genevoise au sens propre du terme ne s’étend pas, elle s’approfondit, Corboz fouillant avec insistance les environs de la Place Neuve et des remparts. Toutefois, et presque paradoxalement, le sentiment de se trouver face à «un lieu [pris] pour un autre» s’intensifie d’essai en essai : c’est «Palmyre à Plainpalais», ou encore le belvédère d’un jardin italien qui se cache dans l’ainsi nommée «galerie» du 10 Rue des Granges²⁸. Comme déjà affirmé, le concept de «refondation» ne rend pas compte d’une idée de Genève qui serait commune aux essais, et qui infléchirait le choix des objets et des thèmes. Ceci est vrai à un point tel que même l’île Rousseau, le nouveau centre de la Genève refondée, se révèle lui-même comme un «lieu pour un autre», issu de la projection de l’île du parc d’Ermenonville, espace biographique et philosophique de Rousseau, sur l’ancienne île des Barques de la Rade.

7.

Prendre un lieu pour un autre : cette expression dénote autant la prise en compte d’un lieu spécifique que la projection d’un autre lieu sur le premier. Un lieu est donc lui-même et, en même temps, une vue de l’esprit, sa signification se fondant pour moitié sur son association à un lieu distant. Pour mieux énoncer cette consistance du lieu, nous pouvons évoquer un mouvement d’oscillation : le sens et la valeur du lieu se dévoilent dès que nous le manions, comme un hologramme – procédé optique qui active la projection d’une image sur une autre.



La Genève de Corboz, ce paysage urbain qui se dégage au fil de ses essais, dans sa géographie fortement sélective et son univers de références, serait-elle elle-même une projection ? Et si oui, de quoi ? Notre analyse des textes se complète par notre redessin des lieux étudiés par Corboz. Placé en ouverture du présent article, ce redessin montre bien que la Genève de Corboz, celle qui se constitue en tant qu’objet d’une étude déployée sur quarante ans, se définit par son enceinte. Genève intéresse en effet Corboz en tant qu’espace limité et fini. Dans cet espace, l’analyse isole une série de lieux considérés comme autant de fragments. Tous ces lieux ne produisent pas, ensemble, une nouvelle figure : chacun identifie une figure propre, au moyen de la relation spatiale, géométrique et matérielle qu’il entretient avec la ceinture. Cette relation, précise et singulière,

est dans la majorité des cas de nature dialectique : une géométrie qui met en tension celle de la ceinture (la Place Neuve), un «faire avec» la topographie artificielle des remparts pour bousculer les typologies (un palais «avec entrée depuis le haut», tel le thème inédit du Palais Eynard), une relation à l'assise de la fortification qui contredit la fermeture (la typologie de l'hôtel particulier orienté par la vue sur le paysage), et ainsi de suite jusqu'à pouvoir inclure la composition progressive de la Rade en nouvelle façade de Genève – soit sa «refondation» – dans la série de ces reconfigurations dialectiques de la limite – le réaménagement de la Rade n'impliquant d'ailleurs pas forcément la démolition des fortifications pour déployer tout son sens et toute sa portée.

La ceinture comme fait urbanistique, une extraordinaire entreprise matérielle menée au moyen «*de transports de terre inouïs*»²⁹, définit un espace intérieur et un espace de limite, où les ajustements génèrent des qualités spatiales qui restent inégalées, selon Corboz, si on les compare à la Genève de l'après démolition des fortifications. Mais n'oublions pas que la Genève de celui-ci associe la ceinture, la limite, à une série de fragments. Et bien qu'elle ne soit pas évoquée dans son essai publié en 1989 et intitulé «A Network of irregularities and fragments. Genesis of a new urban structure in the 18th Century»³⁰, nous n'hésitons cependant pas à y voir la formulation du thème spatial dont elle est emblématique.

8.

Un réseau d'irrégularités et de fragments : référée à Genève, cette expression correspond-elle à un concept théorique à valeur générale, à une démarche d'observation qui projette sur son sujet ses propres obsessions, ou à une poétique de l'urbanisme se construisant sur le tas grâce à des démarches la plupart du temps collectives ? Genève semblerait être une ville exemplaire au vu de ces trois registres, dévoilant ainsi une parenté théorique profonde avec la Berlin-archipel d'Oswald Mathias Ungers. L'analogie entre ces deux villes de l'esprit est évidente si l'on tient compte des critères d'identification des îles berlinoises en tant que déclinaisons d'archétypes formels incarnés par des réalisations plus célèbres se trouvant ailleurs, dans d'autres espaces et dans d'autres temps.

Pour Ungers, Berlin est un archipel dont les îles sont des fragments, des irrégularités aux qualités à consolider en tant que telles, sans viser une figure synthétique ou compositionnelle d'ordre supérieur. Des îles reconnues grâce à un «jugement de valeur pur et dur», comme l'aurait bien dit plus tard Rem Koolhaas, complice d'Ungers dans une aventure intellectuelle des plus marquantes de l'urbanisme post-fonctionnaliste³¹. Une relation entre la Genève ceinturée et la Berlin-archipel – dont le manifeste sera publié en 1977 – est d'autant plus plausible sachant que Corboz et Ungers se rencontrèrent à plusieurs reprises entre 1975 et 1976, notamment à l'occasion des *design weeks* sur les thèmes «Ancien/Nouveau» et «Structure urbaine/Forme urbaine», organisées par le théoricien français de l'architecture François Burkhardt au Centre International du Design à Berlin. Avec Christian Norberg-Schulz et Julius Posener, Corboz y est intervenu en tant qu'interlocuteur théoricien des architectes projeteurs, parmi lesquels figurait Ungers³².

9.

Dans la Genève de Corboz, il faut donc admettre que la notion de «refondation» est bien marginale, au vu de la centralité de celles de «fragment» et de «limite». Si ces dernières émanent du premier essai dédié à la formation urbaine de Genève, qu'en est-il du deuxième et seul autre essai dédié à la ville tout entière, intitulé «Genève ou la triple métamorphose», publié en 1987, à cheval entre la première et la deuxième séries d'écrits pour *Genava*? Corboz y aborde le caractère exceptionnel de cette ville qui «a réussi un exploit rarissime dans l'histoire urbaine : acquérir par trois fois une fonction internationale». Des facteurs exceptionnels, y compris l'action «d'étrangers qui ont su comprendre et piloter la conjoncture», lui ont permis de devenir «le plus important centre bancaire du nord des Alpes à la fin du Moyen Âge», «un pôle intellectuel et religieux à l'échelle du continent» au moment de la Réforme et, finalement, le «siège de la première organisation mondiale des États»³³ au XX^e siècle.

Si Corboz expose avec brio les éléments et les acteurs économiques et culturels qui ont caractérisé cette triple métamorphose, c'est en revanche en illustrant la Genève de Calvin qu'il identifie le caractère territorial décisif permettant de comprendre l'unicité et, par la même, l'exemplarité de cette ville. En adoptant la Réforme en 1536, le peuple genevois prend «une décision courageuse et tout autre que facile, car si Genève conquiert l'indépendance [...], elle perd du même coup tout un vaste territoire, celui de l'évêché, dont les limites coïncidaient toujours avec celles de la civitas romaine du IV^e siècle». Genève se trouve donc privée d'un territoire : «Cité-État, Genève ne possède plus désormais, outre la surface de la ville elle-même et sa très courte banlieue, que trois ou quatre enclaves minuscules dispersées dans des terres hostiles»³⁴.

Son contexte d'existence n'est plus un territoire physique qui la contiendrait, mais se configure désormais à l'échelle internationale : les nouvelles instances culturelles – le Collège et l'Académie, autrement dit les outils servant également à l'instauration d'un ordre social conforme à la nouvelle doctrine calviniste – sont aussi les instruments de la politique extérieure, attirant des étudiants et savants de toutes parts de l'Europe. La naturalisation des réfugiés religieux privilégie ceux qui, exerçant une profession libérale, «arrivent avec leur capital ou leur industrie» et «ne rompent pas avec leur milieu d'origine». Si «ce contre-pouvoir de la Rome protestante [...] s'exerce d'abord dans des conditions économiques et militaires désastreuses», grâce à «leur dynamisme économique, les ex-réfugiés» assurent à Genève une prospérité par les affaires (la banque surtout) et les sciences, en parvenant de la sorte «à supplanter l'aristocratie locale, phénomène qui n'a été observé nulle part ailleurs»³⁵.

L'admiration de Corboz pour le développement urbain de la Genève ceinturée implique la reconnaissance de ses exploits internationaux, notamment l'essor économique, culturel et scientifique permis par ces familles qui convoquaient, dans la construction de leurs demeures, les typologies et motifs présents dans leurs villes d'origine ou de provenance – telles Lucques ou Gênes³⁶.

10.

Ces notes résultent d'une première lecture des essais genevois – voire même d'une première immersion dans ces textes. L'hypothèse d'une exemplarité de Genève en sort légitimée, mais elle doit être soumise à l'épreuve de l'archive, ce que nous entreprendrons dans les mois à venir. Dans l'intervalle, trois premiers résultats méritent d'être explicités. En premier lieu, la persévérance de l'étude de Genève en tant que ville limitée, ceinturée, éclaire indirectement d'un nouveau jour les textes que Corboz a dédiés à la «non-ville», à la «ville-territoire» ou à l'«hyper-ville»³⁷. Lorsqu'il s'en prend aux représentations conventionnelles de la ville qui, par anachronisme, s'attendent à ce que celle-ci soit une continuité bâtie, avec un centre et des limites, il ne le fait pas par militance. Les concepts de «non-ville» ou de «ville-territoire» ne sont pas proposés en vue d'une nouvelle doctrine; c'est plutôt d'une exigence intellectuelle à la mesure de l'évolution des phénomènes qu'ils surgissent, de même que l'étude de l'exemplarité de Genève dans l'histoire de l'urbanisme exige de traiter le thème opposé de la «limite».

Le deuxième résultat, par conséquent, tient à mettre au jour son exploration, sur la longue durée, des oppositions conceptuelles limite/ouverture, continuité/discontinuité, centre/multipolarité, régularité/irrégularité, qui se réorganisent, selon le sujet à l'étude, dans des constellations à géométrie variable: en passant de Carouge à Washington, de la Place Neuve au plan de Pierre Patte de 1765, et ainsi de suite. Cependant, il faut reconnaître à l'essai «Genève ou les trois métamorphoses» une portée décisive, car il lui revient d'infléchir le thème de la ville limitée dans le sens de la «ville sans territoire», en attribuant à la notion de «limite» des implications fonctionnelles et symboliques absolument spécifiques, d'une radicalité extrême, nous obligeant à nous questionner sur les facteurs et stratégies de subsistance même de la ville. Finalement, eu égard à la série d'oppositions conceptuelles que nous venons d'évoquer, la question de «prendre un lieu pour un autre» nécessite de faire le point sur la notion de «lieu» et de tisser un fil interprétatif qui la relie à celle de «fragment». Cette dernière notion nous conduit tout droit au troisième résultat, soit la nécessité de renouveler nos connaissances quant aux interlocuteurs de Corboz, en mesurant leur impact. La prochaine enquête devrait donc porter sur les années 1980 et sur l'échange entre Corboz et Ungers.

Notes

Je remercie André Bideau, qui m'a informée de la rencontre entre André Corboz et Oswald Mathias Ungers ainsi que du rôle joué par François Burkhardt; Alain Léveillé, pour l'intense conversation sur le regard porté par Corboz sur Genève; Florence Graezer-Bideau et Filippo de Pieri, de m'avoir invitée à entreprendre, ensemble, une relecture de *L'invention de Carouge*,

et avoir ainsi provoqué ma «déviation» sur le cas de Genève.

¹ André Corboz, «La "refondation" de Genève en 1830 (Dufour, Fazy, Rousseau)», *Genava*, n.s., tome 40, 1992.

² André Corboz, *L'invention de Carouge: 1772-1792*, Payot, Lausanne, 1968; André Corboz, *Deux capitales françaises*. Saint-

Pétersbourg et Washington, Info-lio, Gollion, 2003.

³ Robert Venturi, Denise Scott Brown et Steven Izenour, *Learning from Las Vegas*, MIT Press, Cambridge, 1972; Reyner Banham, *Los Angeles: The Architecture of Four Ecologies*, Penguin Press, Londres, 1971; Oswald Mathias Ungers, *Die Stadt in der*

Stadt: Berlin das grüne Stadtkipfel, Studioverlag für Architektur, Berlin, 1977; Rem Koolhaas, *Delirious New York: A Retroactive Manifesto for Manhattan*, Monacelli Press, New York, 1978.

⁴ Marion Worms, «Qu'est-ce qu'une théorie scientifique?», in Thomas Lepeltier, *Histoire et philosophie des sciences*, Éditions Sciences Humaines, Auxerre, 2013, pp. 170-180.

⁵ Elena Cogato Lanza, «André Corboz. Aperçu d'un Regardeur», *Faces*, n° 72, 2013, pp. 66-69.

⁶ André Corboz, «La formation urbaine de Genève», in Laederer Benjamin, *Genève. Carrefour des Nations*, Éditions Générales SA, Genève, 1963, pp. 158-171.

⁷ André Corboz, «Le territoire comme palimpseste», *Diogenes*, n° 121, janvier-mars 1983, pp. 14-35.

⁸ André Corboz, «La "refondation" de Genève en 1830 (Dufour, Fazy, Rousseau)», *op. cit.* (note 1), p. 73 (pp. 55-85).

⁹ *Ibidem*, p. 56.

¹⁰ André Corboz, «Micheli du Crest, Polybe et Salomon: examen du projet d'extension de Genève en 1730», Première partie, *Genava*, n.s., tome 28, 1980, p. 167 (pp. 155-182).

¹¹ La citation provient de l'introduction du tiré à part de l'essai de 1963, exemplaire conservé à la Bibliothèque de Genève.

¹² André Corboz, «La formation urbaine de Genève», *op. cit.* (note 6), p. 160.

¹³ *Ibidem*, p. 161.

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ *Ibid.*, p. 165.

¹⁶ *Ibid.*, p. 166.

¹⁷ *Ibid.*, p. 164.

¹⁸ *Ibid.*, p. 170 et p. 171.

¹⁹ André Corboz, «Le Palais Eynard à Genève: Un Design architectural en 1817», *Genava*, n.s., tome 23, 1975, p. 195 (pp. 195-275).

²⁰ *Ibidem*, p. 267.

²¹ André Corboz, «La Place Neuve. Composition progressive», in *Le Musée Rath a 150 ans*, édité par le Musée d'Art et d'Histoire, Genève, pp. 9-36.

²² André Corboz, «Une œuvre méconnue de l'agence Mansart à Genève: l'Hôtel Buisson (1699)», *Genava*, n.s., tome 32, 1984, pp. 89-111.

²³ André Corboz, «Un lieu pour un autre. Remarques sur une image ambiguë de Giovanni Salucci», *Genava*, n.s., tome 24, 1976, pp. 291-306.

²⁴ *Ibidem*, p. 299.

²⁵ André Corboz, «Palmyre à Plainpalais? Sur les sources formelles de l'église du Sacré-Cœur», *Genava*, n.s., tome 52, 2004, pp. 83-92.

²⁶ André Corboz, «Une énigme architecturale: le "pilastre suspendu"», *Genava*, n.s., tome 46, 1998, pp. 111-114.

²⁷ André Corboz, «Tentative d'identification d'un projet énigmatique de la fin du XVIII^e siècle», *Genava*, n.s., tome 55, 2007, pp. 169-174.

²⁸ André Corboz, «Rue des Granges 10: une galerie du XVI^e siècle», *Genava*, n.s., tome 51, 2003, pp. 233-242.

²⁹ D'après Jean E. Massé, cité dans André Corboz, «La Place Neuve. Composition progressive», *op. cit.* (note 21), p. 9.

³⁰ André Corboz, «A Network of irregularities and fragments. Genesis of a new urban structure in the 18th Century», *Daidalos*, n° 34, pp. 207-216.

³¹ Nous renvoyons à l'édition critique de *La ville dans la ville*, éditée par Florian Hertweck et Sébastien Marot aux éditions Lars Müller en 2013; la citation de Rem Koolhaas est tirée de: AMO/Rem Koolhaas, «Post-Occupancy», *Domus d'Autore*, n° 1, 2006.

³² François Burkhardt relate les événements dans *Auf dem Weg zu Ungewissheiten. Experimente in Architektur, Design, Kunsthandwerk und Umwelgestaltung*, Birkhäuser, Bâle, 2016, pp. 134-136.

³³ André Corboz, «Genève ou la triple métamorphose», *Swissair Gazette*, n° 5, p. 15 (pp. 15-18).

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ *Ibid.*, pp. 15-16. Corboz se réfère ici au travail colossal signé par Herbert Lüthy, *La Banque protestante en France: De la Révocation de l'Édit de Nantes à la Révolution*, 2^e vol., Paris, 1959-1961.

³⁶ Les familles Micheli et Turrettini sont d'origine lucquoise. Concernant Jean-François Eynard, originaire de Lyon, il s'établit à Gênes en 1795, où il fonde son commerce, et à Florence en 1803, avant de rejoindre sa famille en Suisse en 1810. Cf. les essais «Rue des Granges 10: une galerie du XVI^e siècle», *op. cit.* (note 28), p. 236; «Réflexions sur la Maison Turrettini, la "perle de Genève" (1616-1620)», *Genava*, n.s., tome 50, 2002, p. 273; «Le Palais Eynard à Genève: Un Design architectural en 1817», *Genava*, n.s., tome 23, 1975, p. 196.

³⁷ André Corboz, «"Non-City" revisited», *La ville inquiète*, coll. Le Temps de la réflexion, vol. 8, Gallimard, Paris, 1987, pp. 45-59; André Corboz, «Vers la Ville-territoire», *Ergänzungen*, Paul Haupt, Berne et Stuttgart, 1990, pp. 631-635; André Corboz, «La Suisse comme hyperville», *Le Visiteur*, n° 6, 2001, pp. 112-129.



*L'entrée d'une maison au
Vietnam et 1. Les ruines romaines
de Tipaza, 46 apr. J.-C.*

La métamorphose de l'ouverture

Réflexions sur le seuil

Patrick Mestelan

Ces lignes ont pour but de nous interroger sur le sens qui permet à une forme architecturale et urbaine particulière – en l'occurrence l'ouverture – de trouver le jour au sein d'un territoire, d'en saisir l'évolution à travers les âges pour mieux questionner notre actualité. Certaines de ces formes nous habitent encore aujourd'hui, comme nous ne cessons de les habiter. Parfois très éloignées du sens qui présida à leur édification, elles structurent nos territoires et notre mémoire.

Quelques courants de pensée retiendront notre attention pour mieux comprendre leur apparition et leur développement. Ceux-ci peuvent avoir influencé directement ou indirectement l'émergence de ces formes. À l'inverse, certaines d'entre elles étant issues d'un milieu très localisé se sont trouvées être le parangon de leur époque. Les grands archétypes d'ouvertures que notre civilisation européenne a fait apparaître (et disparaître) durant des siècles ne peuvent échapper à la dimension historique. Celle-ci est essentielle pour offrir un regard critique sur le monde contemporain, qui plonge ses racines dans l'histoire. Elle en est d'ailleurs son seul socle (1).

L'émancipation

Une des hypothèses à la base de nos réflexions sur cette métamorphose de l'ouverture émane de Fernand Braudel, qui assure que la civilisation occidentale se caractérise par la conquête de la liberté : « *Par liberté, c'est toutes les formes de liberté qu'il faut entendre.* »¹ Conquérir la liberté sous-entend affronter un pouvoir, quel qu'il soit, pour s'en émanciper, le transformer, se l'accaparer ou encore pour le combattre, à l'extrême par la violence. Cette notion de pouvoir est à comprendre dans le sens le plus large possible : une autorité qui s'apparente autant au monde des idées et de la science qu'à celui de la culture et des arts, de la politique, des affaires civiles, religieuses ou encore militaires.



Cette émancipation vis-à-vis de tels pouvoirs est une lutte constante contre les ordres établis qui proposent une certaine vision du monde afin de donner à l'homme sa raison d'être. Cette lutte substitue un modèle à un autre tout en ne cessant de mesurer l'écart entre l'un et l'autre, soit pour en démontrer la différence, soit pour le justifier.

Ce dynamisme du questionnement ou, comme le dit Jeanne Hersch², de «l'étonnement», contribue fortement à l'évolution des connaissances ainsi qu'à la lente transformation des consciences individuelles et collectives, que ce soit à l'égard du divin, de l'univers, du Moi, de la mort ou encore de la matière, de l'espace et du temps. Le questionnement participe à la modification des rapports socioculturels et économiques entre les hommes et à la transformation de la perception que ceux-ci ont de leur univers et de leur environnement.

La prise de conscience est indissociable de la fonction imageante. Elle implique une faculté de représentation de l'objet dont on a conscience, et ce, indépendamment de celui-ci, qui peut aussi bien être une abstraction (une théorie) ou un phénomène, par exemple une architecture. Seuls les instruments de la lecture et de l'écriture de ce qui est représenté varient en fonction de ce que nous cherchons à percevoir ou à transmettre.

Le territoire : conquêtes et représentations

Quoi de plus naturel à ce que le territoire devienne le lieu de prédilection, et donc l'enjeu de la représentation que les hommes se font d'eux-mêmes et de l'univers qu'ils habitent et qui les habite, comme de leur conquête de liberté. L'ouverture territoriale de l'Occident européen s'est effectuée à la suite de l'Empire romain, entre autres par de nombreuses luttes guerrières telles que les croisades.

Bien sûr, la Route de la Soie a ouvert les chemins de l'Orient, et des Villes-États comme Venise, Gênes ou encore Pise ont régné sur de très nombreux échanges avec l'Orient. Mais c'est par la découverte du Nouveau Monde que l'Occident s'est profondément transformé. Il suffit de penser aux routes maritimes ouvertes par les Portugais et les Espagnols vers le couchant, alors que les Hollandais puis les Anglais finiront par s'appropriier celles du levant. Les conquêtes territoriales brutales et vénales, appelées colonisations, leur ont succédé pour aboutir aux catastrophes du XX^e siècle.

Notre société s'est structurée en fonction de l'image qu'elle s'est faite du divin. Ainsi, corollairement aux ouvertures territoriales, le sens du divin est passé d'une «intériorité collective» à une «extériorité individuelle». Au Moyen Âge, Dieu est unique, omniprésent et omniscient. Cette symbolique disparaît progressivement. Au XIX^e siècle, l'état de droit et sa laïcité assurent au citoyen la liberté de croyance. L'omniprésence du divin et de son monde fini évolue par la confrontation avec l'homme toujours plus conscient de son libre arbitre, pour aboutir à un caractère abstrait, inaccessible et infini, puis disparaître et mourir : «*Dieu est mort et nous l'avons tué.*»³



2

Maîtrisant toujours plus son milieu naturel, l'homme s'y est installé en édifiant sa résidence dans une relation étroite avec la nature. Subissant ses lois avec frayeur, il n'a cessé de s'en libérer, cherchant à la domestiquer de manière fusionnelle ou à la maîtriser pour mieux l'asservir et la marchander jusqu'au point de s'inquiéter de sa propre folie – comme l'annonce la crise mondiale de l'environnement. Et si cet homme s'est toujours vu «dans» la nature par le fait même de sa raison, il commence peu à peu à réaliser qu'il n'est en réalité que «de» la nature.

En déchiffrant précisément le lieu dans lequel il réside (portulan, cartographie, modèle mathématique, etc.), l'homme prend conscience de son environnement en lui attribuant un caractère spatial. Mais ce déchiffrement le porte également sur l'univers qui l'entoure, aux limites toujours repoussées du macrocosme (2). Ces deux univers spatiaux (macro et microcosme) se sont infléchis par un phénomène de miroir et par la volonté de les harmoniser. Ces notions d'équilibre et d'harmonie se trouvent aujourd'hui sur d'autres chemins que la raison poursuit et que l'écologie nous fait impérativement reconnaître.

2. Représentation de l'univers et des villes de Lausanne et Los Angeles.

Le temps, la ville et l'architecture

À l'espace, qui est un des grands enjeux de la conscience et de la représentation de la condition humaine, s'allie une conception judéo-chrétienne du temps linéaire opposé à la conception cyclique de l'éternel retour : l'être occidental se conçoit dans une dynamique de progression et de développement, une projection dans le futur. Cette religion du progrès voit dans l'innovation, considérée trop souvent à tort comme synonyme d'amélioration, le fer de lance de notre société occidentale. Elle en est devenue quasiment un de ses plus grands mythes, que ce soit sur les plans sociaux, culturels et scientifiques, qui ne cessent de la questionner.

Cette transformation de la conception spatiale du territoire, de son image et de la réalité physique qu'elle requiert va prépondéramment se synchrétiser dans la ville et l'architecture qui la dessine. La ville est la mère de l'architecture. Que celle-ci ait pour origine la tombe, la cabane ou le temple, il n'en reste pas moins qu'elle ressort d'une volonté collective. Qu'il s'agisse de la nécropole, lieu sacré et vénéré pour « vaincre » la mort et entretenir la mémoire, du temple dévolu à une divinité pour protéger et exaucer les vœux d'une collectivité, ou encore du camp regroupant autour d'un chef quelques individus logeant dans des cabanes, l'architecture ne peut se soustraire à son essence sociale et à son caractère symbolique (3).

Au cours des siècles, la conception spatiale des villes va se modifier conjointement à l'évolution des principes et des moyens de représentation. Devenant à son tour un « donné à voir » d'une expérience spatio-temporelle, la ville ne cessera d'être soumise à l'« étonnement » et au questionnement. Par ailleurs, l'homme conçoit et organise son territoire et sa ville dans une relation fortement identitaire, afin de se procurer une appartenance qui le rassure.

Cette conjonction de l'appartenance et du caractère identitaire de l'espace engendre diverses démarcations du territoire, selon l'ordre social ou religieux que les hommes





4

se donnent, ou par l'esprit d'ouverture qu'ils manifestent. Certaines de ces délimitations sont intangibles un temps donné, tandis que d'autres se montrent plus permises, mais n'ont de cesse de se transformer en d'incessantes luttes internes et externes ouvrant de nouveaux territoires. Les conflits géographiques et sociaux ont influencé la transformation de nos territoires, de nos villes et de l'architecture qui les exprime. Il en va de même des connaissances techniques et scientifiques et de leur influence sur l'évolution de la conception spatiale.

L'ouverture du territoire de la ville et de l'architecture

Après les royaumes nomades du haut Moyen Âge, l'Europe s'est structurée et stabilisée. Royaumes, empires et duchés se sont constitués en différents voisinages, alliés ou hostiles. Intrinsèquement, ces territoires se sont ouverts par les conquêtes du monarchisme avec son défrichement que relate le mythe de Saint Georges, «Celui par qui s'ouvre la terre»⁴, mais aussi par les grands réseaux de la foi et du pèlerinage (Saint Jacques). Ils ont développé dans leur sillage l'économie et le marché ainsi que les sciences et l'art : un regard nouveau sur la richesse du monde, proche et lointain (4).

La ville a poursuivi le même chemin. En repoussant toujours plus ses murailles, elle les a reportées aux confins de l'État et de la Nation, voire au-delà de l'entité européenne. Mais fondamentalement, sa bataille pour l'espace public et son ouverture à la collectivité sont toujours aussi vives. Si cette bataille a commencé au Moyen Âge, elle a trouvé son apogée au XIX^e siècle dans la ville bourgeoise pour renaître aujourd'hui dans ses périphéries comme préoccupation majeure.

Remis en question au XX^e siècle par une vision mécaniste, l'espace public se redécouvre être un élément fondamental de la structure urbaine et de sa symbolique, une ouverture sociale comme lieu de rencontre, de manifestation et de contestation de l'usage de l'espace urbain malheureusement toujours plus contrôlé (5).

3. Le tombeau d'Hatchepsout (18^e dynastie), Deir el-Bahari. Le temple de Poséidon, Cap Sounion, V^e s. av. J.-C. Un village sur l'Irrawaddy, Birmanie.
4. L'abbaye cistercienne Notre-Dame de Sénanques, 1148.
5. La Piazza St. Marco, Venise. Le plan de Rome de Nolli, 1748. La place de la Concorde, Paris.



5

Selon la cohérence entre les mondes extérieur et intérieur préalablement mentionnée, l'ouverture à l'échelle architecturale a également été entièrement transformée. L'ordre spatial religieux ou résidentiel s'est inversé : la cour ou le patio – autrement dit le centre intériorisé de l'unité collective – sont devenus des noyaux technico-fonctionnels sélectifs servant à distribuer des espaces individuels toujours plus ouverts sur l'extérieur et la périphérie.

Le type d'ouverture procède quant à lui d'une lumière intériorisée passant d'une forte limite trouée à un mur de lumière soutenu par des pilastres – comme un certain gothique nous l'a montré –, pour aboutir ensuite à une transparence totale due à la disparition du mur et de son épaisseur au profit de pilotis et de parois légères ; ceci après avoir éprouvé la clarté et son éblouissement de la Renaissance et du Baroque, pour, enfin, refléter les Lumières et le début de la Modernité.

À la conception interne de l'espace en regard de sa vision externe au sein de la ville et du territoire a succédé une expression externe absente de toutes références internes, voire d'échelle commune. Et c'est au cours du XX^e siècle que la transparence issue du XIX^e siècle s'est muée en miroir. Cette image de l'image ne cherche-t-elle pas à refléter l'arrogance de notre hédonisme (6) ?

Le seuil, une définition

Après ces considérations générales sur l'essence de l'ouverture, venons-en à une définition plus précise : celle que l'on peut qualifier de « seuil ». Selon son étymologie, le seuil se réfère au mot « solae », « sandale » ou « semelle », et devient par extension la planche où l'on pose le pied pour franchir la porte (7). Cette spécificité de l'ouverture est liée à celle de la limite qu'elle est censée traverser pour passer d'un espace à un autre.

Le seuil se définit donc comme un espace issu de la conjonction entre une limite et son franchissement, un parcours. Ces deux termes sont indissociables et peuvent se conjuguer en une multitude d'expressions territoriales, urbaines et architecturales, qui dépendront du caractère de la limite et du parcours qui la franchit. Ce caractère peut s'exprimer par une très forte matérialité (comme celle d'un mur) ou, au contraire, par une immatérialité (lorsqu'il s'agit notamment d'une loi).

Cette dimension infranchissable ou permissive de la limite renvoie à différents types d'ouvertures : une muraille comme un couloir aérien se veulent par exemple infranchissables, tandis qu'un portique, qui est une limite bien définie et matérialisée spatialement, est plus permissif qu'une autoroute qui n'est qu'un traitement au sol que seul l'usage rend infranchissable.

Dans notre société occidentale actuelle, la notion de « limite » a perdu son caractère originel que Martin Heidegger rappelle : « La limite n'est pas ce où quelque chose cesse, mais bien, comme les grecs l'avaient observé, ce à partir de quoi quelque chose

6. *Le Carson, Pirie, Scott and company building, Chicago, 1899, arch. Louis Sullivan.*
Le Federal Center, Chicago, 1974, arch. Ludwig Mies van der Rohe.
7. *L'entrée d'une maison au Vietnam.*
L'entrée de la bibliothèque municipale de Stockholm, 1928, arch. Gunnar Asplund.



6



7

commence à être.»⁵ En latin, le mot s'apparente à «limen», «liminaris», à l'ouverture, au sens figuré de «propos liminaires» annonçant un texte. Ce n'est que vers le XIV^e siècle qu'il prend en langue française le sens de «limes», un chemin de frontière, pour devenir ensuite une frontière, le plus souvent assimilée à une fermeture protectrice (8). Cette conception de la limite est très fortement ancrée dans la culture occidentale. Le mythe fondateur de Rome ne repose-t-il pas sur le tracé d'une telle limite définissant un intérieur ?

Sur le plan territorial, la limite conjure les craintes que l'homme éprouve envers un territoire extérieur inconnu, sans toutefois lui ôter sa profonde inquiétude. Au niveau spirituel, ce même homme se voit dans l'enfermement désespéré de sa condition humaine que seule la mort, malgré l'effroi qu'elle suscite, libèrera totalement.

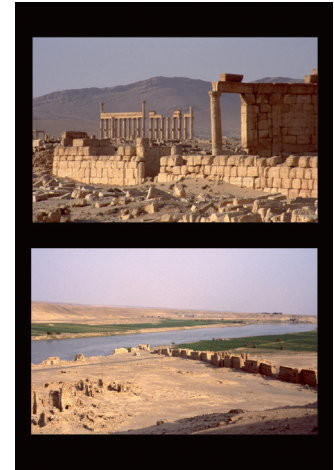
Dans son sens général, le parcours présente également divers modes de passages analogues aux différentes structures de la limite. Il peut consister en un franchissement effectué physiquement par l'homme comme par un moyen de transport. Mais cette traversée peut également s'effectuer par un rayon de lumière, un regard, un son, une odeur, de la chaleur ou de l'humidité. Cette notion peut également être d'ordre mental et s'étendre bien au-delà du visible, tel un rêve ou un idéal de beauté.

La limite articule deux univers de connaissance ou d'appartenance territoriale, à la fois différents l'un de l'autre, mais étroitement interdépendants. Le rapport que ces deux univers cherchent à entretenir s'effectue par le seuil, qui est un espace de passage défini selon l'épaisseur attribuée à la limite (9). Si une modification ou une transformation de cette dernière est nécessaire pour engendrer un seuil, le sens que l'on cherche à lui donner induit la modification des caractères de cette même limite, et donc de son architecture.

Cette notion de seuil en tant que spatialité dépend du genre d'espace qu'elle articule, du caractère de sa limite et du type de franchissement. Cette relation ressort de trois principes :

- une articulation entre deux espaces extérieurs : le territoire et la ville, la ville et sa périphérie, le square et la rue (10) ;
- une articulation entre un espace extérieur et un espace intérieur : l'espace public et le bâtiment, le jardin et le séjour, la chambre et la ville (11) ;
- une articulation entre deux espaces intérieurs : la cage d'escaliers et l'entrée de l'appartement, le séjour et la chambre à coucher.

Les notions d'intérieur et d'extérieur ne se réfèrent pas uniquement au «dedans» et au «dehors», mais également à des phénomènes d'appartenance qu'il s'agit de préciser chaque fois que cette notion de seuil intervient : par exemple, l'intérieur de la ville correspond aussi à l'extérieur de la chambre.

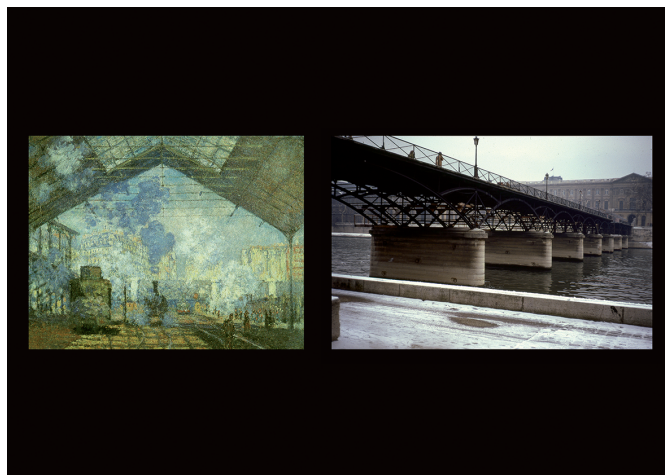


8

8. Les remparts de la ville de Palmyre, III^e s.
La ville de Zénobia-Halabiyé sur l'Euphrate, 266 apr. J.-C.
9. Une fenêtre du Château de Chillon, XII^e - XIII^e s.
Les loggias des maisons du Parlement de Dacca, 1982, arch. Louis I. Kahn.
10. La gare Saint-Lazare, Paris, 1877, peinture de Claude Monet.
Le pont des Arts, Paris, 1981-1984, ing. Louis-Alexandre de Cessart et arch. Louis Arretche.
11. La chapelle dei Pazzi, Santa Croce, Florence, 1441-1478, arch. Filippo Brunelleschi.
La Casa Godi, Malinverni, Vicence, 1537-1542, arch. Andrea Palladio.
Latitude 43, Saint-Tropez, 1932, arch. Georges-Henri Pingusson.
Habitations sociales Saal Bouca, Porto, 1977-2006, arch. Álvaro Siza.



9



10



11



12

Les différentes échelles de seuil

L'interdépendance entre différentes échelles propre à cette notion de seuil a une incidence sur son dessin et ressort de deux ordres distincts : l'un, intérieur, inhérent à l'usage et à la qualité spatiale qu'exige par exemple la résidence ; l'autre, extérieur, propre à l'organisation de la ville avec son territoire, son ordonnancement et ses règlements.

La difficulté à laquelle se confronte l'architecte est de constituer une unité et une harmonie entre ces deux échelles, afin qu'elles trouvent un sens. Si la réversibilité du parcours semble évidente, il n'en reste pas moins que la signification du passage diffère selon le sens de franchissement de la limite. De l'intérieur vers l'extérieur, le regard peut vouloir s'approprier le paysage urbain ou campagnard en cherchant à s'ouvrir, alors que la relation inverse (de l'extérieur vers l'intérieur) l'incitera à préserver une intimité en le protégeant de l'extérieur mais en accueillant la lumière. De ce fait, l'entrée d'une ville ou d'un bâtiment public constitue le lieu d'une symbolique architecturale spécifique, tandis que la sortie est souvent insignifiante.

Ambivalent par essence, le seuil se prête à une double définition des rapports intérieurs/extérieurs qui ont une réelle incidence sur sa matérialité et son traitement typologique. Il est le lieu où se jouent les grands enjeux de la collectivité. Non seulement ceux des rapports intérieurs/extérieurs, mais dans l'ordre des hiérarchies sociales, ceux des confrontations entre les sphères privée et publique, ou encore ceux induits par les relations entre l'individu et la collectivité.

Ces enjeux, propres à la conception politique particulière qu'est la démocratie, ne doivent pas occulter ceux plus originaux exprimés par des relations entre le sacré et le profane ou entre le civil et le militaire. Ils ont institué au cours de l'histoire des hiérarchies sociales dont les empreintes pérennisées parsèment nos territoires. Le seuil cherche à harmoniser les rapports entre des espaces aux appartenances opposées et

12. La loggia des Lanzi, Florence, 1580, arch. Giorgio Vasari.
Le cimetière de Stockholm, 1920, arch. Gunnar Asplund.
Le Palais de la haute cour, Chandigarh, 1952, arch. Le Corbusier.

contradictaires, par les caractères de sa limite que sont ses différents degrés de perméabilité, son type d'ouverture et la spécificité du parcours qu'il engendre. Il est un espace de transition qui s'offre comme un lieu de l'imaginaire où règne la gratuité et la spontanéité de l'usage. Il établit par sa nature complexe une communication réelle comme il en est la métaphore, l'image, le symbole (12). Il apparaît, plus que tout autre dessin d'architecture, que le seuil, ce paradigme architectural essentiel, exprime cette conscience du rapport que l'homme cherche à entretenir avec le monde et ses congénères. Il est l'image qu'il se fait de lui-même et de l'univers qui l'entoure.

Vers une nouvelle ouverture

Personne ne contredira le fait que notre société occidentale traverse, avec son développement mondial, un moment particulier. La vision vaste et infinie de l'univers avait pour corollaire la «découverte» de notre planète dont les ressources semblaient illimitées. À l'aube du XXI^e siècle, nous avons conscience que notre premier habitat, la terre, s'est fortement rétréci et qu'il n'est bientôt plus apte à nous offrir l'essentiel que nos habitudes désinvoltes ont gaspillé.

Si le pillage et le gaspillage des ressources, ainsi que les voix qui s'y sont opposées depuis des siècles, ne sont pas des nouveautés, en revanche, l'échelle des moyens employés en est une. À cela s'ajoute une frénésie croissante de la consommation comme «art de vivre» et symbole culturel provoquant conflits sociaux et exclusion. Cette désolation qui se dévoile devant nos yeux toujours plus cruellement met en crise la plupart des états démocratiques dans leur autorité morale et leur crédibilité politique.

La réelle sensibilité mondiale pour l'environnement, le refus des guerres, l'élargissement consenti des communautés sociopolitiques, le besoin d'assainissement de la finance ainsi qu'une certaine quête du divin et d'un symbolisme collectif sont perceptibles bien au-delà de notre monde occidental, ce qui ne peut que nous encourager et nous réjouir. L'écologie s'ancre dans la conscience des hommes.

Cette orientation va entraîner de profondes mutations socioculturelles. Elles auront de fortes répercussions sur l'organisation de nos territoires, au même titre que l'ont été les ères des différentes énergies fossiles et atomiques. Ces mesures écologiques sont certes nécessaires, et personne ne le conteste. Toutefois, arrêtons le «politiquement correct», bien qu'il ait la faculté d'adoucir nos mœurs.

L'écologie en otage

Sur le plan qui nous intéresse ici, l'architecture, soyons attentifs à dénoncer les absurdités de certaines constructions qui prennent notre sensibilité écologique en otage pour mieux se justifier ou pour donner un vernis «engagé» à certaines formes vides de sens. Pouvons-nous les tolérer sans broncher?



13



14

Sans vouloir rallumer la querelle des Anciens et des Modernes, prenons quelques exemples parmi des centaines et demandons-nous si nous pouvons encore rester indifférents à : l'augmentation massive de la rente foncière par le fait que la vue est imprenable alors que la baie du séjour nous enferme pour cause de perte d'énergie ; une façade en verre devant laquelle une dentelle de métal, de bois et autres objets et sérigraphies obstruent irrémédiablement la vue vers l'extérieur pour, au mieux, capter l'énergie solaire ; un magnifique cube de verre idéalisé dans une abstraction extérieure alors que le long de l'intérieur de la façade court toute une gamme de brise-soleil, chemin de câbles, étagères, etc., sans oublier les séries de trous incongrus dans les façades porteuses ou faussement porteuses.

À cela s'ajoute un dessin toujours plus abstrait de la fenêtre où embrasure, cadre et ouvrant, autrement dit tout ce qui signifie la volonté d'ouvrir disparaît. On pourrait encore citer de nombreux exemples pour s'interroger sur ces types d'ouvertures. Et il est urgent de le faire. Le fait d'ouvrir une fenêtre est-il encore toléré quand il n'est pas prohibé ? Assistons-nous à un enfermement progressif aggravé par certains types d'espaces discutables que l'on perçoit déjà, au nom de l'économie d'énergie, telle la double peau ?

Étant donné qu'il n'est plus nécessaire d'ouvrir une fenêtre pour aérer – l'air étant traité et recyclé artificiellement –, il s'avère désormais possible d'organiser des espaces sans aucun contact direct avec l'extérieur. Dans le cas où les distributions sont périphériques, la double peau technique devient alors un lieu de passage. Et si l'on pense à l'effet panoptique que ce type d'organisation engendre, et au contrôle toujours plus oppressant que cela génère, on peut s'inquiéter des conséquences ultérieures sur le psychisme des utilisateurs.

Que pouvons-nous voir derrière ces pauvres et malheureux dessins ? Ne font-ils pas apparaître une certaine conception de la nature, qui ne serait plus vécue mais regardée et décontextualisée, telle une représentation symbolique que nous contemplons sans y être inclus, comme sur un écran de télévision ou d'ordinateur ? Ces façades ne sont-elles pas l'image de notre société qui ne cesse de se prétendre transparente alors qu'elle devient chaque jour plus opaque avec, entre autres, la fragmentation de l'information foisonnante et contradictoire. Sommes-nous asservis au point d'avoir constamment

13. *Les locaux de la maison Cartier, plate-forme logistique interdica, Fribourg, 1990, arch. Jean Nouvel.*
14. *L'Abbaye Sainte-Foy, Conques, XII^e s.*

devant nous le dessin du fantasme d'un autre (13)? Ou sommes-nous déjà plongés dans un tel état de fébrilité que nous ne permettons plus à nos yeux de quitter l'écran et à notre regard de s'évader librement vers l'horizon et au-delà. Il est navrant que l'écologie puisse parfois justifier la crainte de l'autre, et le refus d'affronter la réalité...

Quelques enjeux

Il n'est pas lieu ici de pouvoir répondre à tous les grands enjeux de notre contemporanéité. Pourtant, je pense que l'écologie est encore trop ancrée dans le modèle scientifique, dont les conséquences ne sont pas toujours évaluées, et que certains milieux récupèrent pour des profits à courts termes. Il semble fondamental que notre société puisse se donner les moyens d'offrir un modèle culturel à l'écologie et au développement durable afin de mieux pouvoir appréhender les phénomènes de mondialisation et de globalisation, et surtout de devenir intelligente en faisant la différence entre l'indispensable et l'inutile.

Dans la limite de nos connaissances et de notre domaine de compétence, nous pouvons contribuer à cet édifice en proposant une série de réflexions autour du territoire, de la ville et de l'architecture. Certaines pistes nous rendent conscients des transformations et du caractère que prennent les ouvertures. Qu'elles ressortent de nos villes et de leurs périphéries proches ou lointaines avec ce que l'on appelle les nouvelles centralités et leur récent combat pour créer de réels espaces publics, de leur densification pour éviter l'étalement, des problèmes de mobilité qu'elles engendrent, ou encore de l'expression architecturale que la volonté d'économie d'énergie fait naître.

Débattons largement sur le sens que nous voulons donner à notre futur. Remettons en question certains privilèges pour partager les choses essentielles que sont la foi en notre destinée d'homme et, peut-être, un certain sens du sacré. Nous avons tous le sentiment que le temps que nous traversons, un seuil moins large que nous souhaiterions, est d'importance pour notre histoire et notre futur. Assumons les choix qu'il réclame. L'esprit humain est illimité dans la recherche et l'apprentissage de la connaissance du monde et des bienfaits qu'il peut nous offrir. Mais il nécessite des orientations pour enchanter nos lendemains. Veillons donc à ne pas confondre la porte de l'enfer avec celle du paradis (14).

Notes

¹ Fernand Braudel, *Grammaire des civilisations* [1963], Flammarion, Paris, 1993, p. 357.

² Jeanne Hersch, *L'étonnement philosophique*, Folio, collection essais, Paris, 1993.

³ Friedrich Nietzsche, *Die fröhliche Wissenschaft gesammelte Werke*, Goldmanns gelbes Tachenbücher, Munich, 1970.

⁴ Georges Didi-Huberman, *Saint Georges et le dragon*, Adam Biro,

Paris, 1994, p. 19.

⁵ Martin Heidegger, *Bâtir, habiter, penser* [1951], in idem, *Essais et conférences*, Gallimard, collection Tel, Paris, 1958, p. 183.



Architecte de langage ou architecte de parti

Philippe Meier

« Mais par une loi singulière et d'ailleurs providentielle de l'optique des esprits (loi qui signifie peut-être que nous ne pouvons recevoir la vérité de personne, et que nous devons la créer nous-même), ce qui est le terme de leur sagesse ne nous apparaît que comme le commencement de la nôtre, de sorte que c'est au moment où ils nous ont dit tout ce qu'ils pouvaient nous dire qu'ils font naître en nous le sentiment qu'ils ne nous ont encore rien dit. »¹

Un bref état de la théorie

Être ou ne pas être impliqué dans une réflexion critique, voire théorique, sur la production architecturale, dans ce tourbillon complexe d'une société de « zapping » ? Avoir ou ne pas avoir la fibre humaniste qui accueille avec empathie les affres d'une évolution sociale plus endémique que jamais ? Être ou ne pas être en phase avec l'évolution des modes constructifs où luttent pied à pied les enjeux de l'économie et de l'écologie ? En un mot, être ou ne pas être architecte, au sens premier de la trilogie vitruvienne fondatrice de la théorie architecturale, à savoir posséder cette capacité de maîtriser une *vision du tout*² synthétisée par la fameuse locution latine : *firmitas, utilitas et venustas* ?³

À l'aube du XXI^e siècle, ces interrogations aux accents shakespeariens – pouvant être considérées comme étant purement rhétoriques –, revêtent peut-être plus de profondeur qu'elles n'y paraissent. En effet, dans l'histoire de l'humanité, on n'a certainement jamais autant formé d'architectes au sein de toutes les facultés universitaires, écoles techniques ou autres instituts privés, ni diffusé autant d'œuvres construites à travers tous les supports de communication que notre société hyperconnectée fournit à profusion. Cette information qui abreuve de son flux ininterrompu, et sans filtre, tous les acteurs de l'art de construire, de l'étudiant au maître d'ouvrage, touche *in fine* également le

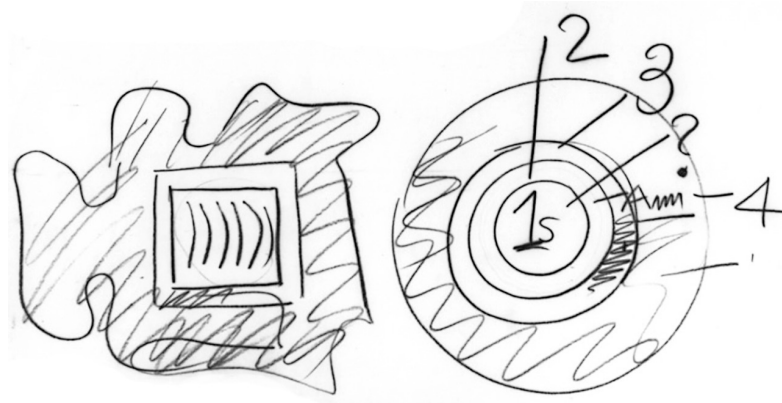
Louis I. Kahn regardant le plafond tétraédrique qu'il a réalisé à la Galerie d'art de l'Université de Yale, 1953.

grand public. Malgré la «Déclaration de Davos»⁴ qui a récemment marqué un moment historique pour la reconnaissance et la visibilité de la culture européenne du bâti, on ne doit pas éclipser le fait avéré qu'aujourd'hui, tout citoyen lambda peut s'arroger le droit de fonder une critique ou un jugement sur la simple auto-proclamation : «*anch'io sono architetto*»⁵ [moi aussi je suis architecte]. Dans une fragile posture où se côtoient les influences politiques, économiques et culturelles, on ne peut pas non plus totalement exclure que la concertation démocratique tente un jour de se substituer au jury d'experts, corroborant ainsi une tendance, voire «*un élément clé de la croyance libérale de l'Occident du XXI^e siècle : tout le monde devrait avoir le droit d'être ce qu'il désire être. Le moi avant le devoir, avec le devoir comme choix*»⁶. Ce devoir, dans le domaine de l'architecture, ne passe-t-il pas par une réflexion théorique, voire philosophique ?

Au cœur de cette «interaction communicationnelle»⁷, la théorie est peut-être encore le seul outil – culturel et intellectuel – capable d'instaurer un tri dans l'information et de déplacer cette constellation hétérogène dans le champ de la *connaissance*. La production de textes n'est à l'évidence plus dans l'air du temps, probablement parce que la *res scriptura* est devenue moins d'actualité que la *res numerica*. Probablement aussi parce que les mandats abondent dans les agences professionnelles qui abordent la production dans une forme d'immédiateté, laquelle s'oppose à la prise de distance nécessaire à l'établissement de nouvelles bases théoriques. Dans ces conditions, le devoir de théorie ne devrait-il alors pas être substitué à *minima* par un *devoir de critique* s'appliquant aux œuvres construites qui inondent ce monde de l'image ? Le rôle des institutions académiques reste essentiel en tant qu'indéniables garantes d'une conscience à prolonger et pérenniser⁸. Si l'on peut admettre que ce sont dans les arcanes des salles de cours que se distille ce savoir, sa diffusion plus large à travers des supports divers qui cherchent tous à se positionner plus ou moins clairement reste problématique. En effet, les trop rares revues où est abordé ce type de thématiques théoriques, et qui forcent le respect par leur engagement, ne sont pas à même de porter sur la place publique des débats de fond capables de faire un pendant crédible à la séduction de l'image, ou du slogan journalistique, auxquels tout *quidam* s'identifie plus naturellement.

Manières de concevoir

Depuis des temps immémoriaux, il est admis qu'en tout architecte sommeille deux leviers qui stimulent son mode de création : l'un est le savoir, l'autre l'intuition⁹. Ceux qui conçoivent notre environnement bâti ont *de facto* une manière différente d'aborder le projet en fonction de leur formation, de leur parcours ou de leurs penchants naturels. Dans une célèbre réponse à Peter Blake qui l'interviewait en 1971, Louis I. Kahn posait les bases de cette différenciation sur le processus de développement du projet d'architecture : «*Ce qui prend tout le temps c'est le dessin [design]. La composition [composition] est presque immédiate.*»¹⁰ Pour lui l'intuition, l'«*idea di Dio*»¹¹, anime le croquis originel ; le savoir est ensuite requis pour développer le langage. Il en déduit son célèbre aphorisme : «*Form is "what", design is "how".*»¹² La notion de *Form*, selon l'adage kahnien, se rapporte donc à une question de composition, et non de forme,



Louis I. Kahn, *First Unitarian Church and School, Rochester, New York, 1959-1969, schéma de composition.*

bien que la traduction en français puisse porter à confusion. Cette confusion s'applique aussi au mot « composition » qui, au sens beaux-arts du terme, désigne « le développement d'un projet initialement "résumé" dans le parti, tandis que pour Kahn le design est le développement d'une composition »¹³. Kahn postule donc la préséance de la question du « comment ». À la lecture de cet énoncé, on peut déduire qu'il existe des architectes ayant une affinité avec la composition – celle qui consiste à élaborer principalement un projet sur la base de croquis conceptuels où la géométrie et les archétypes affleurent, et qui est héritée des planches du *Précis* de Jean-Nicolas-Louis Durand – et d'autres avec un penchant pour la construction patiente d'un langage¹⁴.

Partant de ce postulat, ne serait-il pas possible aujourd'hui d'y entrevoir une digression qui qualifierait différemment deux manières d'aborder la conception architecturale ? Par ce biais, serait-il envisageable d'interpréter ce binôme kahnien de façon plus actuelle pour identifier ceux qui auraient un intérêt plus marqué pour les questions de langage ou de parti¹⁵ ? Cliver excessivement ces deux types d'approche architecturale serait bien sûr trop caricatural et souvent inexact, car dans tout architecte sommeillent deux pôles cognitifs. Il s'agit donc dans ces propos de distinguer des nuances et des inclinaisons, un intérêt ou un penchant naturel, plus ou moins affirmé, sans chercher une catégorisation infondée.

Le langage comme moyen d'expression

La notion de *langage architectural* – ou écriture architecturale – est une formule abstraite employée de manière très commune et usuelle dont la signification terminologique n'est pas toujours maîtrisée. Elle revient avant toute chose à évoquer des paramètres qui renvoient à la linguistique. Si la parole acquise par l'homme au moment de la « révolution cognitive »¹⁶ lui a permis de fonder son règne absolu sur le monde animal, la lecture et l'écriture ont très vite nécessité une *structure* où « les unités linguistiques s'agencent entre elles en un système ordonné de règles qui décrivent à la fois les unités et les relations



*L'ordre architectural :
Acropole, Athènes, détail.*

qu'elles entretiennent entre elles»¹⁷. Dans ces temps très lointains, la mise en relation des mots a permis l'acquisition du sens¹⁸. L'architecture a suivi les mêmes modes de développement au cours des millénaires. Cette lente maturation l'a élevée au niveau des arts, au même titre que la littérature, la peinture ou la musique. Son degré d'abstraction l'a même placée au premier rang des arts selon la classification hégélienne, où sa matérialité ontologique l'oppose par exemple à l'expressivité de la poésie¹⁹.

Appréhender la notion de *langage architectural* en se soustrayant à la question de la connaissance des règles qui en régissent la constitution est une entreprise vaine. En effet, *«l'architecture, comme la musique, n'est pas immédiate. Elle transite par une codification abstraite très difficile, probablement même plus difficile que la musique puisqu'à travers les représentations d'un bâtiment, on doit découvrir non seulement les marques de l'usage, de la construction, mais surtout la complexité d'un discours architectural, sa composition, ses thèmes, ses rythmes, etc.»*²⁰. Ces dernières décennies, la complexité évoquée n'a fait que de se renforcer, l'évolution linguistique du domaine architectural s'étant considérablement accélérée. Durant des siècles, l'ordre architectural a régi l'écriture de toute la production européenne, avec plus ou moins de rigueur et de rapport à cette Antiquité que l'on découvre, ou redécouvre, jusqu'à l'aube du XX^e siècle.

Quand, faisant écho à la révolution cubiste et rivalisant *«avec la liberté de la peinture abstraite»*²¹, la nouvelle langue moderne est apparue, elle s'est appuyée sur de nouvelles règles grammaticales, dont la plus connue demeure à ce jour les «Cinq points d'une architecture nouvelle»²². Pour la première fois, le champ d'application d'une écriture devenait une méthode *«puritaine et orthodoxe»*²³ que Robert Venturi conteste moins de cinquante ans plus tard. La postmodernité, en écho aux thèses philosophiques



Herzog & de Meuron, VitraHaus,
Weil am Rhein, 2006-2009.

lyotardiennes, a admis la nécessité d'apporter de l'ambiguïté dans l'écriture architecturale au cœur d'une société d'après-guerre en proie aux doutes quant à une uniformité linguistique jugée austère et portée, entre autres slogans, par le célèbre «*Less is more*»²⁴. Enfin, le minimalisme de la fin du XX^e siècle a tenté de transcrire en architecture, et en matérialités, l'absolu du volume pur, celui de la «*Pierre noire*» de La Mecque ou du monolithe du cirque lunaire de Tycho²⁵.

Pour un architecte, il est aujourd'hui encore plus difficile «*d'affirmer des positions*»²⁶. Cela l'est d'autant plus qu'en 1995, Jacques Herzog a introduit dans le débat théorique la revendication d'une forme d'éclectisme dans la création où «*les idées deviennent invisibles au fur et à mesure que progresse la réalisation du projet. Celui-ci terminé, il ne reste pas grand-chose à quoi les critiques ou les journalistes peuvent s'attacher: pas de style, pas de signature, pas d'idée prédominante*»²⁷. Cette déclaration porte une ombre menaçante sur une jeune génération, plus distante dans son rapport à la théorie, dans la mesure où celle-ci est souvent absente du débat.

À l'heure des possibles collusions formelles, des collages numériques ou des inspirations décontractées, la maîtrise d'un langage architectural n'est-elle pas une notion qui s'approche plus du savoir que de l'intuition? La difficulté est alors de se forger une culture qui ne vienne pas envahir de son pouvoir intellectuel la fabrication du projet qui requiert aussi de l'immédiateté et une forme de détachement. En architecture, tout comme en littérature, l'apport des «*grands maîtres*» reste certainement une des clés de la formation de son propre langage, voire de sa transmission²⁸. Il y a plus de cent ans, Marcel Proust encourageait déjà ses semblables à «*lire les écrivains classiques dans le texte, et non se contenter de morceaux choisis*»²⁹.



Cette quête de l'appropriation d'une expression personnelle, issue d'affinités électives, est à l'évidence un travail patient et appliqué qui ne trouve peut-être plus sa place à une époque où l'on est tenté, par une offre iconographique pléthorique³⁰, d'ouvrir son répertoire, et non plus de focaliser son attention sur quelques grands référents permettant le lent apprentissage d'un langage. En effet, *«quand on apprend à distinguer les différences stylistiques entre les œuvres déjà classifiées [pour] entendre ou saisir des caractéristiques et des structures qu'on n'arrivait pas à discerner auparavant, alors, dans tous ces cas, on accroît l'acuité de la pénétration et la portée de l'entendement [...] Une telle croissance [provient] du progrès de la compréhension»*³¹. La prééminence du langage dans la création architecturale oriente l'auteur vers un contrôle quasi absolu de la composition, celle de *«la correspondance du tout aux parties, des parties entre elles et de celles-ci au tout»*³². Ce penchant appartient-il plus aux savants, et se fait-il parfois au détriment de la notion territoriale ou paysagère ?

Un exemple parfois cité qui corrobore cela est la manière dont Kahn a inséré le projet du dortoir Erdman dans le parc du collège de Bryn Mawr en Pennsylvanie (1960-1965)³³. Préférant l'admirable composition agrégative des trois carrés sur la diagonale à une inflexion volumétrique reconnaissant la légère cassure topographique du terrain, il a quelque peu ignoré le site en posant un volume symétrique sur un plateau dont un mur de contention retient la poussée de l'amont. Il s'oppose ici aux préceptes des Grecs anciens, qu'il admire par ailleurs, pour qui *«l'idée de niveler les abords [...] est absolument étrangère»*³⁴, et il rend manifeste son intérêt majeur pour le savoir, c'est-à-dire le design, ses projets ayant souvent un même point de départ basé sur une géométrie pure, presque platonicienne. *«L'architecture de Kahn parle d'architecture. [...] Le discours architectural que nous propose Kahn parle de la langue architecturale ; il nous renvoie par le contenu des formes, qui sont des signes, à d'autres formes.»*³⁵ Et, comme cela a été rappelé précédemment, *«Kahn se garde d'avoir recours à la notion de parti»*³⁶.

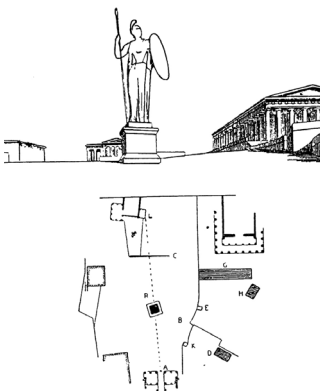
Louis I. Kahn, Dortoir Erdman, Bryn Mawr, Pennsylvanie, 1960-1965.
Page de droite : Auguste Choisy, dessin de l'acropole (La Minerve de Promachos).

Prendre parti

Pour bien comprendre la notion de *parti architectural*, il faut analyser la mutation que ce terme a opérée au cours du XX^e siècle, sous la forme d'un glissement sémantique l'ayant vu passer d'un ordre *proto-compositif* à celui d'inspiration plus territoriale. Au XIX^e siècle déjà³⁷, les élèves de l'École des beaux-arts étaient enseignés à définir des priorités dans leur conception, car « *choisir l'élément principal ou dominant, c'est "prendre parti". [...] Qu'on l'appelle schéma ou esquisse, l'image du parti doit se condenser en une figure dont les lignes sont immédiatement intelligibles, un dessin qui doit mettre en évidence les caractéristiques principales de la disposition d'ensemble d'un programme, le poids respectif des éléments le constituant et les axes de la composition [...]. Le choix du parti est antécédent à la composition elle-même, il la précède et la permet – encore une fois il a rapport à l'intuition* »³⁸.

Cette période, qui sera pourfendue avec véhémence par le Mouvement moderne, initie cependant une pratique du processus de projet où l'esquisse y joue déjà un rôle clé. Cet élément de représentation sera par ailleurs largement repris par les maîtres de la modernité qui joueront de ce vecteur, à travers les publications, pour asseoir leur capacité à inventer un futur plus social, plus intégré ou plus harmonieux. Avec sa forme plus intuitive que le dessin orthographique, parfois imperméable et abscons pour le commun des mortels, l'œuvre graphique wrightienne, corbuséenne ou miessienne, abondamment remplie de croquis ou de perspectives « à la main », a eu la capacité de s'adresser à des destinataires plus variés, issus des milieux de la commande ou de la politique, voire à de simples citoyens.

Pour illustrer le quatrième chapitre de *Vers une architecture*³⁹, Le Corbusier reproduit la perspective de l'Acropole qu'Auguste Choisy avait choisie pour parler du « pittoresque grec » dans son ouvrage *L'histoire de l'architecture*⁴⁰. Le débat des années 1920 s'emploie principalement à faire passer l'idée de l'asymétrie comme étant un autre moyen de composer l'architecture, tel que le suggère l'exergue de ce chapitre : « *Les fausses équerres ont fourni des vues riches et d'un effet subtil ; les masses asymétriques des édifices créent un rythme intense* »⁴¹. Ce que révèle également cet emploi iconographique de l'Antiquité grecque est la sortie définitive de l'architecture moderne du carcan de la ville codifiée : construire *hors les murs* va impliquer une attention toute particulière à la géographie et infléchir la notion de *parti*. Ce changement de paradigme, qui commence à s'installer dès ces années-là, implique une attention particulière à la question de l'implantation, au sens large du terme. Cela inclut également la notion de volumétrie⁴², de perception⁴³, voire d'un sens aigu de l'affectation fonctionnelle du territoire : « *Une idée est aujourd'hui souvent communément admise : qui sait regarder une situation sait déjà se l'approprier ; qui sait regarder est à même de s'orienter dans ce que d'autres considéreront négativement comme désordre ou chaos incompréhensibles, et inadmissibles.* »⁴⁴



Le parallèle entre les développements théoriques de la modernité et la transformation du monde professionnel peut se lire en filigrane dans l'évolution de la définition normative des prestations de l'architecte suisse. Lorsque la Société des ingénieurs et architectes

(SIA) édicte en 1899 la première «Norm für die Honorierung architektonischer Arbeiten (Nr 102)», un article de la phase de l'avant-projet énonce le terme «Skisse». Il doit être alors compris comme étant une *«première esquisse de l'objet de construction [...] L'esquisse doit être présentée à une échelle qui permet d'énoncer clairement l'idée, mais qui exclut un traitement détaillé du dessin»*⁴⁵. Le libellé n'évoluera ensuite presque pas⁴⁶ jusqu'en 1951, moment où une nuance importante est introduite avec le terme «programme»⁴⁷, qui apparaît comme remplaçant provisoire à «esquisse». On peut voir ici une prise de distance par rapport aux préceptes beaux-arts, et en même temps une évocation d'une forme de résonance par rapport à l'*utilitas* vitruvienne. La question programmatique devient une clé du diagnostic du projet, qui doit s'inscrire dans un lieu et qui va se développer de manière encore plus manifeste dans les années 1980 où *«c'est la prise en compte des données du programme qui insuffle au projet sa rationalité première»*⁴⁸. On constate cependant à la lecture des différentes éditions de l'organe faîtière des architectes suisses que le terme historique «parti» a disparu du langage codifié de la profession.

Trois ans après la publication des ouvrages majeurs de l'ère postmoderne que sont *L'architettura della città* (Aldo Rossi, 1966)⁴⁹ et *Il territorio dell'architettura* (Vittorio Gregotti, 1966)⁵⁰, dans une relation que l'on ne peut qu'imaginer être de cause à effet, la nouvelle édition de la norme 102 avance les termes «situation» et «topographie» comme étant des éléments à prendre en considération dans les prestations dites ordinaires⁵¹. Dans ces années-là, la forte remise en question du modernisme international – et de sa *tabula rasa* – invite les architectes à se pencher sur la question typologique (Rossi), territoriale (Gregotti) ou encore sur celle du paysage «ordinaire» (Venturi)⁵². C'est à Zurich, au cœur de l'École polytechnique fédérale, que vont se croiser deux figures qui présideront au destin d'un changement radical de regard sur le territoire : Aldo Rossi, qui y enseigne de 1972 à 1974, et Luigi Snozzi, qui y est invité entre 1973 et 1975. Ce dernier, qui n'avait jamais rencontré personnellement l'enseignant milanaise auparavant, connaissait néanmoins très bien son travail théorique. Il en avait tiré les fondements de sa propre démarche, mais prenait conscience au début des années 1970 qu'il était nécessaire de franchir un pas supplémentaire⁵³. Ce sera l'objet de sa pédagogie pendant un quart de siècle.

Formée par les apports didactiques du tessinois, une nouvelle génération d'architectes va éclore. Elle se démarque par sa capacité à formuler une réponse architecturale précise par rapport à un programme et un lieu, et de manière générale, par une aptitude à projeter dans un territoire en mutation permanente. On pourrait les qualifier, dès cette période, d'«architectes de parti», au sens contemporain du terme. Comme par effet miroir, c'est dans l'édition de 1984 de la norme SIA 102 que la terminologie «recherche de partis» apparaît comme sous-phase de l'avant-projet⁵⁴. Près d'un siècle a donc été nécessaire pour que le terme «parti» évolue, depuis la période beaux-arts avec sa première connotation où il était lié *«à la réaction immédiate face au programme à traiter, au choix de l'élément dominant d'une composition et à la hiérarchie qui s'en suit»*⁵⁵, vers une acception où *«la fonction catalytique de la forme construite dans le paysage, le "territoire de l'architecture" pour citer l'expression polémique de Vittorio Gregotti, [représente] la plus forte priorité»*⁵⁶.

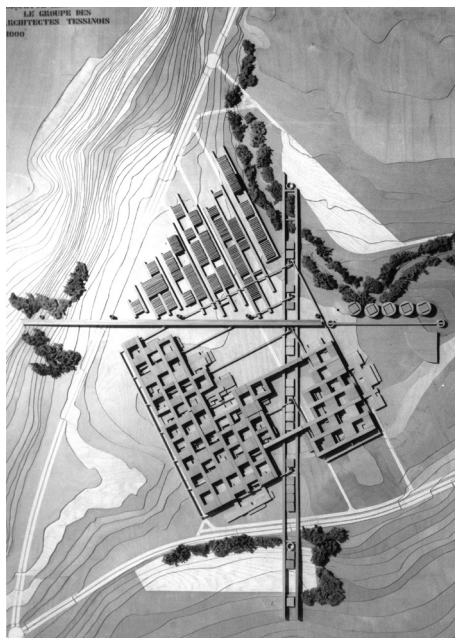


Maquette des concours SIA exposée à Lucerne dans le cadre du centenaire de la Fédération suisse des architectes, 2008.

Cette édition du règlement des prestations d'architectes de 1984 mentionne également le recours à une *maquette d'étude*⁵⁷, qui permet une aide à la compréhension du projet, particulièrement à la grande échelle. Cette demande se met au diapason de ce qui était devenu une espèce de règle dans l'organisation des concours en Suisse sous l'égide de la norme SIA 142⁵⁸, à savoir la présentation d'une maquette blanche sur un fond en plâtre aussi anonyme que le sont les auteurs appelés à formuler une réponse. Avec son échelle codifiée au cinq-centième, elle permet la comparaison des partis, hors de toutes notions de langage, grâce à l'abstraction de la couleur et à la taille réduite de la volumétrie. Cette manière de présenter l'architecture, à ce niveau du processus complet de formalisation du projet, implique-t-elle une forme de désintérêt pour la question du langage? La capacité à prendre en considération une situation urbaine ou paysagère serait-elle plus l'apanage des intuitifs que des savants? C'est peut-être dans l'analyse de la formation donnée dans les grandes institutions fédérales que se situe une partie de la réponse.

Retour sur la formation polytechnique

Si Zurich fut un point de départ dans cette inflexion de l'enseignement du parti architectural, il est instructif de se pencher sur les années 1980 au sein du Département d'architecture de l'École polytechnique fédérale de Lausanne (EPFL), où deux enseignements aux idéologies opposées se sont «confrontés»: d'un côté celui de Jean-Marc Lamunière (1925-2015), de l'autre celui de Luigi Snozzi (1932-). Le premier arrive à Lausanne en 1972 – après deux ans passés à Zurich, entre 1970 et 1972⁵⁹ – où il enseignera



Mario Botta, Tita Carloni, Aurelio Galfetti, Flora Ruchat, Luigi Snozzi, concours pour l'EPFL, Écublens, 1970.

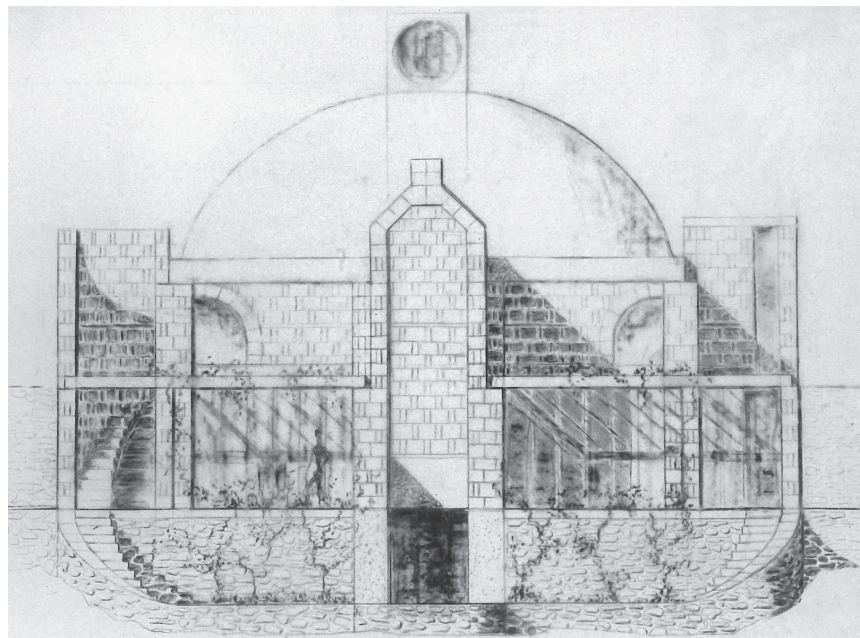
jusqu'en 1992 ; le second, invité de 1982 à 1984, y est nommé une année plus tard après une très forte mobilisation estudiantine⁶⁰. Pendant un certain temps, ces deux grands ateliers emblématiques de l'EPFL ont évolué dans une complète étanchéité⁶¹, à l'image des personnalités de leur directeur respectif que tout opposait : Lamunière, issu d'une famille bourgeoise cultivée⁶², tout en affirmant une appartenance à la gauche⁶³, a construit sa carrière professionnelle sur des mandats privés amenés par le milieu dans lequel il a grandi ; Snozzi, issu d'un milieu modeste où ils étaient «douze dans la famille et [où], en tant que cinquième fils, [il portait] le poids de la responsabilité [pour] soutenir la famille»⁶⁴, fut toute sa carrière un militant engagé, ce qui lui a souvent coupé des ponts pour des mandats directs importants.

Malgré ces dissensions humaines inconciliables, tous deux se retrouvent sur plusieurs plans : l'un voulait être sculpteur⁶⁵, l'autre peintre⁶⁶ ; invités à Zurich presque à la même époque, ils se découvrent une passion et un engagement indéfectible pour l'enseignement : Lamunière en pensant qu'il était «possible d'exercer quotidiennement sa "pensée architecturale" en une sorte de méditation formelle ou de gymnastique conceptuelle qui préexiste et prépare à la chance du projet»⁶⁷ ; Snozzi en découvrant que «l'enseignement pouvait être un terrain fertile pour approfondir ses préoccupations en matière de conception, ainsi qu'une occasion de réflexion théorique sur le rapport de plus en plus important, dans sa méthodologie de conception, entre l'interprétation du site et le choix de la solution d'établissement»⁶⁸ ; enfin, tous deux partagent également l'influence exercée par Rossi : Lamunière par l'interprétation qu'il fit des notions de type et de typologie, et Snozzi par une forme de lecture de la ville qu'il fit à ses débuts, mais qui évolua passablement vers celle, plus étendue, du territoire⁶⁹.

Deux approches d'enseignement

Il faut bien se remémorer qu'il s'agissait d'une époque où la question du langage était pleinement d'actualité, un temps où la postmodernité en architecture était encore pour certains une vraie question. Cette préférence à l'histoire comme source de développement du projet était enseignée par le professeur genevois qui avait par ailleurs exposé quelques-uns de ses travaux à la Biennale de Venise de 1980, *La Presenza del passato*, où il était, avec Bruno Reichlin et Fabio Reinhart, le seul architecte suisse invité⁷⁰. De manière presque naturelle, il souhaitait faire passer à ses étudiants son intérêt prépondérant pour une forme d'histoire de l'architecture qui constituait pour lui «le réservoir des expériences personnelles, l'aventure de rencontres intenses avec quelques bâtiments qui vous choisissent, un circuit de références vécues dans un mouvement d'identification onirique»⁷¹.

Cette approche de l'enseignement convoquait *de facto* la question de l'apprentissage du langage architectural. Ce dernier passait chez lui par une pédagogie éprouvée au fil des années et basée sur une «trilogie didactique "pavillon", "structure d'accueil", "forme urbaine"»⁷². Il était alors plus important de comprendre comment la brique réagissait à une ouverture dans un mur que de mettre en relation étroite une volumétrie par rapport à une courbe de niveau, démarche pour laquelle il avait parfois une forme de condescendance⁷³. Mais la question territoriale était néanmoins abordée dans l'atelier, sous le vocable de «forme urbaine», exercice dans lequel il essayait de faire passer l'idée qu'il «y aurait dans la ville des figures géométriques majeures, [...] qu'il s'agirait de reconnaître formellement et de répercuter, quitte à faire table rase de quartiers jugés "vétustes"»⁷⁴.



Jean-Marc Lamunière, élévation du studio à Todi, 1975-1977.



Jean-Marc Lamunière, villa Dussel, Anières, 1969-1974.

L'autre composante de l'enseignement furent les éléments liés à la typologie rossienne évoquée préalablement, lesquels s'articulaient dans son discours par ce qu'il avait appelé les *caractères typologiques* : dimensionnels, constructifs, distributifs, historiques et stylistiques⁷⁵. Cette démarche consistait à prendre la mesure du fait que tout projet architectural mis en perspective avec sa destinée fonctionnelle et sociale avait un lien étroit avec ces formes vides du passé que l'on appelle «type». Ce dernier ne génère pas de forme architecturale prédéfinie, mais «*désigne la limite à partir de laquelle on peut être créatif : puisque, qu'on le veuille ou non, tout édifice habitable – et ils le sont tous – s'inscrit obligatoirement à l'intérieur d'un champ typologique déterminé*»⁷⁶. Pour comprendre les mécanismes qui unissaient les différents caractères, les étudiants étaient initiés aux rudiments du structuralisme, parfois dans une totale incompréhension. Les propos des grands linguistes de l'après-guerre égrainaient les cours de théorie de Ferdinand de Saussure, Louis Hjelmslev, Jean Starobinski, Roman Jakobson, ou encore de Roland Barthes⁷⁷.

Dans les ateliers où il était peu présent, laissant la charge des «critiques à la table» à ses assistants, Lamunière ne dessinait presque jamais : il expliquait, renvoyait à des références, argumentait. La parole avant le crayon. Son apport était plus manifeste dans les cours théoriques et lors des critiques finales, où parfois de prestigieux invités accompagnaient son évaluation des projets⁷⁸. Son intérêt marqué pour la théorie se concrétise en 1987 par la création, avec Jacques Gubler, de l'Institut de théorie et d'histoire de l'architecture (ITHA), qui l'occupera principalement jusqu'à la fin de son mandat à l'EPFL en 1992. Pour celui qui fut souvent qualifié d'«intellectuel universitaire»⁷⁹, la question du langage architectural était intimement connectée avec la notion de savoir.

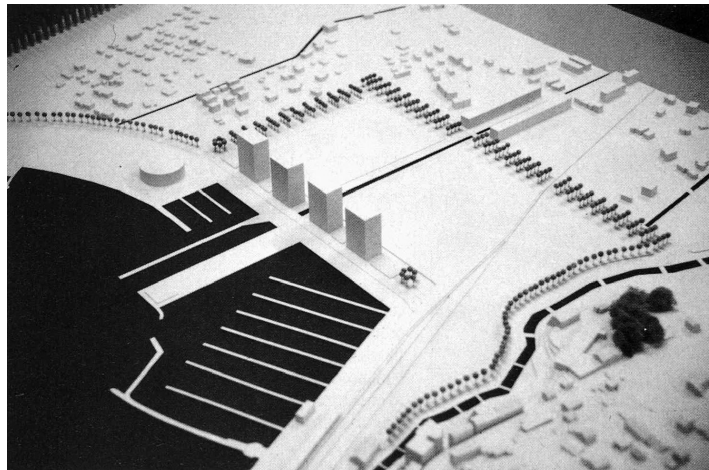
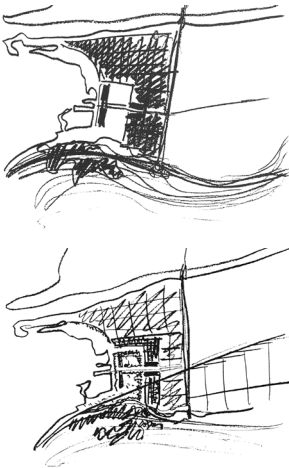
Alors que d'un côté, on tentait de comprendre l'apport linguistique d'un des «grands maîtres» de la Renaissance ou du Mouvement moderne, de l'autre, on établissait des plans territoriaux pour comprendre la valeur d'un lieu pour mieux y implanter le projet d'atelier. À la démarche itérative et cadrée de Lamunière, celle de Snozzi apparaissait comme étant plus exploratoire et prospective. Son enseignement avait aussi un rapport étroit à l'histoire, mais à celle plus immédiate qui concernait le lieu même de l'étude,

Ci-contre : Luigi Snozzi, esquisses et maquette du projet de développement au Bouveret, 1992.

chargé de sa propre histoire⁸⁰ dans laquelle l'acuité de la vision du monde des étudiants devait permettre de s'y inscrire. Chaque année académique était l'occasion d'aborder un ou deux nouveaux sites, une nouvelle région ou ville dans laquelle le prétexte du programme n'avait d'autre dessein que d'instrumentaliser la recherche du meilleur parti⁸¹.

Snozzi ne s'intéressait pas fondamentalement à la théorie de l'architecture, ce qu'il a encore récemment confirmé : « *Pendant mes cours, je n'ai jamais parlé abstraitement de théorie, mais je me suis toujours basé uniquement sur l'explication de mes projets ; je n'ai jamais montré de projets d'autres architectes, sauf celui de Le Corbusier pour l'hôpital de Venise.* »⁸² Cependant, cette approche de la transmission de sa grande culture ne doit pas masquer le fait qu'il fut avant tout « *un architecte critique plus que formel* »⁸³. Les projets des étudiants de son atelier ne faisaient que très peu référence à un langage architectural, de la même manière que les réalisations de Snozzi étaient « *proches d'un fonctionnalisme de la Neue Sachlichkeit* »⁸⁴.

Dans les premières années de son enseignement lausannois, sa présence assidue – y compris tard le soir dans les ateliers⁸⁵ – et les croquis avec un crayon quelconque qu'il déployait directement sur les travaux ou les rendus de ses élèves révélaient sa quête permanente d'une meilleure solution capable d'améliorer le lieu, une recherche en accompagnement de celle de l'étudiant, une forme de doute positif qui le caractérisait avant tout comme un intuitif par nature⁸⁶. En effet, « *à part une série d'aphorismes écrits pour ses étudiants à Zurich, Snozzi n'a jamais formulé son enseignement par une véritable construction théorique : utilisant le corps de l'œuvre comme exemple, il s'est abstenu de tenter de leur communiquer toute sorte de construction dogmatique ou de codification linguistique stable, optant plutôt pour une mise en valeur des motivations éthiques derrière une œuvre architecturale* »⁸⁷. Chez Snozzi, la question du langage architectural n'était donc pas une problématique abordée dans le cursus académique, et les étudiants ne s'y trompaient pas puisqu'ils y répondaient par l'imitation du vocabulaire de l'œuvre construite du maître.



À l'aune de ce qui précède, on pourrait formuler une première conclusion qui impliquerait que l'intérêt prépondérant porté au langage pencherait vers le savoir, alors que celui porté au parti serait davantage dirigé par l'intuition. Par conséquent, les quelques générations d'architectes formées à la lumière de ces visions partiellement antagonistes de l'architecture – mais néanmoins complémentaires – présentent-elles la même inclinaison dans leur production que celle de leur formateur respectif? La tentation de répondre positivement est grande, faute d'études le corroborant⁸⁸, tout en rappelant que cette période fut féconde en débats au sein du Département d'architecture de l'EPFL. Chacun à sa manière, ces deux enseignants qui ont marqué durablement la notoriété de cette institution ont laissé des traces dans la profession en Suisse. Comme l'avait déjà anticipé Tita Carloni en 1968, «*J.M. Lamunière, protagoniste au cours des années soixante dans cette ville [Genève], relancera l'étude de la théorie de l'architecture et le dessin académique en tant que composante retrouvée de l'activité de l'architecte, même dans son bureau*»⁸⁹. Quant à l'enseignant tessinois, il est indéniable aujourd'hui de constater que son apport «*a eu un impact durable, plus comme "école de pensée" que comme "école stylistique", sur le développement des dernières générations d'architectes suisses*»⁹⁰.

L'affirmation paradoxale de la nature profonde

Dans l'histoire de l'architecture, on remarque souvent que l'intérêt marqué pour une thématique met en exergue son contraire. À l'image de leurs magnifiques temples implantés dans les paysages égéens, les anciens Grecs se sont contentés d'une expression basée sur les trois ordres établis – dorique, ionique et corinthien –, alors que ceux des Romains, moins enclins à la question territoriale, ont «inventé» le toscan et le composite, ainsi que toute la savante élaboration de la mise en œuvre du mur. Dans ce même ordre réflexif, on constate paradoxalement que Lamunière, l'enseignant savant qui a eu une approche didactique très linguistique, laisse derrière lui une œuvre construite dont le langage évolue par périodes⁹¹ : la villa Jeanneret-Reverdin (Cologny, 1955-1956)



De gauche à droite :
Jean-Marc Lamunière, villa Jeanneret-Reverdin, Cologny, Genève, 1955-1956 ; Luigi Snozzi, Villa Kalman, Brione s/Minusio, 1974-1976.

avec ses inspirations corbuséennes ouvertes au grand paysage lacustre, les déclinaisons miessiennes de la tour Edipresse (Lausanne, 1957-1961) ou la serre méditerranéenne du Jardin botanique de Genève (1979-1987) aux connotations borrominiennes.

Dans cette diversité d'apparence, le formel cache cependant une profonde unité de pensée où la structure ponctuelle qui compose le projet constitue la colonne vertébrale d'une démarche linguistique dans laquelle *«le classicisme et la rationalité ont clairement délimité le champ artistique de ses préoccupations»*⁹². La quête d'un dessein annoncé implique des détours de la pensée, parfois solitaires, qui font partie d'un processus cognitif où la finalité ne se construit pas dans l'immédiateté de l'intuition⁹³ : *«Cette pratique raisonnée rendait hommage aux Grands Maîtres dont on voulait tester les principes. Aux yeux des collègues pressés, cette poétique passait souvent pour du mimétisme, voire pour de l'éclectisme, le pire des délits ès avant-gardes. Mais il s'agissait en fait de synthèses personnelles qui procédaient autant de la faculté d'analyse que de talent narratif.»*⁹⁴

À l'opposé, l'intuitif Snozzi, qui n'évoquait presque jamais la question du langage dans son atelier⁹⁵, a jalonné le territoire de bâtiments dont l'écriture d'influence moderniste en béton brut est quant à elle très unitaire⁹⁶, parce que pour lui *«seul l'espace public est en mesure de garantir l'épanouissement de l'homme, dans un sens formel, symbolique et institutionnel»*⁹⁷. Par contre, l'approche territoriale qui caractérise sa pensée a elle aussi connu des changements d'orientation qui démontrent bien que le principe d'une recherche personnelle est non linéaire. Elle a débuté par la requalification du centre historique de la ville de Bellinzzone (1962-1968), basée sur des principes russiens, aujourd'hui reniée en tant que résultat⁹⁸. Les villas dans les pentes tessinoises, le projet pour le plan directeur de l'EPFL (1970) ou l'utopie urbaine pour la ville de Braunschweig (1979) se concrétisent formellement de manières qui peuvent sembler divergentes, mais demeurant guidées par une seule et même préoccupation, celle de *«la ville, même quand il s'agit de projeter une petite maison»*⁹⁹.

La forme architecturale, qu'elle soit liée à un objet ou à un morceau urbain, évolue d'autant plus que l'auteur se préoccupe davantage de la question du langage que de celle du parti. Dans le paysage bâti contemporain, ces inclinations presque imperceptibles aux béotiens se manifestent aujourd'hui dans une frontière assez floue, avec d'un côté ceux qui se passionnent plus pour le langage et qui présentent une œuvre plus hétérogène¹⁰⁰, et de l'autre ceux dont le penchant est plus marqué pour les questions territoriales, ou fonctionnelles¹⁰¹, et qui proposent des édifices plus homogènes linguistiquement parlant, qu'ils soient revêtus de bardage métallique ou de béton préfabriqué. De cette partition subtile du monde architectural, on avancera avec Le Corbusier, qui fut peut-être le seul architecte de la modernité à avoir réuni les deux tendances¹⁰², que le dessein du projet d'architecture doit avant tout être conçu par un poète, celui *«qui juge et qui discerne la pérennité des œuvres, [qui] voit les individus avec leur raison et leur passion»*¹⁰³.

Notes

¹ Marcel Proust, *Sur la lecture*, Actes Sud, Arles, 1988 (1905, texte original de la préface de la traduction de l'ouvrage de John Ruskin, *Sésame et les Lys*), p. 32.

² «J'ai avancé que ce qui caractérisait le travail sur l'architecture domestique dans les années 1920 était sur son insertion, souvent à contre-fil, dans la recherche unique, unifiée, que Le Corbusier définissait dans *Précisions*: "Architecture en tout, Urbanisme en tout"». Tim Benton, *Les villas de Le Corbusier 1920-1930*, Éditions Philippe Sers, Paris, 1984, p. 192.

³ Pour le théoricien des Lumières, Jacques-François Blondel, cette trilogie doit se comprendre comme étant : solidité = construction ; commodité = distribution ; beauté = décoration. Jacques-François Blondel, *Cours d'architecture*, Tome IV, Paris, 1773, p. 108. Si on raisonne de manière plus contemporaine, ces trois termes peuvent prendre une connotation légèrement différente, à l'appui de l'évolution théorique des XIX^e et XX^e siècles : fonction, structure, forme. Cette formulation est parfois attribuée à Pier Luigi Nervi, voir Alfonso Muñoz Cosme, *Iniciación a la arquitectura* [2004], Editorial Reverté, Barcelone, 2007, p. 16.

⁴ La «Déclaration de Davos» a été adoptée en janvier 2018 à Davos. «Les notions centrales de la Déclaration telles que celles de "qualité", de "responsabilité partagée" et de "durabilité culturelle" y font l'objet d'une réflexion scientifique approfondie. Sur le plan politique, il s'agit de mettre en œuvre de meilleures politiques attachées à une notion de culture du bâti centrée sur les valeurs culturelles et qui intègrent la vision d'une culture du bâti de qualité en tant qu'objectif politique central.» Voir www.davosdeclaration2018.ch, consulté le 30 novembre 2019.

⁵ Jacques Gubler, *Jean Tschumi - architecture échelle grandeur*, PPUR, Lausanne, 2008, p. 66. C'est par analogie à la formule, *anch'io sono pittore*, attribuée au Corrège (Antonio Allegri da Correggio, 1489-1534) que l'auteur a hasardé son *anch'io sono architetto*. Il précise encore que dans la mythologie des on-dit de l'art, le jeune Corrège, en voie de devenir connu à son tour, face à l'œuvre de Raphaël, son célèbre aîné, se serait exclamé : «moi aussi je suis peintre». La formule a été reprise en français par Guillaume Apollinaire, au moment de la parution des *Calligrammes*, quand sa poésie et sa typographie dessinent une cravate, une montre, un miroir. Conversation entre l'auteur et Jacques Gubler, le 29 septembre 2019.

⁶ Geoffrey Marsh, «Astronaute des espaces intérieurs : Sundridge, Park, Soho, Londres... Mars», in *David Bowie is*, édition Michel Lafon, Neuilly-sur-Seine, 2013, p. 46.

⁷ Jean-François Lyotard, *La condition postmoderne*, Les éditions de Minuit, Paris, 1979, p. 68.

⁸ Car ce sont bien dans ces grandes, ou petites, institutions qu'un temps peut être dédié, si ce n'est à la lecture, tout au moins à la prise de conscience de l'existence de textes fondateurs, particulièrement ceux des «maîtres» du passé, en espérant l'émergence prochaine de nouveaux penseurs. Il y a vingt ans, Bernard Huet déplorait déjà qu'au sein des écoles «le temps réservé à l'architecture s'étant considérablement réduit, cette forme de pédagogie [celle du maître et de l'élève] devient caricaturale, sans parler du danger réel de dérives charismatiques. Dans un temps où les "maîtres" n'existent plus, ce sont souvent les charlatans et les petits maîtres qui occupent

le devant de la scène». Bernard Huet, «Sur l'enseignement du projet : théorie et pratique», in Pierre-Alain Croset (éd.), *Pour une architecture de tendance - Mélanges offerts à Luigi Snozzi*, PPUR, Lausanne, 1999, p. 30.

⁹ Voir aussi Philippe Meier, «Le savoir et l'intuition», in Bruno Marchand (éd.), *Pérennité*, PPUR, Lausanne, 2012, pp. 195-213.

¹⁰ Louis I. Kahn, interview de Peter Blake en 1971, in Richard Saul Wurman, *What will be has always been - The Words of Louis I. Kahn*, Rizzoli, New York, 1986, p. 131.

¹¹ Alessandro Anselmi, architecte romain, membre fondateur du Studio G.R.A.U., avait l'habitude de dire à propos de ses premières intuitions : «*Idea prima, idea di Dio*». Souvenirs de conversations entre l'auteur et Alessandro Anselmi en 1989-1990.

¹² Louis I. Kahn, «Form and Design», *Architectural Design*, n° 31, 1961, p. 148.

¹³ Nous reviendrons plus loin sur l'historique de la terminologie du mot «parti». Jacques Lucan, *Composition, non-composition, Architecture et théories, XIX^e - XX^e siècles*, PPUR, Lausanne, 1999, p. 500.

¹⁴ Kahn se place *de facto* dans cette deuxième catégorie, ses croquis conceptuels démontrant un intérêt majeur pour les formes géométriques élémentaires (carré ou cercle).

¹⁵ La notion de *parti* sera explicitée ci-après. Pour sa signification au XXI^e siècle, voir aussi Jacques Lucan, *op. cit.* (note 13), pp. 181-184. La terminologie «Recherche de partis», selon la Société des ingénieurs et architectes suisses (SIA), est par contre assez récente, et date de 1984. Voir aussi note 54.

¹⁶ «Nous pouvons associer un nombre limité de sons et de signes pour produire un nombre infini de phrases, chaque fois avec un sens distinct.» Yuval Noah Harari, *Sapiens, Une brève histoire de l'humanité*, Albin Michel, Paris, 2015 (2011), p. 34. L'auteur précise encore que «quand il est question du langage des Sapiens, je pense aux facultés linguistiques de base de notre espèce, et pas à un dialecte particulier», p. 33.

¹⁷ Définition de la structure sur le plan linguistique. Dictionnaire Larousse: www.larousse.fr/dictionnaires/francais/structure/74918, consulté le 6 janvier 2020.

¹⁸ «Mais la caractéristique véritablement unique de notre langage, c'est la capacité de transmettre des informations non pas sur des hommes et des lions, mais sur des choses qui n'existent pas. Pour autant que nous le sachions, seuls les Sapiens peuvent parler de toutes sortes d'entités qu'ils n'ont jamais vues, touchées ou senties. [...] Or, c'est la fiction qui nous a permis d'imaginer des choses, mais aussi de le faire collectivement. Nous pouvons tisser des mythes tels que le récit de la création biblique, le mythe du Temps du rêve des aborigènes australiens ou les mythes nationalistes des États modernes». Yuval Noah Harari, *Sapiens, Une brève histoire de l'humanité*, op. cit. (note 16), pp. 35-36.

¹⁹ Les «cinq arts réels» selon Hegel sont: 1. l'architecture, 2. la sculpture, 3. la peinture, 4. la musique et 5. la poésie. Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Esthétique* (cours sur l'art donnés par Hegel à l'université de Heidelberg, puis de Berlin entre 1818 et 1829), tome 2, Le livre de Poche, collection Les classiques de la philosophie, Paris, 1997, pp. 19-22.

²⁰ Bernard Huet, «Sur l'enseignement du projet: théorie et pratique», op. cit. (note 8), p. 36.

²¹ Vincent Scully, «Introduction», in David B. Brownlee, David G. De Long, Louis I. Kahn, *le monde de l'architecte*, Centre Georges Pompidou, Paris, 1992, p. 13.

²² Pierre Jeanneret, Le Corbusier, «Les cinq points d'une architecture nouvelle», in *Les œuvres complètes (1910-1929)*, Les Éditions d'architecture (Artemis), Zurich, 1984, pp. 128-129.

²³ «Les architectes n'ont aucune raison de se laisser plus longtemps intimider par la morale et le langage puritains de l'architecture moderne orthodoxe». Robert Venturi, *De l'ambiguïté en architecture* [1966], éditions Dunod-Bordas, Paris, 1976, p. 22.

²⁴ Comme de nombreux aphorismes de Ludwig Mies van der Rohe qui ne sont pas les siens, «Less is more» lui a été attribué par Philip Johnson. Voir Philip Johnson, *Mies van der Rohe*, New York, 1947, p. 49. Il s'agit ici de la première monographie consacrée à l'architecte américain, d'où probablement la persistance de cette fausse attribution. Conversation entre l'auteur et Paolo Amaldi, architecte, rédacteur et enseignant, le 14 décembre 2019.

²⁵ Référence au film culte de Stanley Kubrick, 2001, *l'Odyssée de l'espace*, 1968.

²⁶ Jacques Lucan (éd.), *Matière d'art - Architecture contemporaine en Suisse*, éditions Birkhäuser, Bâle, 2001, p. 54.

²⁷ Jacques Herzog à propos de son propre travail, dans un dialogue avec Rémy Zaugg, *Herzog & de Meuron une exposition*, Les presses du réel, éditions Centre Georges Pompidou, Paris, 1995, p. 29.

²⁸ En effet, il ne suffit pas «d'être architecte pour pouvoir trans-

mettre son savoir-faire. Autrement dit, ne transmettre que ce que l'on fait sans prendre la peine de produire du savoir». Bernard Huet, «Sur l'enseignement du projet: théorie et pratique», op. cit. (note 8), p. 30.

²⁹ Marcel Proust, *Sur la lecture*, op. cit. (note 1), p. 61.

³⁰ Valerio Olgiati a par exemple formalisé sous le vocable d'«autobiographie iconographique» une forme d'approche consistant à définir son langage sur la base de «morceaux choisis»: «J'ai travaillé plus de deux ans sur l'Autobiographie iconographique. [...] Il est important de comprendre que l'Autobiographie iconographique n'est pas une vision de 2006. Je considère ce travail comme étant atemporel parce que je l'ai concentré à un tel niveau que les notions circonstancielles peuvent seulement survivre aux questions que j'ai sur lui [...]. Pour moi ce fut plus un projet de réflexion qu'autre chose. Cela m'a aidé à clarifier mes pensées sur l'architecture.» Valerio Olgiati, «L'inventaire conceptuel de Valerio Olgiati», *El Croquis*, n° 156 (Valerio Olgiati – Harmonized discordances 1996-2011), 2011, pp. 6-15 et 20-21.

³¹ Nelson Goodman, *Manières de faire des mondes* [1978], éditions Jacqueline Chambon, Paris, 1992, pp. 31-32.

³² Andrea Palladio, *I Quattro Libri dell'Architettura*, tome 1, Venise, 1570, pp. 6-7.

³³ L'évolution du projet démontre avant tout un souci d'organisation et de composition du plan. C'est le design qui prend le pas sur le site. On remarque quand même que la diagonale du carré permet d'obtenir plus de lumière dans la cour creusée dans la pente. Voir aussi Heinz Rohner, Sharad Jhaveri, Alessandro Vasella, *Louis*

I Kahn, *Complete Works 1935-1974*, Institut for history and theory of architecture, the Swiss federal institute of technology, Zurich, 1977, pp. 187-195.

³⁴ Auguste Choisy, *Histoire de l'architecture* [1899], tome I, Éditions Bibliothèque de l'image, Paris, 1996, p. 409.

³⁵ Jean-Marc Lamunière, *Apolo-gie de l'architecture, Éloge à Louis Kahn* [1980], Département d'architecture EPFL, 1985, pp. 51-52.

³⁶ Jacques Lucan, *Composition, non-composition, Architecture et théories, XIX^e – XX^e siècles, op. cit.* (note 13), p. 500.

³⁷ Le mot «parti» est une terminologie propre à l'enseignement Beaux-Arts mais «avant le XX^e siècle, on ne le voit qu'épisodiquement figurer dans les écrits concernant l'architecture, chez Durand ou Guadet, par exemple». *Ibidem*, p. 181.

³⁸ *Ibid.*, p. 181 et 184.

³⁹ «Trois rappels à Messieurs les architectes, III, Le plan». Le Corbusier, *Vers une architecture* [1925], Arthaud, Paris, 1977, p. 31.

⁴⁰ Auguste Choisy, *Histoire de l'architecture*, op. cit. (note 34), pp. 409-422.

⁴¹ Le Corbusier, *Vers une architecture*, op. cit. (note 39), p. 31.

⁴² On peut retrouver ici la maxime de Le Corbusier: «L'architecture est le jeu savant, correct et magnifique des volumes assemblés sous la lumière.» *Ibidem*, p. 16.

⁴³ «La vision implique de percevoir des forces, tandis que les forces créent des tensions. C'est pourquoi Rudolf Arnheim qualifie une œuvre de réussite lorsque les forces qui découlent de ses éléments sont placées en équilibre. Ceci n'a rien à voir avec le fait que nous aimions ou non l'équilibre. Tant que les éléments

ne sont pas en équilibre, ils ont tendance à se modifier et à modifier leur position: la composition n'est pas équilibrée; en revanche dans une composition équilibrée, aucun changement n'est possible». Martin Steinmann, «Le regard producteur - A propos de la maison du Kohlenberg à Bâle de Diener et Diener», *Faces*, n° 41, 1997, p. 9.

⁴⁴ Jacques Lucan, «L'invention du paysage ou la vision péripatéticienne de l'architecture», *matières*, n° 2, p. 21.

⁴⁵ Première édition de la norme SIA pour les honoraires d'architectes (Norm für die Honorierung architektonischer Arbeiten), mars 1899, Zurich, p. 3. Le texte est uniquement disponible en allemand. L'auteur remercie ici l'architecte Pierre Schweizer pour sa recherche dans les archives de la SIA.

⁴⁶ En 1933, la «Spécification des prestations de l'architecte» inscrit dans le point a: «Esquisse ou avant-projet: Première étude, accompagnée sur demande, d'une évaluation sommaire basée sur le cubage de la construction. Cette esquisse doit être présentée à une échelle suffisante à l'intelligence du projet, mais elle ne comporte aucun développement». Norme 102, Tarif d'honoraires pour travaux d'architecture, édition 1933, p. 4.

⁴⁷ L'article 16.a, Avant-projet, stipule: «Première étude ayant pour but de déterminer le programme et l'importance de l'ouvrage, d'une présentation claire et à l'échelle, mais ne comportant aucun développement. Evaluation du coût de construction d'après cubage ou autre méthode non détaillée.» Norme 102, Règlement et tarif d'honoraires des architectes, édition 1951, p. 12.

⁴⁸ Jacques Lucan, «L'architecture de la vie moderne», in *idem*, OMA-Rem Koolhaas: pour une

culture de la congestion, éditions Electa/Moniteur, Milan/Paris, 1990, p. 41.

⁴⁹ Aldo Rossi, *L'architettura della città*, Marsilio Editori, Padoue, 1966.

⁵⁰ Vittorio Gregotti, *Il territorio dell'architettura*, Feltrinelli Editore, Milan, 1966.

⁵¹ L'article 18.2 définit pour l'avant-projet: «Représentation par des esquisses complètes sans études de détails et tenant compte de la situation et de la topographie établies sur la base du programme, à une échelle suffisante pour qu'on puisse se faire une idée claire de la conception et de l'ampleur de l'ouvrage. Estimation approximative du coût d'après le cubage ou par une autre méthode de calcul sommaire.» Norme 102, Règlement concernant les travaux et honoraires des architectes, édition 1969, p. 11.

⁵² En 1968, Venturi et Scott Brown avancent que, «pour un architecte, étudier le paysage existant est une façon d'être révolutionnaire». Robert Venturi, Denise Scott Brown, «A significance for A&P parking lots or learning from Las Vegas», *The Architectural Forum*, vol. 128, n° 2, mars 1968, p. 36.

⁵³ Voir aussi note 69.

⁵⁴ L'objectif de la «recherche de partis» est un «choix d'un parti architectural en vue de l'étude de l'avant-projet». Les prestations y afférentes sont: «Recherche d'un ou plusieurs partis présentés sous forme d'esquisses, éventuellement accompagnées d'une maquette d'étude. Calcul du volume, des surfaces, ou des deux, selon les normes SIA applicables. Evaluation de l'ordre de grandeur du coût de construction». Norme 102, Règlement concernant les prestations et honoraires des architectes, édition 1984, p. 6. Dans cette version des années

1980, les notions de programme, de situation ou de topographie semblent avoir été intégrées dans la pratique courante du projet et ne sont plus mentionnées. D'un texte sous forme de paragraphe, la phase est alors décrite usant du moyen graphique d'une liste dont la relation juridique entre ce qui est fourni par l'architecte en termes d'honoraires et ce qui est attendu par le mandant se fait à partir de l'édition 1984 clairement sentir.

⁵⁵ Jacques Lucan, *Composition, non-composition, Architecture et théories, XIX^e – XX^e siècles*, op. cit. (note 13), p. 182.

⁵⁶ Kenneth Frampton, «La pratique critique de Luigi Snozzi», in Pierre-Alain Croset (éd.), *Pour une architecture de tendance – Mélanges offerts à Luigi Snozzi*, op. cit. (note 8), p. 121.

⁵⁷ Voir note 54.

⁵⁸ Le règlement 142 régit les concours SIA en Suisse. Ils existent depuis la fondation de la norme, à savoir en 1877. Anonymes par excellence, ils permettent une mise en concurrence des architectes sur des bases similaires et objectives, dont la représentation en maquette fait partie. Une recherche devrait également être effectuée pour analyser l'évolution des termes de cette dernière.

⁵⁹ Comme indiqué précédemment, Jean-Marc Lamunière ne croiserait pas Aldo Rossi à Zurich, bien que sa pensée soit fortement influencée par le théoricien italien par la suite.

⁶⁰ «La nomination par appel de Luigi Snozzi comme professeur ordinaire à l'EPFL fut mouvementée et sans précédent. Sa candidature ayant été remise en cause dans un premier temps, il fut plébiscité par les étudiants, qui après manifestation et sit-in dans le bureau de la Présidence, ont réussi à faire pression pour

garder dans leur école ce professeur hors du commun. L'esprit de résistance était là. Les étudiants ayant obtenu gain de cause, Luigi Snozzi a dirigé un immense atelier à l'EPFL jusqu'en 1997.» Extrait de «Luigi Snozzi, professeur d'architecture», voir https://www.epfl.ch/campus/art-culture/museum-exhibitions/archizoom/fr/expositions/luigi_snozzi/, consulté le 22 décembre 2019.

⁶¹ Le vécu ressenti par les étudiants de l'époque était celui de deux mondes qu'on allait parfois «épier» pour prendre la température de ce qui se faisait dans l'autre. Une forme de clivage régnait dans les couloirs de «L'Église anglaise», surnom donné aux locaux occupés par le Département d'architecture : d'un côté les lamuniériens et de l'autre les snozziens. Si les étudiants se côtoyaient chaleureusement, à l'exception de certains qui avaient pris parti, les deux enseignants s'ignoraient ouvertement. Souvenirs de l'auteur.

⁶² «Le père, Henri Lamunière, membre d'une famille protestante huguenote dans laquelle les vocations artistiques et artisanales prédominent, est sertisseur bijoutier, métier qui l'a amené à travailler pour de grandes maisons comme Cartier à Paris ou Bulgari à Rome. [...] La mère, Piera Mirandoli, issue de la haute bourgeoisie toscane, licenciée en mathématiques et enseignante d'italien à Genève». Bruno Marchand, «Résonances classiques, Notes sur l'architecture de Jean-Marc Lamunière», in *idem*, Jean-Marc Lamunière, *Regards sur son œuvre*, Infolio, Gollion, 2007, p. 9.

⁶³ «JML avait certes ramené d'Italie la conscience de l'"intellectuel", pour qui art et politique ne sauraient se dissocier. La dialectique marxiste lui avait montré en quoi la théorie est nécessaire à fonder la praxis et que l'économie détermine les phénomènes fonciers et

immobiliers.» Jacques Gubler, «Itinéraires croisés. L'antithèse classique de la théorie», in Jean-Marc Lamunière, *Récits d'architecture*, textes publiés par Bruno Marchand et Patrick Mestelan, avec Bernard Gachet, Éditions Payot, Lausanne, 1996, p. 8.

⁶⁴ «Je voulais devenir peintre, comme mon ami Livio Bernasconi; mais nous étions douze dans la famille et, en tant que cinquième fils (et premier né de sexe masculin), je portais le poids de la responsabilité. Mon père ne voulait pas le dire ouvertement, mais le message était clair: il ne voulait pas que je devienne peintre. Tout le monde attendait de moi que je contribue à soutenir la famille. Cette histoire familiale m'a empêché de choisir cette voie. Il fallait donc que je trouve un autre métier qui satisfasse à la fois les attentes de mon père et mes ambitions plus "artistiques": et c'est ainsi que je suis arrivé à l'architecture». Luigi Snozzi, «"Avanzare piano, ma sempre", Stefano Moor in Conversazione con Luigi Snozzi», Grand prix suisse d'art, Prix Meret Oppenheim, Office fédéral de la culture, Berne, 2018, p. 114.

⁶⁵ «Jean-Marc Lamunière [...] indécis sur la voie à suivre, il avait hésité entre des études de théologie, de mathématiques, de lettres ou même de sculpture», Bruno Marchand, «Résonances classiques, Notes sur l'architecture de Jean-Marc Lamunière», op. cit. (note 62), p. 9.

⁶⁶ Voir note 62.

⁶⁷ Jacques Gubler, «Itinéraires croisés. L'antithèse classique de la théorie», op. cit. (note 63), p. 19.

⁶⁸ Pierre-Alain Croset, «The Architecture and Town Planning of Luigi Snozzi», in Peter Disch, *Luigi Snozzi Costruzioni e progetti - Buildings and projects 1958-1993*, ADV Publishing house, Lugano, 1995, p. 45.

⁶⁹ «Quand nous avons fait le relevé de Bellinzzone, nous connaissions tous le travail d'Aldo Rossi: la méthode que nous avons utilisée était basée sur les théories de Saverio Muratori, Aldo Rossi et Aldo Aymonino entre autres. Le travail était censé être utilisé dans le plan directeur de la ville, et le plan de réglementation qui en est sorti était aussi mauvais qu'il pouvait l'être. C'est là que j'ai compris que ces méthodes avaient leurs limites et qu'il fallait aller plus loin que cela.» Luigi Snozzi, «"Avanzare piano, ma sempre", Stefano Moor in *Conversazione con Luigi Snozzi*», *op. cit.* (note 64), p. 116.

⁷⁰ Lamunière expose trois œuvres: la villa Dussel à Anières (1969-1974), le studio à Todi (1975-1977) et la serre du jardin botanique, alors en projet (1979-1987). Paolo Portoghesi (éd.), *La presenza del passato, Prima mostra internazionale di architettura*, Edizioni «La Biennale di Venezia», Venise, 1980, pp. 224-227.

⁷¹ Jacques Gubler, «Itinéraires croisés. L'antithèse classique de la théorie», *op. cit.* (note 63), p. 16.

⁷² «C'est cette difficulté même qui engage à enseigner que l'architecture correspond à un choix de langage.» *Ibidem*, p. 17.

⁷³ «À une époque où tous les architectes parlent de lecture du site, d'intégration..., la clarté et la richesse des propositions de Palladio, la simplicité de ses arguments, nous offrent un exemple tangible de ce que pourrait être un rapport harmonieux et efficace entre un discours sur le site et une pratique.» Jean-Marc Lamunière (avec Marie-Anne Prénat et Laure Kochnitzky), *Éléments de composition et traités d'architecture – Andrea Palladio*, Cahiers d'enseignement et recherche 8.2, Département d'architecture EPFL, 1985, p. 69.

⁷⁴ «Cet exercice en "conformité urbaine" nécessite beaucoup de

courage: il prétend saisir la ville comme une globalité, fait abstraction des mécanismes politiques et cherche à rétablir une harmonie dont les fondements remontent au Siècle des lumières». Jacques Gubler, «Itinéraires croisés. L'antithèse classique de la théorie», *op. cit.* (note 63), p. 19.

⁷⁵ Dans certains cas, Lamunière ajoutait encore les caractères programmateurs et morphologiques. Conversation entre l'auteur et Patrick Mestelan, assistant de Jean-Marc Lamunière entre 1975 et 1982, le 3 janvier 2020.

⁷⁶ Bernard Huet, «Sur l'enseignement du projet: théorie et pratique», *op. cit.* (note 8), p. 39.

⁷⁷ Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale*, Payot, Paris, 1971; Louis Hjelmslev, *Prolégomènes à une théorie du langage*, Éditions de Minuit, Paris, 1968; Jean Starobinski, *Les mots sous les mots*, Gallimard, Paris, 1971; Roman Jakobson, *Essais de linguistique générale*, Éditions de Minuit, Paris, 1963; Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture* [1953], Éditions du Seuil, Paris, 1972 ou *Le plaisir du texte*, Éditions du Seuil, Paris, 1973. Souvenirs de l'auteur.

⁷⁸ Parmi les enseignants qui furent les invités de Lamunière, on citera Carlo Scarpa, James Stirling, Paolo Portoghesi ou Alessandro Anselmi. Conversation entre l'auteur et Patrick Mestelan, le 16 janvier 2020.

⁷⁹ Bruno Marchand, «Résonances classiques, Notes sur l'architecture de Jean-Marc Lamunière», *op. cit.* (note 62), p. 71.

⁸⁰ Roger Diener rappelle à ce sujet: «Le projet d'architecture, qui nous permet d'identifier un lieu spécifique, la maison, qui remplit une fonction mais qui va pourtant au-delà, le monument, qui donne une valeur à un lieu banal, l'édifice enfin, qui

nous paraît à la fois autonome et lié à un lieu spécifique, vieux de deux mille ans ou actuels, tous viennent au fond de Luigi Snozzi, car c'est lui qui nous a appris à les découvrir et à les comprendre.» Roger Diener, «"Avanzare piano, ma sempre", Stefano Moor in *Conversazione con Luigi Snozzi*», *op. cit.* (note 64), p. 113.

⁸¹ Les thèmes programmatiques étaient la plupart du temps liés à des programmes publics auxquels les notions d'espaces publics étaient intimement liées. Conversation entre l'auteur et Philippe Bonhôte, architecte et enseignant, étudiant de Luigi Snozzi entre 1985 et 1987, le 6 janvier 2020.

⁸² Luigi Snozzi, «"Avanzare piano, ma sempre", Stefano Moor in *Conversazione con Luigi Snozzi*», *op. cit.* (note 64), p. 116.

⁸³ Kenneth Frampton, «L'opera di Luigi Snozzi 1957-1984», in *idem* et Vittorio Gregotti, *Luigi Snozzi: Progetti e Architetture 1957-1984*, Electa editrice, Milan, 1984, p. 9.

⁸⁴ *Ibidem*. Diener, qui fut l'élève de Snozzi à Zurich et souvent son invité à Lausanne, résume également parfaitement l'apport didactique de cet enseignant: «Dans ses discussions avec les étudiants, Snozzi aborde très rarement la question de l'expression architecturale. Dans ses propres maisons, il a utilisé un répertoire limité mais bien ordonné qui s'écarte des éléments qui ont été développés par les architectes de la Neues Bauen.» Roger Diener, «The seduction of the Architect», in Peter Disch, *Luigi Snozzi: Costuzioni e progetti - Buildings and projects 1958-1993*, *op. cit.* (note 68), p. 29.

⁸⁵ Si les premiers étudiants des années 1980 l'ont souvent vu «à la table», par la suite, quand l'atelier a atteint des dimensions de l'ordre de quatre-vingts étudiants, il a également délégué la critique

hebdomadaire à ses nombreux assistants. Conversations entre l'auteur et Philippe Bonhôte, le 6 janvier 2020 et Stefano Moor, architecte et enseignant, étudiant de Snozzi à l'EPFL entre 1989 et 1993, stagiaire chez Snozzi en 1991, puis assistant entre 1993 et 1998, le 30 décembre 2019.

⁸⁶ Conversation entre l'auteur et Stefano Moor, le 30 décembre 2019.

⁸⁷ Pierre-Alain Croset, «The Architecture and Town Planning of Luigi Snozzi», *op. cit.* (note 68), p. 45.

⁸⁸ En effet, une recherche plus précise se basant sur les annales du Département d'architecture de l'EPFL et établissant une relation entre la production des architectes et leur parcours académique serait à entreprendre.

⁸⁹ Tita Carloni, «“Cum grano salis” et ce qui s'en suit», *Werk Bauen + Wohnen*, n° 7/8, 1989, p. 68.

⁹⁰ Pierre-Alain Croset, «The Architecture and Town Planning of Luigi Snozzi», *op. cit.* (note 68), p. 45.

⁹¹ On peut identifier trois grandes périodes dans la production de Lamunière, en partant de l'hypothèse que sa post-formation proche de la pensée d'Auguste Perret est en fait la colonne vertébrale structurelle de son discours : une première période où il fait évoluer une recherche sur la modernité corbuséenne

d'après-guerre, puis l'abstraction métallique de Mies van der Rohe l'occupe plus d'une décennie, enfin son contact avec Louis I. Kahn et Robert Venturi l'amène à mettre en syntonie l'omniprésence de la question du porteur ponctuel et l'histoire. Voir aussi Bruno Marchand, *Jean-Marc Lamunière, Regards sur son œuvre*, *op. cit.* (note 62) et Philippe Meier, *Jean-Marc Lamunière architecte*, éditions FAS-Genève, Genève, 2007.

⁹² Bruno Marchand, «Résonances classiques, Notes sur l'architecture de Jean-Marc Lamunière», *op. cit.* (note 62), p. 79.

⁹³ La production la plus personnelle de Lamunière se situe probablement dans les années 1970, là où il construit quelques bâtiments d'importance nationale comme le conservatoire botanique à Genève (1967-1973), la villa Dussel à Anières (1969-1974), le Studio à Todi (1975-1977), les immeubles «S. I. Inter-unité» (1973-1980) ou «Winterthur assurances» (1974-1978), tous deux sis à Genève.

⁹⁴ Jacques Gubler, «Itinéraires croisés. L'antithèse classique de la théorie», *op. cit.* (note 63), p. 8.

⁹⁵ Voir note 84.

⁹⁶ Il est cependant important de rappeler que Snozzi a lui aussi eu une période miessienne lorsqu'il fut associé avec Livio Vacchini. De celle-ci sont restés deux bâti-

ments : l'immeuble d'habitations sociales à Locarno (1962-1965) et l'immeuble administratif Fabrizio à Bellinzona (1963-1965).

⁹⁷ Kenneth Frampton, «L'opera di Luigi Snozzi 1957-1984», *op. cit.* (note 83), p. 29.

⁹⁸ Il s'agissait d'un avant-projet en association avec Livio Vacchini et Tita Carloni. Snozzi le décrit aujourd'hui comme étant «aussi mauvais qu'il pouvait l'être». Voir note 69.

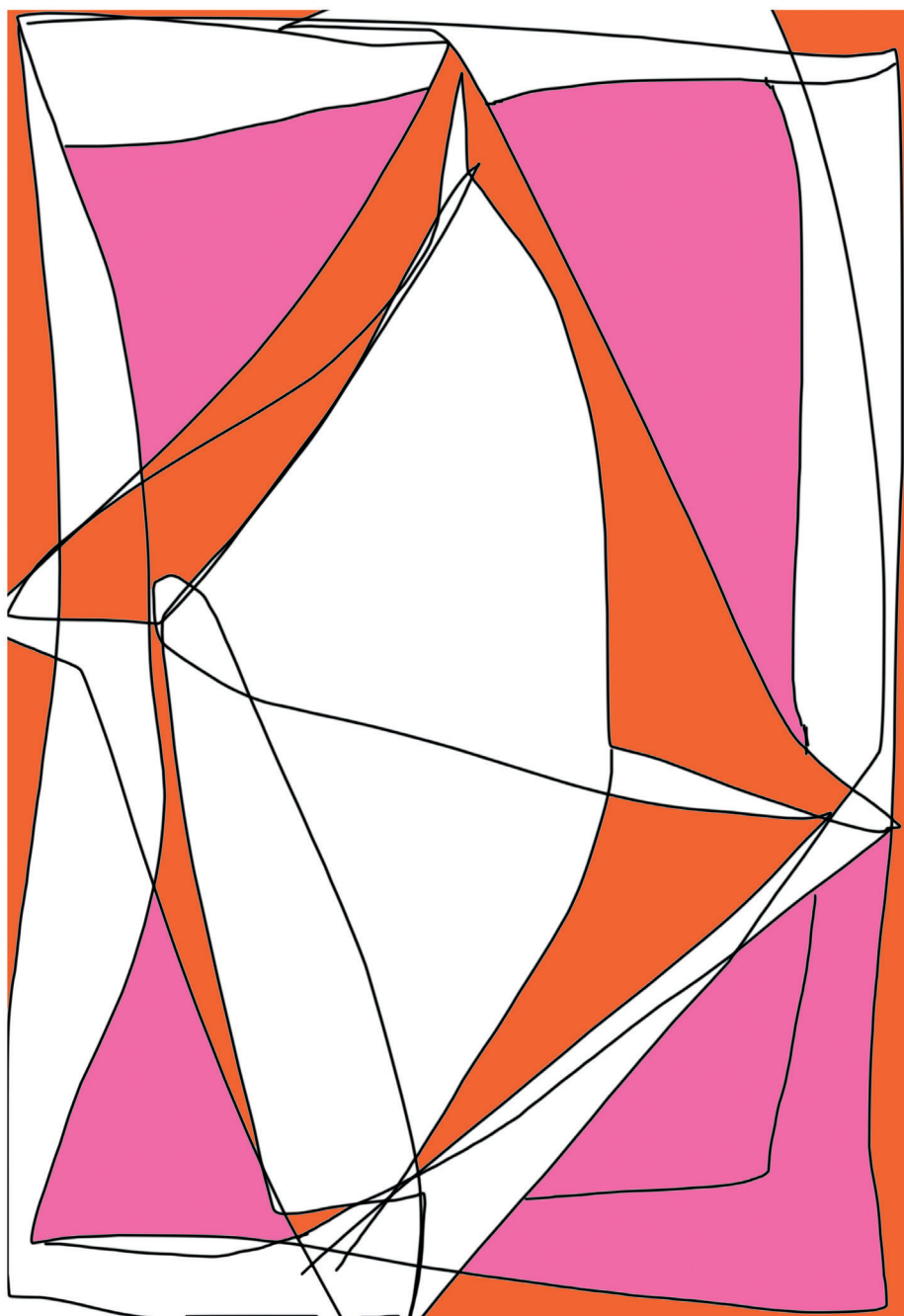
⁹⁹ Luigi Snozzi, «“Avanzare piano, ma sempre”», Stefano Moor in *Conversazione con Luigi Snozzi*, *op. cit.* (note 64), p. 122.

¹⁰⁰ Bernard Huet rappelait à juste titre qu'«on ne peut commencer à écrire correctement l'architecture que lorsqu'on sait la lire». Bernard Huet, «Sur l'enseignement du projet : théorie et pratique», *op. cit.* (note 8), p. 36.

¹⁰¹ Le propos pourrait s'étendre à l'intérêt majeur que portent certains architectes pour des programmes très précis, on pense ici au logement collectif, et dont les réponses linguistiques sont souvent peu marquées.

¹⁰² On parle ici de cette fameuse vision du tout déjà évoquée, que Le Corbusier mettait en avant dans sa pratique et ses théories entre architecture et urbanisme. Voir aussi note 2.

¹⁰³ Le Corbusier, *Urbanisme* [1925], Arthaud, Paris, 1980, p. 44.



It's All About Space

Ou qui a peur du losange ?

Inès Lamunière

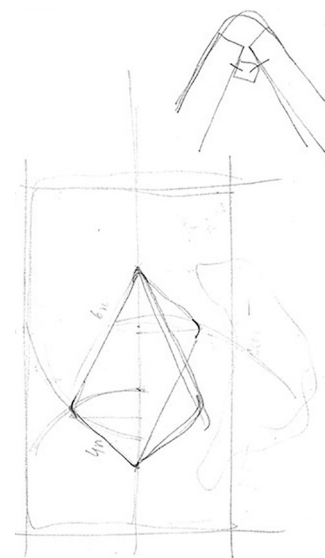
De retour de Rome, j'étais persuadée que tout était espace. Un espace amusant, parfois intimidant, dense et corporel, enveloppant, rond, décoré de reliefs et de peintures. Plusieurs expériences spatiales y étaient associées. Notamment cette impression inoubliable de découvrir, au sortir de l'église de Sant'Ignazio, le ciel bleu teinté de quelques nuages d'orage, comme découpé par les ovales que dessinent les façades et corniches des bâtiments de la *piazzetta* réalisés par Filippo Raguzzini. Puis de se retourner et d'entrer à nouveau dans l'église, de lever les yeux et de se retrouver éberlué par un autre ciel, peint en trompe-l'œil par Andrea Pozzo sur un plafond de planches en bois ; le commanditaire n'ayant jamais été en mesure de terminer cet ouvrage et de construire les voûtes et coupoles qui étaient prévues. Intérieurs et extérieurs, lieux de prière ou lieux de vie sociale, un continuum spatial si bien figuré par Giambattista Nolli dans son plan de Rome en 1748.

Ces expériences spatiales avaient également trouvé un écho contemporain dans les projets réalisés par Paolo Portoghesi tels que *Roma Interrotta* en 1978 et *Roma Amor* en 1979. Elles allaient guider mes projets d'alors, non par historicisme naturalisant, mais bien en raison de la valeur de métalangage que revêt – à mes yeux – la géométrie. La complexité d'un espace construit au compas, de la spirale à l'ellipse, ou encore les progressions géométriques d'un système de lignes ou de surfaces légitimaient un nécessaire prolongement entre architecture et territoire, entre espace privé et espace public. Les projets menés pour Genève en 1978-1979 ou pour Ostia en 1980 en témoignent².

Mais, de manière étrange, comment se fait-il que, par la suite, et près de trente ans durant, ce concept d'espace me soit paru si problématique ? À l'idée d'espace, j'en suis en effet venue à préférer celle de matière, comme en atteste d'ailleurs le titre de ma conférence inaugurale « Matière et fabrique », donnée à l'École polytechnique fédérale de Lausanne (EPFL) en 1994¹. Un retour décidé au vrai, au réel, à une matière en

mesure de produire de l'émotion, voire une poétique de chaînes associatives suscitant autant d'expériences personnelles et, parfois, collectives. C'est dans ce contexte qu'à l'abstraction de l'espace, j'ai – comme d'autres – substitué le concret d'un monde d'atmosphères. La forme était comme à nouveau rattachée structurellement au contexte.

Les revues d'architecture *Faces - Journal d'architectures* et, quelques années plus tard, *matières* ont largement contribué à ce changement de paradigme. Mais c'est au début de l'année 2019, lorsque Samuel Gross, commissaire d'exposition, m'a demandé si je voulais en faire une à l'Institut suisse de Milan, que j'ai réalisé à quel point mon trouble envers la non-question de l'espace avait grandi au fil du temps. Durant ces dix dernières années, mon malaise est devenu tangible : le projet à plus grande échelle, à plus dense complexité programmatique, à plus intense résonance sociale – et dans des contextes désormais devenus, par un changement de terminologie, des environnements – ne trouvait plus tout à fait de réponses. J'ai eu envie de repenser à l'espace, d'où l'intitulé de mon exposition milanaise : *It's All About Space*. À cette occasion, un entretien avec Laurent Stalder (LS) m'a permis de faire le point que j'ai décidé de vous livrer dans ce présent texte³.



LS : Pourquoi une exposition à propos de l'espace ?

IL : Cette exposition est l'occasion de faire de l'architecture, en l'abordant non pas par une mise en relation des éléments qui la constituent traditionnellement (colonne, mur, etc.), mais bien par sa capacité à façonner des espaces comme des vides prêts à accueillir des activités, du mouvement, des corps, de la vie.

LS : Que signifie ce titre *It's All About Space* - Tout est une question d'espace ? D'autres diraient peut-être que tout est une question d'économie...

IL : L'architecture concerne l'espace. Entrer dans une pièce, *a fortiori* dans une salle d'exposition, c'est d'abord y penser – qu'elle ait des qualités ou non. De toute évidence, l'espace dans lequel nous nous trouvons à l'Institut suisse de Milan s'avère sans qualités – il est à la fois trop long, trop haut et trop lumineux. En tant qu'architecte, mon idée proposait de le réparer, de le remodeler en un espace de qualité : un espace que l'on découvre avec plaisir et, qui sait, avec joie ; un espace dont chacun puisse apprécier, physiquement, les vertus.

LS : Comment l'as-tu abordé à Milan ?

IL : Je m'y suis engagée en tant qu'architecte, en manipulant et en transformant l'espace donné, en le modifiant avec les outils de ma discipline, en construisant quelque chose dans cette forme déjà construite. Pour ce faire – et cela peut sembler paradoxal –, j'ai décidé de le remplir avec une forme monumentale en losange. On peut aussi le penser à une autre échelle, comme une forme encore plus grande insérée dans le domaine public, tel le dôme de la cathédrale de Milan peut-être. Voilà une sorte d'énorme gâteau à la crème dont la blancheur et la fragilité pyramidale s'insèrent, à l'origine, dans un tissu urbain plutôt dense. Mais, durant la seconde moitié du XIX^e siècle, le projet

de place de Giuseppe Mengoni a ouvert sur elle une perspective frontale. Ainsi de tels objets ont-ils d'abord été construits dans un réseau concentré de rues, puis ouverts aux yeux du public et aux rassemblements cérémoniels. Aujourd'hui, selon moi, la densification des villes pourrait à nouveau questionner la relation entre objet et tissu urbain, entre figure et fond.

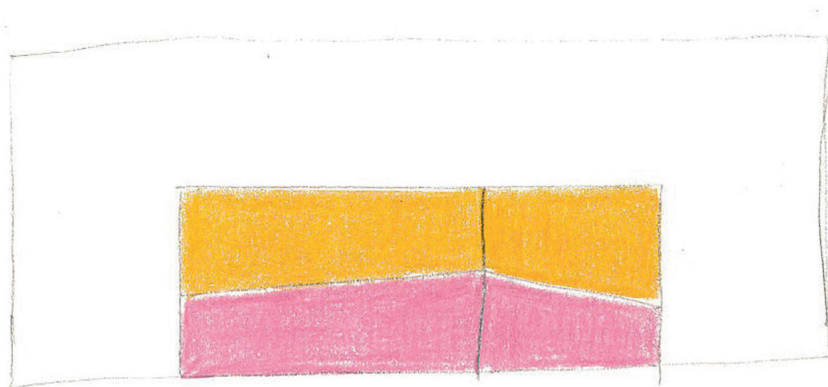
LS: *Quelles sont les couches, les strates, avec lesquelles tu as travaillé à Milan ?*

IL: La nouvelle forme consiste en un losange en plâtre, peint en orange et rose. Les couches sont données par la géométrie, la couleur et les murs existants, rectangulaires et blancs. L'espace produit émerge de la complexité du vide intermédiaire qui en résulte. Par sa taille et ses faces latérales, l'entre-deux est une promenade spatiale, comme améliorée par quelque chose qui serait sans fin, parce que l'espace est toujours perçu de manière fragmentaire, comme des parties de quelque chose que nous savons être plus grand.

It's All About Space peut également être lue comme un hommage à trois grands penseurs : Sigfried Giedion, qui associe l'espace et le temps ; Luigi Moretti qui, dans son journal *Spazio*, lie l'espace et le volume ; et enfin Colin Rowe, qui insiste sur la relation entre l'espace et l'objet.

LS: *Les années 1980 et le postmodernisme sont étroitement liés, il est vrai, à un regain d'intérêt pour les questions spatiales, intérêt clairement exprimé dans les travaux de Colin Rowe et Léon Krier. Pour ces auteurs, l'espace est une dimension normative de l'architecture. Fais-tu dès lors partie de cette génération ?*

IL: Oui et non. Par le regard que je porte aux choses en les situant dans l'histoire afin de saisir et d'évaluer leurs modifications, j'appartiens certainement à cette génération. Mais je pense aussi que nous sommes aujourd'hui invités à adopter une position plus circonstancielle de la notion d'espace et de sa relation à l'architecture. Ce serait une position qui cherche à être plus exacte sur ce qu'est notre propre temps, notre réel, et sur la manière dont il interagit spécifiquement avec certaines questions. C'est ainsi que je le dirais.



*Croquis d'étude pour l'exposition
It's All About Space,
Institut suisse, Milan, 2019.*

LS : *Juste après avoir obtenu ton diplôme d'architecte, tu as commencé à enquêter sur la question de l'espace dans une étude approfondie sur Pietro da Cortona et son église Santa Maria della Pace à Rome, puis, plus tard, à travers une enquête sur le travail de Le Corbusier. Pourquoi l'histoire était-elle si importante pour toi ?*

IL : L'histoire m'importe toujours, aujourd'hui encore, mais il doit s'agir d'une histoire que je peux saisir et qui peut être utilisée comme fil conducteur pour comprendre et constituer une source sans fin d'expérimentations. Par exemple, la manière dont Cortona place à l'entrée, devant l'église, l'objet parfait qu'est le *tempietto* et la façon dont il sculpte la *piazzetta* à six faces qui l'entoure de sorte à dessiner un espace complexe dévolu à la cérémonie publique. Ou, si je pense au projet de Le Corbusier pour la Société des Nations (Genève, 1927), la mise en scène moderne d'un espace ouvert et tourné vers le grand paysage qu'il forme par la disposition des différents bâtiments considérés comme autant d'objets.

Pour moi, l'histoire m'autorise à penser aux espaces dans leur complexité et leur fécondité : des espaces de cérémonie, des espaces de mouvement, des espaces qui incluent le paysage. Cela signifie apprendre de la plasticité de l'espace : les espaces à double focale, les espaces pliés, etc.

LS : *Peut-on écrire une histoire de l'espace, autrement dit, une histoire des diverses conceptions de l'espace ? Les époques successives ont-elles laissé différentes traces de conceptions spatiales dans l'histoire ?*

IL : Certainement, mais étrangement, l'espace n'a, me semble-t-il, jamais été théorisé comme tel dans la culture architecturale occidentale, et encore moins dans les autres cultures du monde. En architecture, la notion d'espace renvoie aux expériences construites et à leur processus de mise en forme par le projet, des dessins du baroque aux dessins et modélisations d'aujourd'hui. Toutefois, l'espace a souvent été réduit à l'espace intérieur – dans le sens du terme allemand original *Raum*, qui signifie salle ou chambre – et l'on ne s'est pas assez intéressé à l'espace extérieur, qui s'étend des espaces publics urbains aux «grands espaces» des paysages naturels.

LS : *Où en sommes-nous aujourd'hui selon toi ?*

IL : Nous essayons dorénavant d'embrasser cette question de l'espace à toutes les échelles. C'est là probablement le véritable concept qui peut, en architecture, être observé et analysé. Voilà qui revient à percevoir l'espace comme un lieu de vie aussi bien individuel que collectif, privé ou public. Mais, surtout, de l'aborder comme une expérience physique capable de produire des émotions, des vibrations.

LS : *En effet, on parle volontiers d'espace à différentes échelles, de l'espace intime du livre aux espaces intérieurs d'un appartement, aux espaces urbains de la ville, jusqu'au cosmos, à la galaxie, comme en a parlé l'écrivain Georges Perec. Mais quels sont plus précisément les espaces de l'architecte ?*

Détail de l'exposition It's All About Space, Institut suisse, Milan, 2019.
Photographe : Giulio Boem.



IL : Tel est exactement mon point de départ : une approche de la conception de l'espace à plusieurs entrées. Sa grande latitude d'appropriation, du très physique au plus symbolique, ou encore de l'utilisation des éléments classiques de la géométrie, de la matière et de la lumière, au passage vers des ambiances définies par l'acoustique, le son, la température, voire par notre perception du confort ; autant de thèmes auxquels renvoie cette notion d'espace en architecture.

LS : De toute évidence, depuis le début du XX^e siècle, la notion d'espace est devenue de plus en plus multiforme. On pourrait même aller jusqu'à dire que, lorsque l'espace devient un enjeu de la pensée architecturale – c'est-à-dire à la fin du XIX^e siècle –, la compréhension géométrique traditionnelle de l'espace est définitivement remise en cause. Par exemple, lorsque Marcel Proust décrit sa chambre dans *À la recherche du temps perdu*, il superpose son espace à des espaces formés par ses souvenirs, aux empreintes spatiales de sa lampe magique, à des espaces imaginaires. De même, Franz Kafka dans *Der Bau* décrit la lutte intérieure que vit son protagoniste entre le souhait d'un espace bien défini qui ordonnerait sa maison et la liberté de l'ouvrir. Comment gérer cette situation moderne ?

IL : Les cumuls de signification ont toujours existé et tu sais à quel point ils sont importants pour moi. Principalement parce que l'architecture, à travers ses espaces bâtis, est non seulement capable de rendre fonctionnel leur usage, mais aussi de générer de possibles associations *in praesentia* et *in absentia*. Je suis certainement redevable à cette discussion plus approfondie de ce qui existe et de ce qui est évoqué : comparer et relier les espaces avec d'autres, provoquer de nouveaux usages, ou signifier et suggérer des émotions. Le concept d'espace est autant psychologique que phénoménologique ; il contient à la fois ses limites et ses ouvertures, aux sens propre et figuré.





LS : *Comment se constitue l'espace aujourd'hui ?*

IL : La notion d'espace doit être rediscutée en architecture. Nous avons en effet besoin d'une approche polysémique – celle dont nous venons de parler –, d'une définition multiple qui pourrait ouvrir de nouveaux chemins et de nouvelles rues et places, tant en termes d'idées que d'espaces bâtis. À cet égard, je voudrais illustrer mes propos en évoquant un espace existant qui exprime de manière exemplaire la façon dont nous pouvons constituer l'espace, ou du moins ce qui serait une manière contemporaine de l'aborder. L'EPFL, l'école où j'ai enseigné, a la chance d'avoir sur son site le Rolex Learning Center conçu et construit par SANAA.

Pourquoi est-ce un bâtiment si extraordinaire ? Parce qu'il nous donne ce sens renouvelé de l'espace. Je pense qu'en discutant avec mes collègues scientifiques de l'EPFL, ils ont soudain compris que l'architecture pouvait, avec ses propres éléments disciplinaires, être une source d'innovation. Et comment ai-je pu leur expliquer en quoi consistait ladite innovation ? Précisément en termes d'espace. Bien sûr, j'aurais pu leur parler de la grande portée des surfaces en béton, des colonnes très minces, et ce d'un point de vue technique. Mais le fait principal était que cet espace était devenu un nouveau paysage dans lequel des étudiants, des professeurs et parfois même des visiteurs pouvaient entrer et unir leurs forces, partager leurs émotions, discuter de leur travail et, plus largement, de la vie, ensemble.

*Vues de l'exposition It's All About Space, Institut suisse, Milan, 2019.
Photographe : Giulio Boem.*



*Vue de l'exposition It's All About Space, Institut suisse, Milan, 2019.
Photographe : Giulio Boem.*

LS : *Comment la question de l'espace intervient-elle dans ton propre travail ?*

IL : Chaque matin quand j'ouvre les yeux, chaque fois que je me rends à mon bureau et que je passe dans les rues, que je monte dans le bus, que je traverse le lac ou que je prends l'ascenseur... Quand je vais au cinéma ou à un concert, quand je lève les yeux vers le ciel, l'espace intervient dans mon travail, il marque mon expérience, il m'offre une sorte d'*ars memoriae* constitué de types ou de familles d'espaces différents.

LS : *L'un des défis de la conception d'un «espace» est qu'il commence là où la construction se termine, autrement dit : il ne peut être construit que négativement.*

IL : Dans le cas de cette exposition à Milan, l'expérience de l'espace commence effectivement là où sa construction se termine. La question de la conception de l'espace est cependant différente : elle n'est pas seulement pensée comme une construction de limites, mais comme la construction de limites immatérielles, d'atmosphères et d'ouvertures.

LS : *Comme l'a décrit August Schmarsow à la fin du XIX^e siècle, l'espace est intimement lié au sujet moderne individualisé, il est vécu par un sujet en mouvement. Comment conçoit-on une telle expérience ?*

IL: Pour concevoir l'expérience du mouvement dans l'espace, il faut être capable de comprendre et d'anticiper un film sur les perceptions que l'on peut avoir dudit espace. Les continuités, les lignes qui guident notre promenade, mais aussi les nombreux fragments qui s'additionnent comme des instantanés. L'architecte, lorsqu'il conçoit des espaces, est un étrange type de visiteur – le messager de quelque chose à venir, de quelque chose qu'il désire.

LS: Existe-t-il dès lors un type d'espace à explorer plus spécifiquement ?

IL: De mon point de vue, l'architecte devrait s'attarder plus longuement sur l'espace collectif, avec plus de soin et, bien sûr, du plaisir. Des espaces pour être ensemble, se réunir, partager des activités, des rencontres, la culture, l'amour et la vie.

Voilà les questions qui habitent cette exposition que j'ai voulue simple et un peu essentielle autour du concept d'espace. J'ai choisi d'importer et d'ajuster un très grand objet, un artefact dont le plan est un losange, dans un contexte, une salle, dont la géométrie était rectangulaire. Aucune des deux géométries, ni celle de l'objet construit ni celle de son réceptacle in situ, ne sont cependant perçues comme telles. Seul est perçu l'espace d'une promenade entre une succession de quatre faces continues dont j'ai arrondi les angles d'une emprise de main ouverte, faces elles-mêmes insérées dans les quatre autres faces de la salle existante. Peintes en rose et orange, elles stimulent et intensifient notre impression de parcourir, ensemble, un espace nouveau, et surtout joyeux.

Une fois revenue de Milan, il m'a semblé avoir renoué avec l'expérience de l'espace. Un espace continu certes, mais qui instaure un entre-deux prolifique entre objet et contexte. Cela m'a amusé de le faire à l'aide d'une forme singulière, non pas celle du cercle, du carré ou du triangle, mais celle du losange, une figure géométrique que je n'avais jamais tout à fait oubliée, elle qui est à la fois élémentaire, mais déjà une déformation. Une forme sûrement maniériste et qui ne trouve pas sa place parmi les formes corbuséennes pures, celles qui ont le privilège d'être «caressées par la lumière». Et pourtant, j'ai alors pensé aux *shaped canvas paintings* de Kenneth Noland ou de Frank Stella, ou encore au rose et à l'orange de Richard-Paul Lohse, mais aussi (et pourquoi pas) au losange comme «expression intérieure du carré» de Vassily Kandinsky. Ces derniers jours, j'ai cherché, en vain, des textes ou des projets d'architecture qui m'auraient parlé du losange... Mais ce n'est, je l'espère, que partie remise.

Notes

¹ Il s'agit de projets menés en 1979-1980 lors de mes études à l'EPFL. Voir à ce sujet Inès Lamunière, Laurent Stalder, *Enseigner l'architecture - Un entretien*, Infolio, Collion, 2018, pp. 73-74. Paolo Portoghesi, *Postmodern, L'architettura nella società post-*

industriale, Electa, Milan, 1982, p. 56.

² Inès Lamunière, «Matière et fabrique», leçon inaugurale, *DA- Informations*, 1994.

³ En anglais et enregistré à Genève par les Studios Masé le

13 janvier 2019, le dialogue entre Laurent Stalder et Inès Lamunière durait une vingtaine de minutes et accompagnait le visiteur de l'exposition. Inès Lamunière, *It's All About Space*, catalogue de l'exposition, Istituto Svizzero Ed., Milan, du 09.04 au 04.05.2019.



Faire violence à la matière

Les sculptures de O'Connell, Harlan, Weber, Rütthemann et Födinger

Anna Rosellini

Au seuil du XVII^e siècle, fort de sa connaissance des premières expériences scientifiques sur la résistance des matériaux, Vincenzo Scamozzi mettait en garde les bâtisseurs travaillant la brique, la pierre et le bois : «*Ce que l'architecte tente de réaliser en faisant violence à la matière n'est pas très honorable.*»¹ Cette expression prémonitoire devait par la suite devenir, grâce à la contribution décisive du moine Carlo Lodoli au mitan du XVIII^e siècle, le nouveau mot d'ordre pour contester le principe vitruvien d'imitation, qui condamnait la pierre et le marbre à remplacer le bois sans en modifier les formes. Les artistes de ce début de XXI^e siècle ont exploré les territoires du comportement imprévisible de cette matière, que la science de la résistance et la théorie de l'architecture disaient parfait au regard des conditions de plus en plus rigoureuses de sa mise en œuvre raisonnée dans la construction. Ce qu'ils ont découvert ne manquera pas d'étonner les spécialistes du bâtiment : ils font en effet apparaître un état de la matière qui échappe à l'essence même de tous les principes logiques édictés au fil des siècles. L'œuvre de ces artistes pionniers s'inscrit pourtant dans une tradition sculpturale, certes très récente et encore balbutiante.

Les recherches sur le béton, menées de façon systématique dans les années 1960 pour tenter de dépasser les lois scientifiques, n'ont jamais véritablement débouché sur des résultats concluants, se résumant à un usage technique limité à l'empreinte, au moulage ou à la sélection de matériaux inertes symboliques. Dans les années 2010, la génération d'artistes nés dans les années 1960 s'est emparée du matériau pour expérimenter des procédés de mise en œuvre inédits : les coulées de Robert Smithson, les réactions chimiques de Gilberto Zorio et, plus récemment, les travaux d'Anish Kapoor et de Damián Ortega sur la nature molle du béton, ont engendré de nouvelles recherches, et la prise en compte de divers facteurs intervenant dans le procédé de fabrication du béton, depuis les étayages jusqu'au temps de prise du mélange, a singulièrement élargi

Brian O'Connell, Concrete Boat Project, Malibu, Californie, 2009.

le spectre du potentiel créatif de ce matériau. C'est ce qui permet aujourd'hui d'inventer des états de la matière jusqu'alors insoupçonnés, et ce, en faisant justement «violence à la matière», contre l'avis de Scamozzi. Or, dans cette démarche «violente», les artistes contemporains renoncent à l'imitation, mais en respectant la nature propre de la matière, ils s'aventurent au-delà des lois scientifiques conventionnelles pour découvrir, peut-être, un univers qui avait été exclu de ces lois. Et du même coup, le béton se trouve ainsi triomphalement affranchi du rôle pour lequel il avait été inventé : édifier des structures solides.

Alors que les écrits théoriques des artistes de l'avant-garde des années 1950 et 1960 trahissaient une volonté de se mesurer aux principes liés aux propriétés physiques des matériaux, la façon dont les artistes actuels abordent la construction architecturale a quelque chose d'obsessionnel. Dans les manifestations les plus extrêmes de cette tendance, l'art devient une construction fantastique, s'appropriant de nombreux dispositifs architecturaux pour en détourner l'essence. Le passage de l'état fluide à l'état solide de la matière surprend les artistes, car ils entrevoient la possibilité d'exploiter les lois scientifiques pour créer des formes non visibles dans les figures conventionnelles de la matière, telles qu'elles se sont exprimées dans des ouvrages d'architecture ou d'ingénierie.

Un groupe important d'artistes a engagé un travail de recherche systématique sur la nature du béton et a abouti à des formes d'expression qui s'apparentent à des expériences sur la résistance de la matière dans un cadre scientifique différent de celui que nous connaissons, ou qui ressemblent à des constructions installées dans des salles de galeries, évoquant un chantier en cours dont on ne parviendrait pas à reconnaître la logique pratique. Brian O'Connell, Charles Harlan, Christoph Weber, Kilian Rùthemann et Karsten Födinger sont les figures de proue de ce groupe d'artistes qui étudient le béton dans des conditions renvoyant aux expériences pionnières des années 1960, et ouvrent des territoires inexplorés en faisant violence au matériau. Si la généalogie opératoire des années 1960 transparait encore dans les œuvres de O'Connell et Harlan, celles de Weber, Rùthemann et Födinger la dépassent pour tenter d'appréhender la matière en soi, allant jusqu'à s'appuyer sur le modèle du chantier de construction en béton.

La (Not)Architecture de O'Connell

Né en Belgique et formé dans plusieurs établissements prestigieux, parmi lesquels l'université Columbia et le California Institute of Arts de Valenzia (Californie), Brian O'Connell travaille actuellement en Californie. La façon dont il exploite le béton porte la trace des principes créatifs formulés dans les années 1960, de la recherche sur la matière de Robert Smithson et de Giuseppe Uncini, ou encore des actions de Gordon Matta-Clark contre l'architecture.

Pour façonner les surfaces, O'Connell étend des panneaux de bois de diverses largeurs, ménageant entre chacun un vide dans lequel il coule le béton, de façon à cintrer le bois – du bois souple de balsa, plus flexible – selon différentes courbes naturelles.



Brian O'Connell, *Concrete*
Painting n.16, 2011.

Dans le moule, quelques éclats de bois, voire des panneaux entiers restent pris dans le béton qui s'est infiltré dans les interstices, conférant au tableau ses qualités matérielles et chromatiques. Ce sont là des procédés de fabrication semblables à ceux qu'utilisait couramment l'architecture de béton brut des années 1950 et 1960 pour texturer les surfaces de jeux calculés de reliefs et replis obtenus en manipulant les planches de coffrage. Carlo Scarpa avait été parmi les premiers à écarter les bois de coffrages pour laisser le béton liquide s'infiltrer entre les planches, avant de sculpter les irrégularités de surface. Dans les reliefs de O'Connell, en revanche, c'est la courbure aléatoire des planches qui produit des effets similaires, tandis que les infiltrations créent des lignes parallèles irrégulières.

Dans ses usages du béton, O'Connell s'inspire également du bâtiment et de la construction navale. En 2009, il construit ainsi de ses propres mains sur les plages de Los Angeles une barque en ferrociment, *Concrete Boat Project* (voir image page 296), pour la galerie californienne Redling Fine Art. Il récidive en 2012 pour la galerie Protocinema d'Istanbul, réalisant une singulière opération de calfatage d'une vieille barque de pêche turque, en alternant sur le bois des couches de ciment et de grilles d'armature, toujours selon la technique du ferrociment, puis en retirant les planches dont l'empreinte lui fournit, comme dans ses tableaux, un moule – *Openings to the water*². L'idée de ces deux pièces provient des observations de l'artiste sur la quantité de bois agencé selon des incurvations complexes qu'a nécessité la construction des surfaces courbes en béton armé du terminal TWA d'Eero Saarinen à l'aéroport JFK de New York. Dans ses recherches pour réaliser un moule en ferrociment de la barque turque, O'Connell s'est interrogé sur la forme géométrique de la coque.

Pour construire sa première barque, il a compulsé des manuels techniques et est tombé sur la notice de l'inventeur de la première embarcation en ciment armé et béton : Joseph Lambot. Au cours de son exploration de l'histoire du béton, tout lui paraissait étrangement inédit, et chacun de ses actes créatifs est alors devenu un geste mémoriel, sans pour autant tomber dans la nostalgie, trouvant sa résolution dans la cimentation d'une histoire dont son œuvre n'est que le dernier chapitre en date. La construction du *Concrete Boat Project* est tout à la fois un hommage à Lambot et un souvenir du voilier de l'artiste conceptuel néerlandais Bas Jan Ader, disparu dans l'océan Atlantique en 1975 au cours de sa performance *In Search of the Miraculous*. *Openings to the water* est un projet encore plus complexe que *Concrete Boat Project*, qui interroge la transmission du secret mathématique de l'origine de la surface courbe, dont O'Connell lui-même a posé les prémisses en 2011 lors de son séjour en Turquie³.

O'Connell a réalisé d'autres gestes mémoriels complexes dans ses installations de 2010. Pour l'exposition présentée au MoMA PS1 à Long Island City, il a construit deux colonnes avec un procédé consistant à verser dans un coffrage des couches successives de terre mélangée à du ciment, tassées entre chaque coulée à l'aide d'un pistolet de mortier pneumatique. Le matériau ainsi obtenu, appelé « *rammed earth* » [pisé], est composé d'un produit de synthèse, le Miracle Gro Potting Mix, mélangé à du ciment de Portland. Après décoffrage, la séquence de strates apparaît clairement le long des fûts

de couleur grise des deux colonnes construites selon cette technique, dont la présence insolite dans la salle d'exposition ne prend de sens que grâce à la construction de deux murs qui délimitent un segment de l'espace, sans que l'on puisse distinguer les colonnes de béton armé de la structure réelle. Mais d'un point de vue statique, les colonnes n'ont aucune utilité ; il a d'ailleurs fallu les stabiliser en y insérant une tige métallique ancrée au sol, car leur hauteur s'arrête à cinq centimètres du plafond.

O'Connell explicite au demeurant la valeur de ces éléments structurels à travers son titre : *(Not)Architecture for the Kunsthalle, PS1*⁴. Parce qu'elles sont affranchies de tout rôle porteur, ces colonnes s'offrent comme une variante délibérée de l'*Anarchitecture* de Gordon Matta-Clark, qui avait participé à la première exposition du MoMA PS1. Le jeu à la manière de Matta-Clark que O'Connell met en scène avec ses colonnes inutiles trouve également des échos dans l'architecture contemporaine : songeons par exemple aux fausses colonnes que l'on retrouve souvent dans les réalisations de l'agence belge De Vylder, Vinck, Taillieu, qui jouent justement sur le statut porteur héroïque de cet élément (et ce n'est pas un hasard si l'on reconnaît une influence de l'*Anarchitecture*, aussi bien dans l'architecture de De Vylder, Vinck, Taillieu, que dans les œuvres de O'Connell).

O'Connell applique ce concept de *(Not)Architecture* à d'autres éléments constructifs non fonctionnels. En 2010, il exploite à nouveau la technique de construction des colonnes en terre et ciment comprimés pour élever des segments de murets dans le cadre de son installation *The Illusion of Plans*, présentée à la galerie Emerson Dorsch de Miami (Floride), du 8 octobre au 13 novembre 2010 – un titre qui évoque forcément celui de l'article fondamental de Le Corbusier, «L'illusion des plans», publié d'abord dans *L'Esprit nouveau*, puis repris dans son livre de 1923, *Vers une architecture*⁵. Ces portions de murets matérialisent plus ou moins précisément l'agencement des locaux de l'ancienne usine de luminaires qui occupait le bâtiment avant qu'il ne soit reconverti en galerie d'art – et jouent donc, comme les colonnes du MoMA PS1, un rôle mémoriel.

Les empilements de matériaux de construction de Harlan

Il n'y a pas que dans les œuvres de O'Connell qu'affleure le goût des années 1960 pour l'expérimentation. Charles Harlan, sculpteur américain formé à l'université de New York, utilise également toute une gamme de matériaux disparates : il s'agit généralement de déchets de chantiers récupérés dans des décharges, de matériaux de construction achetés dans des magasins spécialisés, à la manière de Robert Rauschenberg et de Robert Smithson, mais aussi de tronçons de bois et d'écorces sèches, de pneus de camion chers à Allan Kaprow, de briques réfractaires et blocs de béton qui fascinaient tant Carl Andre, ou encore de cylindres optiques tels que ceux employés par Nancy Holt. Les choix artistiques de Harlan ont également été conditionnés par le fait qu'il a grandi dans un milieu de bâtisseurs (ses parents tenaient une quincaillerie et un magasin de matériaux de construction). Les matériaux sélectionnés évoquent les banlieues des métropoles américaines et de New York où vit l'artiste, et leur agencement rappelle souvent le fatras des chantiers ou des dépôts de matériaux. Parmi ces matériaux, le



Brian O'Connell, installation présentée au MoMA PS1, Long Island City, 2010.

grillage métallique, sous forme de clôture ou de treillis d'armature de béton, occupe généralement une place privilégiée et est souvent associé à des pièces de béton coulées spécialement pour les sculptures. Dans certaines réalisations de Harlan, le grillage s'enchevêtre à des fragments d'arbre, comme le magma périurbain empiétant sur la nature. Courbé et tordu, il exprime la transcendance et l'abandon des confins incertains des périphéries.

Si ces matériaux appartenaient déjà au catalogue des maîtres américains des années 1950 et 1960, leur assemblage et leur traitement reflètent les aspirations de la génération de Harlan : il émane de l'empilement ordonné de matériaux totalement hétéroclites un désir de construire des ouvrages d'une incontestable solidité pour un avenir ramené à l'essentiel, dans l'espoir d'ouvrir un horizon culturel différent, pour l'art comme pour la vie, aussi précaire et rudimentaire soit-il.

En assemblant ses matériaux, Harlan cherche à construire une forme solide, voire noble, et l'empilement méticuleux de fragments évoque parfois certains montages traditionnellement utilisés pour construire des colonnes. La colonne figure parmi les motifs récurrents de ses sculptures, car elle résulte elle-même d'une superposition de fragments dans un certain équilibre vertical. Ainsi, pour Harlan, la colonne n'est pas un élément architectural aulique, ni même la composante essentielle de l'édifice théorique de l'architecture et du temple, mais elle est au contraire la conséquence primitive et inattendue de son intervention constructive, réduite à des matériaux et à des gestes essentiels. La colonne devient ainsi une « pile ». À partir de cette colonne primitive, Harlan reconstruit l'avenir selon une vision critique qui, du recyclage des matériaux et des cultures, se projette vers les plaisirs d'une beauté brute primordiale, même si l'on devine l'écho des *Accumulations* de béton d'Arman, des *Combines* hybrides de Rauschenberg, ou des « non-sites » en forme d'accumulations de Smithson. En construisant ses pièces, Harlan se confronte aux composants fondamentaux du béton armé, du ciment jusqu'à l'armature, qu'il mélange avec les autres matériaux pour en faire des éléments constitutifs à part entière d'un édifice culturel et social à venir.

Dans ses œuvres, considérées séparément, le béton armé laisse apparaître tantôt les fers d'armature, tantôt des granulats de gravier, ou encore des pièces préfabriquées, des blocs de béton, et se présente parfois même sous forme de ciment figé, encore en sac.

L'installation *Ramesh*, présentée du 10 octobre au 1^{er} novembre 2014 à la galerie Adams and Ollman de Portland (Oregon), s'intéresse au recyclage de treillis d'armature en acier rouillé avec lesquels Harlan construit des enveloppes cylindriques dans lesquelles il ne resterait plus qu'à couler du béton pour en faire des colonnes de construction contemporaine. Or, dans son absence même, ce béton demeure décisif pour mettre en scène un nouveau concept de création du paysage humain, dans lequel ces colonnes deviendraient les signes prédominants de notre époque. Ces rouleaux de grillages rouillés se donnent ainsi comme les vestiges de colonnes grecques ou romaines. Pour Harlan, exposer ces enveloppes dans les galeries d'art revient à fournir au public des éléments de compréhension du paysage contemporain.

Lorsqu'il n'utilise pas le béton sous forme de fragments préfabriqués à empiler, il le coule dans des tubes de coffrage Sonotube pour construire des tronçons de colonnes cylindriques assortis de grillages métalliques tordus, ou laissant émerger au sommet une unique barre d'acier qui révèle l'armature et prolonge l'image de la colonne, transformée en une fine tige. Ces tronçons de colonnes en béton laissant apparaître le métal sont de véritables «*ruines à rebours*», comme celles qu'a créées Robert Smithson à partir de la vision du chantier à l'arrêt de sa série de diapositives *Hotel Palenque*. C'est également dans cette lignée que s'inscrivent la vidéo de Harlan, tournée à partir d'images satellitaires et de vues Google, *A Tour of the Monuments of Passaic, NJ*, et son projet multimédia écrit avec Ingrid Burrington, *Passaic Eternal*, sur les traces des lieux photographiés par Smithson⁶.

En recherchant un mode de construction prenant en compte les questionnements sur les matériaux et les gestes fondamentaux pour les mettre en œuvre différemment, Harlan en vient à empiler exclusivement du ciment, mais d'une manière totalement inédite dans le vaste catalogue architectural et artistique des colonnes. Il superpose jusqu'à treize sacs de ciment en les croisant, puis les arrose abondamment, de sorte à ce que le ciment se mouille et commence à prendre ; une fois les emballages de papier retirés, les sacs deviennent des blocs d'une colonne de ciment, et peuvent être démontés et remontés ailleurs. Sur les sites des grandes structures militaires en béton armé construites par les Allemands durant la Seconde Guerre mondiale et abandonnées après la défaite d'Hitler, on a retrouvé des sacs de ciment naturellement solidifiés, comme des sculptures spontanées, et en même temps figés dans un moment de l'histoire, un peu comme les moulages des corps pétrifiés des habitants de Pompéi et d'Herculanum ensevelis sous les cendres volcaniques.

Avec *Gravel* (2013), œuvre portant encore l'influence de Smithson, Harlan entasse sur le sol des galeries du gravier pareil aux agrégats qui entrent dans la composition du béton – engageant un nouveau type de réflexion radicale sur un mode de construction différent, à l'instar d'autres artistes avant lui, comme Gilberto Zorio. Ses baignoires remplies de gravier (*Tub*, 2016) évoquent irrésistiblement l'opération de coulage du mélange dans un moule, à ceci près qu'ici, le mélange refuse de prendre et, au lieu de s'effondrer en tas, garde une forme cohérente grâce à son contenant. De même, *Stack* (2015) est un empilement ordonné de matériaux formant une colonne extravagante reposant sur une base cylindrique de galets maintenus par un grillage métallique rappelant les gabions de soutènement, surmontée d'un touret de câbles en bois et couronnée d'un pneu de camion.

La passion déclarée de Harlan pour les matériaux de construction transparaît dans toutes ses sculptures : «*J'ai toujours trouvé une certaine beauté aux matériaux de construction, et je pense que ce qu'ils représentent est véritablement profond* – confiait-il en 2016. *Les objets physiques avec lesquels nous construisons nos maisons et dont nous nous entourons en tant que culture ont toujours été révélateurs de ce que nous sommes à un endroit et à un moment donnés sur cette planète.*»⁷

De haut en bas, et de gauche à droite :
Charles Harlan, Ramesh, 2014 ;
Concrete, 2014 ; Stack, 2015 ;
Gravel, 2013 ; Tub, 2016.



Fragilité et élasticité de la matière chez Weber

Le béton est un matériau dont se sont emparés depuis des décennies l'architecture, puis l'art, pour en explorer le potentiel plastique et créatif et pour s'interroger sur ses aspects techniques et constructifs, à partir de son état fluide précédant la phase de prise, qui le transforme en masse solide présentant une grande résistance. C'est précisément à cet état liquide du béton – que Louis I. Kahn définissait au XX^e siècle sous le terme de « pierre liquide » ou « pierre fondue » – que s'intéresse Christoph Weber⁸, artiste viennois formé entre 1997 et 2005 à l'École supérieure des beaux-arts de Leipzig, à l'Académie des beaux-arts de Vienne et à l'Académie des beaux-arts de Düsseldorf⁹.

Weber cherche à travers son travail à fixer les caractéristiques du béton à l'état liquide pour en faire des états permanents de la matière, susceptibles d'exprimer également d'autres valeurs, indépendantes du matériau proprement dit. Si le béton a pu être perçu comme l'équivalent contemporain du granite, c'est-à-dire un matériau extrêmement résistant, et plus encore lorsqu'il est armé d'acier, il révèle dans les sculptures de Weber des aspects différents, tels que l'on en voit par exemple sur les chantiers de construction, lors des phases de coulage réalisées par des ouvriers et des techniciens spécialisés.

Après avoir exploité d'autres matériaux, comme le papier mâché, pour reproduire par exemple des pavés parisiens (2008), Weber travaille désormais systématiquement à partir du béton. C'est précisément ce « transfert » singulier des propriétés mécaniques du papier à la pierre qui guide son questionnement sur la nature du composé. Weber étudie à travers bon nombre de ses réalisations les différents états de la matière afin d'en



Christoph Weber,
Untitled (Chunks), 2004.



Christoph Weber, *Untitled (concrete base line)*, 2009.

tirer des formes non conventionnelles et différentes de celles que l'on peut trouver sur les chantiers, mais aussi de celles qui ont été expérimentées dans la seconde moitié du XX^e siècle en modifiant la nature des agrégats ou en noyant des objets dans le composé pour les rendre invisibles. Cette singularité n'empêche pas pour autant de retracer la généalogie du travail de Weber.

Par certains côtés, la recherche de l'artiste reprend en effet les réflexions sur la matière – depuis sa fluidité jusqu'à sa constitution chimique – qu'avaient amorcées des artistes comme Smithson ou Zorio, où le béton prenait des apparences totalement insolites, comme s'il refusait de se solidifier en une forme sculpturale. Mais contrairement aux *happenings* et installations issus de ces expériences, les œuvres de Weber sont de véritables objets sculpturaux, chacun se suffisant à lui-même, même s'il fait partie d'une série qui a des allures d'étrange catalogue de quelque laboratoire scientifique de recherche sur la résistance et le comportement de la matière.

La photographie des décombres de béton d'une maison en Palestine, plastiquée par un attentat suicide, a révélé à Weber le pouvoir expressif de ce matériau, capable de raconter la mort des habitants sans montrer leurs cadavres. Il voit dans cet état du béton « une sorte de symbole de l'impact maximal de la violence »¹⁰. Il a mis en scène sa première transcription littérale des ruines de la maison palestinienne dans sa première exposition personnelle à la Galerie Jocelyn Wolff à Paris, en 2004, intitulée *Stagnation*, juxtaposant aux dessins d'un bâtiment démoli quatre fragments identiques de béton gris fracturé. Il décrit ainsi cette première sculpture de béton : « J'ai fabriqué un bloc de béton, puis je l'ai recopié, un peu dans l'esprit du procédé photographique positif-négatif. J'ai ainsi obtenu quatre exemplaires des mêmes bords fracturés, ce qui souligne aussi l'absurdité du copier-coller sur Photoshop. »¹¹

La pièce de 2009 *Untitled (concrete base line)* présente une autre forme de désintégration de la matière : l'une des deux longues poutres posées au sol, fabriquée en ciment et sable (l'autre, plus étroite, est en bois), commence par endroits à se décomposer et perdre sa forme sous l'effet de l'eau qui ronge le matériau et érode les arêtes.

Mais pour Weber, le point de départ décisif de sa recherche sur le béton, qu'il définit volontiers lui-même comme une « obsession du béton »¹², a été l'exposition de 2010 à la Galerie Nächst St. Stephan Rosemarie Schwarzwälder de Vienne, *Loose concrete*. Le matériau principal est ici le béton, dont les formes « mouvantes » annoncées dans le titre dérivent de celles expérimentées avec les quatre blocs de *Stagnation* et les poutres de *Untitled (concrete base line)*. Si le titre met l'accent sur un état particulier de la matière, il est évident que le souvenir des décombres de béton de la maison palestinienne a également déterminé la vision que Weber se fait de ce matériau, tout au moins dans certaines des pièces exposées : il est fragile et destructible. Avec *Loose concrete*, Weber inaugure son travail de recherche sur les diverses façons de traiter la matière, en gravant des dessins sur des feuilles de béton, ou en reproduisant des techniques et effets déjà expérimentés dans des œuvres précédentes. Le thème de cette exposition reste le conflit israélo-palestinien, évoqué à travers les destructions matérielles.

Untitled (Gegenstück) vise à nouveau à représenter une construction parfaite mais en ruine et, partant, la violence infligée à un corps. Deux monolithes flambant neufs sont scindés en deux parties égales par une crevasse apparue sur la face qui les unissait et, derrière l'enveloppe lisse du béton, cette énorme fissure révèle, comme sous la blessure d'un corps, les agrégats qui constituent les deux blocs. La ligne de fracture est parfaitement symétrique, car Weber a recouru à une technique complexe de moulage pour répliquer très exactement le même profil. La ruine est ici délibérément conçue et impeccablement construite, si bien que le processus de fabrication inscrit dans la matière même l'effet de la violence qui, dans la maison palestinienne détruite, résultait d'un acte non contrôlé. À partir de ce subterfuge créatif affiché, l'artiste modifie sa façon de travailler le béton pour représenter sa fragilité et sa désagrégation.

Ses œuvres de 2012 qui font suite à l'installation *Loose concrete* témoignent de l'évolution de ses recherches sur l'expressivité du béton¹³. Le titre de l'exposition de Barcelone, *10, 25, 80*, qui fait référence aux proportions d'eau, de ciment et de sable entrant dans la composition du matériau, confirme l'«obsession du béton» de Weber. Dans *Bent inversion (Seitlich stehend)*, il soumet une mince feuille de béton à une torsion afin de pouvoir l'appuyer contre un mur ou la poser sur une tranche au sol. Une face est parfaitement lisse ; l'autre, granuleuse, est sertie des graviers bruts du béton. *Bündel* est un faisceau de fers à béton de sept mètres de long, enroulé dans une enveloppe de tissu bétonné laissant dépasser les extrémités des tiges d'acier.

Après avoir expérimenté avec l'eau, Weber soumet une série de blocs de béton au feu, qui macule la surface de traces de fumée – comme en hommage à Yves Klein. Le titre de cette pièce, *Schade, dass Beton nicht brennt* [Dommage, le béton ne brûle pas] (2012), met en valeur ces traces, témoins des expériences de l'artiste visant à altérer le matériau à l'état solide. Le béton est également modelé sous d'autres formes, coulé non plus en bloc mais dans des toiles plastifiées blanches, des bâches déclinant diverses configurations, se libérant ainsi des figures monolithiques classiques. *Not Yet Titled* (2012), renommé l'année suivante à Saint-Gall *Beton (gerollt)* [Béton (enroulé)] (2013), saisit la matière dans un état encore visqueux, au moment où, juste avant de se solidifier, il semble à deux doigts de se déverser de la toile fixée au mur. Dans *Beton (gehoben)* [Béton (soulevé)], une toile repliée suspendue au plafond est remplie d'une masse de mélange qui est en train de se figer en grumeaux vermiculés dans son contenant. L'élasticité et la plasticité de la bâche se reflètent dans les formes qu'acquiert le mélange de ciment.

En explorant les expressions les plus diverses du béton, Weber est fasciné par le potentiel d'imitation de la surface du matériau, qui autorise l'impression d'empreintes fidèles. C'est cette propriété qu'il exploite aussi bien dans *Unfold* (2011), où il présente côte à côte une planche de sapin ayant servi de matrice et la pièce moulée en béton, afin de mettre en évidence le jeu de reflets du veinage¹⁴ ; de même, avec *Not to be titled (Graues Holz)* (2012), il reproduit sur le béton le veinage et les fissures de poutres et de planches de bois, entassant et dispersant les éléments au sol pour suggérer un chantier abandonné ou une ruine.

De haut en bas, et de gauche à droite : Christoph Weber, *Untitled (Gegenstück)*, 2012 et 2014 ; *Bent inversion (seitlich stehend)* et *Bent inversion (lehrend)*, 2012 ; *Bündel*, 2012 ; *Schade, dass Beton nicht brennt*, 2012 ; *Beton (gerollt)*, 2012-2013 ; *Beton (gehoben)*, 2012 ; *Unfold*, 2011.





Christoph Weber, *Not to be titled (Graues Holz)*, 2012.

Alors que Smithson inventait un processus pour obtenir des «ruines à rebours» sans jamais en passer par la phase d'une forme affranchie du processus, dans l'agencement de Weber, c'est la représentation précise de l'événement qui prévaut, comme si le coffrage de chacun des éléments gardait la trace du moule dans lequel il a été coulé en contrefaisant le bois. À travers cette volonté de représentation événementielle et d'imitation de la matière, *Not to be titled (Graues Holz)* se démarque de toute référence généalogique aux recherches de Smithson ou de Zorio. L'œuvre s'inscrit toutefois résolument dans l'éventail d'expériences menées par Weber pour identifier une expression donnée du béton, tout à la fois technique, plastique et symbolique.

La recherche constante sur les états du béton qui, dans les différents travaux menés en 2012, prend des allures obsessionnelles, aboutit à une transformation radicale des précédentes métaphores politiques sur les conflits au Moyen-Orient, à des interventions sur la nature même du matériau, qui n'a désormais plus besoin d'en passer par la phase de solidification pour être ensuite détruit ou érodé. L'eau et le feu, par lesquels Weber cherchait à modifier le béton dans son état solide, ont laissé place à des interventions effectuées juste avant la prise définitive du mélange.

Weber saisit sous différentes formes la nature visqueuse du béton au moment où il est encore à l'état fluide, chacune faisant l'objet de plusieurs séries de pièces réalisées après *Loose Concrete*, et dont certaines ont été présentées dans ses expositions *Uncast* (galerie Ibid, Londres, 2013) et *Cartons pierres* (galerie Jocelyn Wolff, Paris, 2016). Les œuvres de Weber s'apparentent parfois dans leur forme aux essais de construction que réalisent les ingénieurs sur les chantiers afin de déterminer les propriétés mécaniques du béton. La mise en scène de la fragilité du composé visqueux n'est pas sans rappeler ce genre d'essais, puisque chez Weber, on trouve souvent un bloc de béton reposant sur différents types d'objets – une barre d'acier ou une fine plaque – qui donnent l'illusion d'avoir provoqué sa rupture.

L'essence textile de la matière : les œuvres de Rüthemann

Interroger les matériaux pour découvrir leurs possibilités créatives à travers la genèse de formes, à l'instar des expériences réalisées en peinture et en sculpture, permet d'imaginer des créations artistiques instaurant un débat sur le contenu idéologique d'une œuvre, ou l'intention de construire un récit par métaphores, comme dans les œuvres de Weber. La nature de la matière devient alors prétexte à une recherche sur la forme proprement dite. L'artiste suisse Kilian Rüthemann, qui a étudié à l'école d'Art et de Design de Bâle après une formation de tailleur de pierre à Saint-Gall, semble percevoir dans beaucoup de matériaux une essence textile secrète – comme en réaction à la dureté des pierres qu'il a appris à connaître dans sa jeunesse.

L'effet de la pesanteur, utilisé comme agent de création chez Robert Morris, ou la fluidité de matériaux tels l'asphalte ou le béton, expérimentés par Smithson, trouvent un écho dans les œuvres de Rüthemann : lorsque, par exemple, il superpose des bandes de bitume et les suspend comme des torchons (*Untitled (Birds)*, 2008), étire les mêmes bandes bitumineuses sur un piètement de métal léger pour créer une voile incurvée (*Untitled (Valentine)*, 2011), ou construit de fausses tôles épaisses qu'il appuie contre des murs ou des balustrades de sorte qu'elles se plient (série *Linger!*, 2012). C'est dans le même esprit qu'il applique sur des murs des jeans enduits d'une substance bitumineuse, dont les pliures épousent les angles, retours et recoins des murs (*Untitled*, 2011). Dans d'autres œuvres, il empile des tapis en fibre de coco sur le sol (*One for every moment (stack)*, 2014), ou place sous une superposition de lattes de bois de placage une poutre qui imprime une déformation aux fibres du bois pour en souligner la nature textile (*Untitled (moor)*, 2014), comme le fait parfois Weber pour déformer des blocs de béton.

La désagrégation de la matière, au-delà de son élasticité textile, produit également des figures insolites chez Rüthemann : dans *Untitled (Masse Critique)* (2008), des plaques de caramel se fissurent à une extrémité, puis se fragmentent peu à peu, jusqu'à s'émietter à l'autre extrémité, offrant au regard tous les stades de la matière solide et de sa destruction. L'artiste obtient une figure similaire dans son installation *Untitled* (2009) en retirant les lames d'un parquet pour mettre à nu la structure porteuse – les lames retirées sont placées à côté de la forme en négatif qu'elles ont laissée.



Kilian Rüthemann, *Attacca*, 2010.

Si Rüthemann intègre le béton à son catalogue de matériaux, c'est justement parce que, à l'état liquide, il peut le traiter comme des bandes de bitume ou de tôle. Dans plusieurs de ses pièces, il le travaille comme un tissu épais : exploitant la consistance visqueuse du béton frais, il l'étend en couches épaisses sur les marches d'un escalier, simulant un véritable tapis gris pour son installation de 2009, *Untitled*, présentée en 2011 au Kunsthau de Glaris (Suisse), à la Galerie municipale de Sindelfingen (Allemagne), puis en 2013 à la galerie Magazin 4-Bregenz Kunstverein de Brégenz (Autriche). Il asperge les murs de ciment de plâtre en dessinant de grands X, dans les salles qui accueillent ses installations de 2010 – le musée d'Art contemporain de Bâle, le Künstlerhaus de Brême et le musée des beaux-arts de Saint-Gall. L'œuvre *Attacca*, exposée en 2010 au musée d'Art contemporain de Bâle, appartient à cette même catégorie, traitant le



De gauche à droite :
Kilian Rütthemann, *Untitled*, 2011 ;
Ressource, 2011.

béton comme une épaisse peinture pâteuse. Dans cette œuvre qui se donne comme un tableau, la peinture même, qui ne cherche à ne rien représenter d'autre que le motif créé par le mouvement et la force de gravité, à la manière du *Dripping*, se transforme en une couche de béton appliquée directement sur les murs, dessinant un rectangle replié à angle droit sur l'arête. La matière a été appliquée de façon à garder la trace plastique des coups de brosse. Le fait que le béton enveloppe deux pans de mur contigus met en évidence les propriétés plastiques du matériau, qui peut se plier comme une toile.

La désagrégation visible du béton chez Weber trouve un écho dans *Ressource* (2011) de Rütthemann, où la matière est modelée en forme de longs tuyaux pleins effondrés sur les trottoirs des villes ou dans les salles des galeries, ces tuyaux s'étant manifestement désintégrés car le béton n'avait pas encore pris. La forme évoque par endroits les modélisations réussies du béton d'Anish Kapoor. Rütthemann met en scène d'autres types de désagrégation avec du béton travaillé encore frais, dans des pièces comme *Untitled* (2011), construite avec du ciment blanc dans la salle d'exposition de la galerie RaebervonStenglin de Zurich (Suisse). Contrairement aux blocs de Weber, la matière est ici coulée non dans des moules mais à même le sol et façonnée en une épaisse couche sur laquelle est partiellement superposée une autre couche d'épaisseur presque identique, pour donner au matériau l'aspect d'une couverture de fourrure.

Le chantier de Födinger et la cabane primitive de Vitruve

Si Wolf Vostell avait fait du chantier de construction de ses sculptures en béton le prétexte à des *happenings* dans les rues des villes, pour Mauro Staccioli, il offrirait une occasion de transformer l'art en un moment participatif politique visant à libérer la classe ouvrière de la servitude du travail. Niki de Saint-Phalle, elle, y a toujours vu un moment de convivialité entre amis artistes engagés dans la création et la fabrication d'une œuvre collective. En revanche, pour l'Allemand Karsten Födinger, formé à l'Académie des beaux-arts de Karlsruhe, le chantier de béton s'offre comme un univers de matériaux mis à la disposition de l'artiste pour inventer des sculptures d'un nouveau genre.

Son intérêt pour les outils de construction lui vient de son père, qu'il a vu dans sa jeunesse bâtir la maison de vacances familiale dans son village natal d'Unterachman, en Autriche, avec l'aide de tous les voisins, dans la grande tradition rurale¹⁵. Certaines de ses installations phares ont ceci de particulier que, pour construire ses pièces, l'artiste privilégie moins le béton que les échafaudages qui, sur le chantier, permettent de couler et mettre en œuvre le matériau. Il s'empare ainsi des tubes Innocenti, charpentes de cintres, passerelles et étais, voire des structures complexes de coffrages avec, parfois, leurs barres d'armatures invisibles, et les manipule pour créer des figures exceptionnelles qui, dans leurs différentes configurations, tendent à exprimer la perte de confiance dans la stabilité de la structure représentée par l'un des matériaux de construction modernes les plus résistants : le béton armé.

Födinger fonde ainsi toute sa production sur la technique, apparente dans les dispositifs nécessaires à la construction. L'affinité entre artistes et architectes apparaît clairement dans son travail : il suffit pour s'en convaincre de comparer ses installations aux petites maisons flamandes réhabilitées par l'agence d'architecture belge De Vylder, Vinck, Taillieu, où le matériel de chantier semble avoir été abandonné sur place, conférant aux intérieurs dans lesquels vivent les familles des allures de chantiers permanents. Il se dégage un peu la même impression de nouvelle Babylone de brique et de broc habitée par des squatters, des réalisations de De Vylder, Vinck, Taillieu que des œuvres de Födinger – qui proclament ouvertement leur état d'inachèvement. L'artiste a inauguré ses « chantiers en cours » en 2009 avec l'installation *Quetsch Folie*, qui met en scène un petit coffrage rudimentaire composé de deux feuilles de plastique rigide noir enserrant une masse grumeleuse de béton gris clair qui s'échappe par les deux extrémités. La même année, il reproduit cette pièce, toujours à petite échelle, mais avec des planchettes de bois.

Les séries de photographies de structures d'échafaudage adossées à des murs de maisons menaçant de s'effondrer attestent de la fascination de Födinger pour le degré d'instabilité impondérable qui traverse toujours les structures, et qu'il reconstitue dans ses installations à travers les échafaudages provisoires de chantier. La construction en béton armé fait irruption dans sa production en 2010, lorsque l'artiste investit une salle de la

De gauche à droite :
Karsten Födinger, *Quetsch Folie*,
2009 ; installation à la galerie
RaebervonStenglin, Zurich, 2010.





De gauche à droite :
 Karsten Föding, *Turiner Decke*,
Artissima, Turin, 2010; *Cantilever*,
 Palais de Tokyo, Paris, 2011.

galerie RaebervonStenglin de Zurich avec deux immenses pans de béton armé accolés en angle, comme l'avait déjà fait Mauro Staccioli, et constitués d'un assemblage rudimentaire et imparfait de panneaux de béton brut. À la fin de l'exposition, le béton armé a été détruit et les gravats mis à la décharge¹⁶.

Puis, en 2010-2011, Föding fait également intervenir dans ses œuvres les grandes structures de chantier, qui le portent à reconfigurer entièrement les salles de galeries : il met en évidence les systèmes d'échafaudage légers et provisoires qui permettent de bâtir des structures solides et durables, et s'appuie sur ces dispositifs pour reconstruire un espace présentant les mêmes caractéristiques d'éphémérité. Il réalise sa première grande expérience sur la capacité des échafaudages à transformer l'espace pour la foire d'art contemporain de Turin, *Artissima 17*, avec une pièce intitulée *Turiner Decke* [Plafond de Turin], composée de rangées de tubes Innocenti soutenant des lames de coffrage destinées à accueillir une dalle de béton armé¹⁷. Tout est prêt pour engager les travaux, mais la dalle n'a pas encore été coulée car c'est ici l'échafaudage lui-même qui se donne comme construction primordiale et essentielle. Le *Turiner Decke* apparaît ainsi comme une nouvelle variante inédite de la cabane primitive que décrivait Vitruve, reprise au fil des siècles dans les traités sur les débuts de l'architecture.

Le discours de Föding s'affine et, à travers les échafaudages de chantier, explore les méandres de la théorie de l'architecture. La mise en scène d'échafaudages présentés comme les maquettes d'une construction primitive contemporaine, mais sans les matériaux que ces socles sont censées soutenir en attendant qu'ils se solidifient, n'est pas sans rappeler les observations d'Auguste Perret sur les coffrages de bois qu'il utilisait pour ses colonnes de béton armé. Le passage du bois au marbre qui, selon Vitruve et ses disciples



était à l'origine de la transformation de la cabane dans le temple, est le fruit non d'une imitation, mais d'un processus constructif logique propre à la fabrication du béton armé, expliquait Perret, puisque ce matériau ne peut être mis en forme qu'avec du bois – les coffrages, en l'occurrence –, dont la trace disparaît du chantier dès qu'il est retiré. Contrairement à Perret, Födingen ne cherche pas justifier la logique constructive de quelque poteau ou poutre de béton armé dans un temple contemporain, mais exhibe l'échafaudage provisoire nécessaire à la construction de son plafond comme une construction primitive contemporaine. Et contrairement encore à Perret, il se concentre sur le plafond plutôt que sur la colonne, car c'est l'élément par excellence qui assure un abri à l'homme.

Après l'installation de l'échafaudage «vide» de Turin, Födingen, invité à exposer au Palais de Tokyo de Paris du 18 février au 27 mars 2011, réactualise le concept dans une nouvelle œuvre, *Cantilever* [Porte-à-faux] : il s'agit cette fois-ci de construire *in situ* un véritable plafond en béton armé, mais de sorte que la structure de soutènement reste indispensable à la stabilité de la pièce¹⁸. L'espace, l'ancien auditorium du musée, encore tapissé de rideaux noirs et du plafond peint en noir, est occupé par une forêt de tubes Innocenti qui soutiennent le coffrage de bois sur lequel sera coulée une fine dalle de béton armé léger. Une fois l'étagage et l'armature métallique montés, à l'extérieur du Palais de Tokyo, un camion toupie équipé d'une pompe achemine le béton liquide vers la salle où est construite la dalle. Après que l'artiste et les ouvriers ont fini de couler et d'étaler la dalle et que le béton a pris, une partie des étais a été retirée afin de rendre le support plus fragile et de révéler au moins les bords de la dalle qui, autrement, resterait totalement invisible. La dalle prend également appui en porte-à-faux sur l'ouverture d'un mur spécialement découpé en meurtrière, et dépasse en auvent sur le hall d'entrée du musée, comme pour annoncer sa présence.



De gauche à droite :
Karsten Födinger, *Ohne Title*,
propriété du Perche de Nicolas
Libert et Emmanuel Renoird,
« La Vallée », 2013 ; Bint al-Aryah,
île de Pantelleria, 2015.

Födinger ne montre pas intégralement la dalle, comme une sculpture à part entière, car à travers cette structure, il veut avant tout mettre en évidence le processus de réalisation et le concept même d'abri, et animer la phase du chantier au cours de laquelle il occupe avec l'équipe d'ouvriers une partie du musée pendant un temps donné, transformant ce travail collectif en une performance – mais une performance à huis clos, très éloignée des *happenings* participatifs de Vostell. Comme chez ce dernier, une vidéo documente le chantier de *Cantilever*¹⁹.

Après les travaux de réhabilitation d'Anne Lacaton et Jean-Philippe Vassal qui ont fait du Palais de Tokyo un chantier inachevé, *Cantilever* se glisse sciemment dans ce monument pour confirmer le caractère provisoire du lieu d'exposition en l'état, et pour en redéfinir la nature, les dimensions, les rythmes et le potentiel métaphorique, en laissant en place l'échafaudage de chantier, et aussi pour modifier sa configuration en introduisant un plancher inaccessible – le public ne peut pas monter sur la dalle de Födinger, mais seulement imaginer ce à quoi elle peut ressembler.

Sur les cartels de *Cantilever*, les commissaires du Palais de Tokyo faisaient référence à Frank Lloyd Wright, l'un des grands précurseurs de la structure en porte-à-faux en béton armé²⁰. Le *Cantilever* de Födinger semble effectivement reproduire la phase de chantier de la Maison sur la cascade, durant laquelle une forêt de poteaux soutenait l'immense terrasse en porte-à-faux en attendant que le béton prenne et que la structure devienne autoportante. La photographie de chantier de Wright et les étançons de Födinger donnent à voir la capacité du béton armé à tenir sur rien à partir du moment où il a pris. Mais dans le *Cantilever* de Födinger, le fait même que le matériau se soit solidifié semble retirer tout son mystère à l'encombrante forêt de poteaux métalliques à



travers lesquels les visiteurs du Palais de Tokyo se faufilent et découvrent des sensations inconnues, puisque les chantiers de construction sont toujours inaccessibles au public. Inaccessibilité, éphémérité et fragilité des étais s'associent pour former l'entité mystérieuse que propose ici Födingner.

Si dans *Turiner Decke*, la métaphore de la cabane primitive était annoncée, dans *Cantilever*, cette cabane a subi une première métamorphose, car la dalle qui constitue l'abri a été construite en béton armé mais ne peut pas encore s'affranchir des étaçons qui continuent à la soutenir, comme si Födingner n'avait pas l'intention de construire au sens traditionnel, mais voulait interroger cet acte et rendre toujours visible, au-delà de la stabilité perçue de la dalle, ce degré imprévisible de fragilité propre aux structures humaines et qu'il met en scène avec ses étayages.

Turiner Decke et *Cantilever* ont inspiré à Födingner d'autres pièces interrogeant le concept d'abri primordial qui doit sa solidité au béton armé, mais dont les frêles supports provisoires communiquent une impression d'instabilité. Pour ses installations suivantes, l'artiste quitte les salles de galerie pour déployer ses réalisations à l'air libre afin de les exposer à l'œuvre du temps et les confronter à leur fin naturelle. Dans la propriété du Perche de Nicolas Libert et Emmanuel Renoird, «La Vallée», il investit ainsi en 2013 un sentier de sept mètres pour encastrier à sept troncs d'arbre une dalle suspendue de béton armé, faisant surgir dans la forêt un abri primordial totalement inattendu – *Ohne Titel* [Sans titre]. Ces troncs d'arbre emprisonnés dans la construction changent de nature et s'apparentent à ceux qui illustrent le frontispice des *Essais sur l'architecture* de Marc-Antoine Laugier, image dessinée pour représenter la théorie de la naissance de l'architecture et du temple, et remise au goût du jour dans l'œuvre de Födingner.

En lieu et place des poteaux et des étais de *Turiner Decke* et *Cantilever*, il y a maintenant des supports inamovibles et fermement enracinés au sol, mais qui sont aussi des organismes vivants enserrés dans une masse inerte. La croissance naturelle différenciée des arbres pourra, à terme, générer des tensions dans la dalle artificielle d'un seul tenant qui les relie dans cette construction où le naturel et l'artificiel établissent un dialogue d'une violence sans précédent.

En 2015, Födingen construit une autre pièce similaire sur l'île de Pantelleria (Sicile), à cheval sur un muret de pierres sèches en pleine nature, et dont le titre emprunté à l'arabe, *Bint al-aryah* [la fille du vent], évoque le nom arabe de l'île. «De re ædificatoria» : telle pourrait être la définition la plus adaptée des interventions de Födingen. Le rapprochement est au demeurant d'autant plus pertinent que, comme Födingen, Leon Battista Alberti s'intéressait de près à la fragilité des structures soumises à l'érosion du temps et à la destruction humaine. L'abri de Födingen est ici encore formé d'une dalle en béton armé, mais soutenue cette fois-ci par des troncs de cyprès coupés et grossièrement écorcés, faisant office de poteaux et évoquant des colonnes archaïques. La dalle s'encastre dans un rocher naturel et est soutenue par un pilier de béton armé coulé dans un coffrage rudimentaire. Les supports sont disposés de façon à ce que la dalle soit solidement ancrée au rocher et au pilier, mais donne l'impression d'être en porte-à-faux aux points où les troncs viennent s'insérer comme des poteaux, si bien que l'observateur perçoit dans l'ensemble une répartition précaire des efforts statiques et un équilibre ténu, comme dans la terrasse de Wright ou les maisons de Rem Koolhaas.

Le catalogue de supports naturels et rudimentaires de Födingen est aux antipodes de la complexité des variantes de l'abri primordial qu'imagine le photographe Filip Dujardin sous forme de colonnes de style flamand tardif dans sa Série «Fictions». Mais à la lumière de la tragédie des migrants qui débarquent sur les îles au large de la Sicile, *Bint al-aryah* acquiert aussi d'autres significations et se charge d'une profonde humanité que Födingen parvient à retenir, comme son plafond, dans les confins de l'art, parce que son objectif est de traverser le mal de vivre rencontré au présent, afin que la souffrance et la précarité des existences pénètrent l'esprit de chacun pour raviver la conscience de la condition humaine. Ce n'est pas dans les formes, mais bien dans l'aspiration à la dimension universelle du sentiment que l'œuvre d'art peut encore transmettre, que réside l'esprit hellénique du belvédère de Födingen. Vue d'avion, la plate-forme peut également évoquer un éclat de lumière.

Notes

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

¹ Vincenzo Scamozzi, *L'idea dell'architettura universale*, Venise, 1615; Arnaldo Forni (réimpression), Bologne, 1982, vol. II, Livre VII, chap. 1, p. 174.

² «Openings to the water I stopped / searched for cracks and the wanting parts I fixed / A boat sold by the daughter of its builder, a fisherman, / to a shipwright who left it there.» *J'ai cherché les fissures et les parties manquantes ; j'ai réparé une barque que la fille de son constructeur, un pêcheur, avait vendue à un charpentier de marine, qui l'avait abandonnée là.* Voir la vidéo CalArts Visiting Artist Lecture Series Brian O'Connell, 25 octobre 2012, <https://vimeo.com/57029343>, consultée le 3 décembre 2019.

³ Brian O'Connell, *Concrete Boat II*, 1^{er} octobre 2011, http://www.boconnell.org/boconnell//WRITING/WRITING_PDFs/OConnell_ConcreteBoat2_Oct2011.pdf, consulté le 7 octobre 2019.

⁴ <http://boconnell.org/boconnell//ART/RAMMED/RAMMED2.html>, consulté le 29 octobre 2019.

⁵ Le Corbusier-Saugnier, «Architecture II. L'illusion des plans», *L'Esprit Nouveau*, n° 15, février 1922, pp. 1767-1780.

⁶ <http://www.passaiceternal.com>, consulté le 3 décembre 2019.

⁷ «Brick, Fencing, and Shingles: Charles Harlan's "Flood" at Pioneer Works», *Whitewall*, <http://www.whitewallmag.com/art/brick-fencing-and-shingles-charles-harlans-flood-at-pioneer-works>, consulté le 4 octobre 2019.

⁸ William S. Huff, «Louis Kahn: "Sorted Recollections and Lapses in Familiarities"». Interview with Jason Aronoff, *Little Journal*, vol. V, n° 1, septembre 1981, repris dans Alessandra Latour (éd.), *Louis I. Kahn, l'uomo, il maestro, Rome*,

Kappa Edizioni, Bologne, 1986, p. 423 (pp. 405-431). L'expression «pierre liquide» est de Kahn (*Ibidem*, p. 415).

⁹ Voir Christopher Weber, *Uncast*, Spector Books, Leipzig, 2015.

¹⁰ Interview de l'artiste Christoph Weber, <https://viennacontemporarymag.com>, consulté le 3 décembre 2019.

¹¹ *Ibidem*.

¹² *Ibid*. Après l'exposition sur Israël, le matériau acquiert sa propre autonomie expressive. Les ruines qui résultaient d'actes violents deviennent désormais des tests de résistance sur le béton. Cette évolution se produit au cours du séjour de Weber à New York, en 2010, dans le cadre de sa résidence d'artiste à l'International Studio and Curatorial Program (ISCP), sponsorisée par le ministère autrichien de la Culture.

¹³ Voir en particulier les pièces de ses expositions personnelles à la Galerie Jocelyn Wolff de Paris du 14 janvier au 10 mars 2012, et à la galerie ProjecteSD de Barcelone du 18 mai au 27 juillet 2012.

¹⁴ Voir Christoph Weber, *Uncast*, *op. cit.* (note 9), pp. 96-97.

¹⁵ Voir Juliane Bischoff, «Interview. Karsten Föding: Mein Interesse an Architektur ist Teil meiner Auseinandersetzung mit der Welt», sur le site Internet du Kunsthalle Wien, 20 octobre 2016, <http://kunsthallewien.at/#/blog/2016/10/karsten-fodinger-mein-interesse-architektur-ist-teil-meiner-auseinandersetzung-mit-der-welt>, consulté le 5 janvier 2017.

¹⁶ C'est dans le coin de cette installation qu'a été prise la photographie du sculpteur suisse Eric Hattan, observant de près l'angle de jonction des deux pans (voir Anthony Spira, Lutz Eitel (éd.), *Eric Hattan Works, 1979-2015*, Holzwarth Publications, Berlin, 2016, p. 35).

¹⁷ «Ausgangspunkt ist die Überlegung, der temporären Mesearchitektur eine übliche Verfahrenstechnik des Hochbaus entgegenzusetzen, die für Dauerhaftigkeit und Stabilität steht: das Gießen einer Estrichdecke.» *[Le point de départ consiste à confronter l'architecture provisoire des espaces d'exposition à l'ingénierie de process classique de l'industrie du bâtiment, garante de durabilité et de stabilité: le coulage d'une dalle de plafond.]* Karsten Föding, *Zusammenfassung – Artissima 2010*, opusculé.

¹⁸ Voir la vidéo des travaux: http://www.dailymotion.com/video/xhik5o_interview-karsten-fodinger_creation, consultée le 3 décembre 2019. En mars 2011, au moment de l'exposition à Paris, Föding photographie le coulage d'une dalle de plafond à Mönchengladbach (Rhénanie).

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ Voir Juliane Bischoff, «Interview. Karsten Föding: Mein Interesse an Architektur ist Teil meiner Auseinandersetzung mit der Welt», *op. cit.* (note 15).



À propos de la tombe de Laura Perls

dessinée et réalisée en 1919 par Mies van der Rohe

Bernard Zurbuchen

«C'est de l'architecture»¹, Adolf Loos.

Ce texte est issu d'une expérience vécue lors de différentes visites au cimetière de Weissensee à Berlin², où les notions de perception d'un objet et de sa matérialisation se présentaient à moi comme révélatrices d'un lieu et de sa compréhension. À ces moments, je me suis demandé comment un objet peut éveiller des «émotions justes» (comme le dit Adolf Loos)³ et comment ces mêmes émotions changent et évoluent selon sa matérialisation et la connaissance et perception que l'on a de lui.

La première visite

En juillet 2012, j'ai eu l'occasion de visiter le cimetière juif de Weissensee situé au nord-est de Berlin où l'on m'avait signalé que Ludwig Mies van der Rohe y avait dessiné une tombe, celle de Laura Perls, la mère du collectionneur Hugo Perls, qui fut lui-même le commanditaire de la Haus Perls, également construite et agrandie par le célèbre architecte, respectivement en 1911-1912 et en 1928. Walter Gropius avait aussi dessiné dans cette «cité des morts» une tombe pour Albert Mendel⁴.

J'ai appris par la suite que ce champ funéraire, construit en 1880, était devenu un haut lieu de la religion juive. Parce que l'ancienne nécropole située à la Hamburgerstrasse était saturée et au vu de l'impossibilité de désaffecter les tombes, la communauté acquit un terrain en périphérie de la ville pour le transformer en cimetière. Miraculeusement, celui-ci n'a été que très peu touché par la guerre, mais il est resté à l'abandon jusque dans les années 2010 environ. Ensuite, une grande rénovation de ce cimetière fut entreprise.

Ainsi, fort de ces quelques informations, je commençais ma balade à travers ce lieu, au hasard des allées et très vite une impression étrange m'envahit: tout d'abord les couleurs, du vert, du vert foncé, un peu de gris pour les pierres à moitié recouvertes

Cimetière de Weissensee, tombe de Laura Perls avant la restauration.

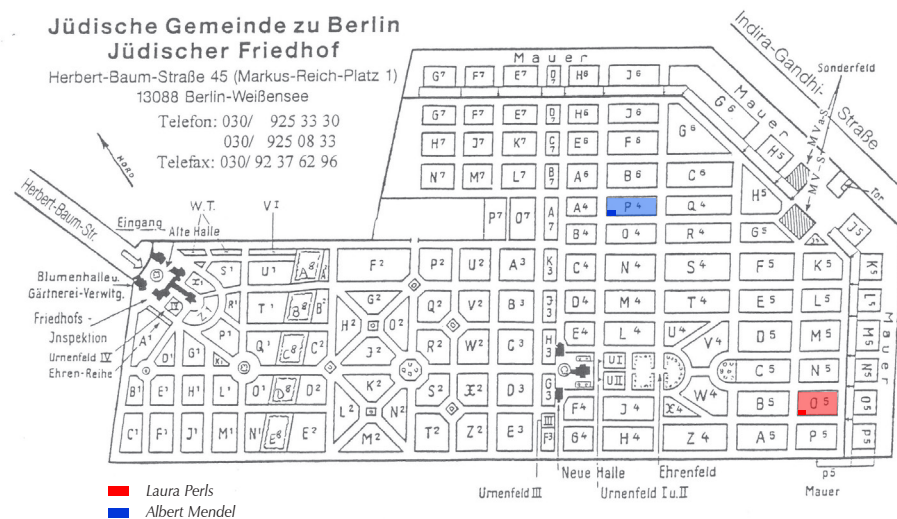
de mousse et un peu de couleur rouille pour les quelques éléments en fer forgé ; aucune fleur, aucune trace d'une intervention humaine récente. C'était comme si ce lieu demeurait inhabité, abandonné à la végétation et que seules les âmes des morts y avaient droit de cité.

Il y avait quelque chose d'étrange dans ce lieu, comme dans un conte où l'on s'attend à voir surgir une créature irréelle à chaque instant, mais il y régnait en même temps un agréable sentiment de calme et de sérénité ; aucun bruit, même pas un chant d'oiseau ne venait troubler cette impression. Souvent, en parcourant la littérature architecturale, on se sert du cimetière comme analogie de la ville, avec ses réseaux, ses constructions ou encore ses institutions. Il en va de même pour le cimetière de Weissensee, mais là, il conviendrait plutôt de parler de «ville fantôme».

J'ai commencé à chercher les tombes dessinées par Mies van der Rohe et Gropius. Je n'ai rien trouvé ; j'ai juste constaté qu'en périphérie du cimetière se trouvaient des tombes plus grandes – des constructions pavillonnaires certainement destinées à des personnalités importantes – alors qu'au centre était dispersée toute une série de stèles, de plus petites tailles, presque toutes semblables, destinées, je pense, à des gens plus modestes. Ici, la hiérarchie de l'analogie urbaine évoquée plus haut était inversée : les «institutions» étaient à l'extérieur de la «ville», alors que les constructions «banales» se retrouvaient au centre. C'était très compliqué de se repérer dans ce dédale de cheminements, bien que le plan orthogonal soit assez clair et régulier. Tout semblait identique, rien ne différençait un lieu d'un autre et j'avais tout le temps l'impression de me retrouver au même endroit.



Vue du cimetière de Weissensee.
Page de droite : Plan du cimetière
avec la localisation des tombes de
Laura Perls et Albert Mendel, et vue
d'une stèle funéraire abandonnée.



Je suis ressorti de ce lieu avec un sentiment étrange, à la fois de plénitude et de calme absolu, sans arriver à comprendre le pourquoi de cette sensation. Presque tous les noms des défunts avaient été effacés par le temps, des plaques commémoratives s'étaient brisées et pas de trace d'un individu vivant venant honorer la mémoire de ses ancêtres; le regard ne pouvait s'accrocher à quoi que ce soit, un nom ou une anecdote qui m'aurait fait penser à quelqu'un. Rien ne fixait mon attention. Cette absence d'écriture et de nom me condamnait à percevoir ce lieu comme une ambiance générale appartenant à une collectivité, une sorte d'atmosphère où mes sensations étaient plus physiques que visuelles.

Tout cela provoquait en moi un sentiment de solidarité envers un groupe et non envers des individus; une certaine sérénité émanait de ce lieu, un peu comme lorsque l'on se trouve sur un site archéologique où l'individu lui-même n'existerait plus, mais où sa mémoire en serait d'autant plus présente.

Et je ne trouvais pas la tombe de Laura Perls...

La deuxième visite

Quelques jours plus tard j'y suis retourné, non sans m'être renseigné cette fois sur la localisation de la tombe dessinée par Mies van der Rohe en 1919 et de celle d'Albert Mendel, marchand d'habits, dessinée par Gropius en 1922.

Au bout d'une assez longue promenade, je tombais littéralement sur cette dernière : intacte, avec une sorte de monolithe triangulaire et allongé, sur lequel était fixée une grande étoile de David et à l'arrière duquel un mur replié formait, avec le revêtement du sol, un espace précis et minéral. Même le nom d'Albert Mendel y figurait intact; je me demandais bien comment j'avais pu ne pas la voir lors de ma première visite...





Vue de la tombe d'Albert Mendel dessinée par Walter Gropius.

Cette tombe ressortait fortement entre les ruines des constructions voisines et apparaissait vraiment comme un monument. Sa composition asymétrique et sa spatialité recherchée la distinguaient des sépultures adjacentes. Il ressortait clairement qu'une réflexion sur les proportions et la composition avait été menée et que ce n'était pas un simple fournisseur de monuments funéraires qui l'avait imaginée. Mais cet effet prenait le pas sur la personne qui reposait ici, il fallait faire l'effort de regarder une sorte d'œuvre d'art hautement symbolique et chargée de signes; le regard que je portais sur ce monument se distinguait nettement de celui que je portais sur les autres tombes.

Sachant que la tombe de Laura Perls n'était pas très loin, et ayant compris que je n'avais pas tout vu lors de ma première visite, je continuais ma promenade en cherchant, cette fois, une réalisation à l'échelle de celle de Gropius avec clairement écrit dessus « Laura Perls ».

J'ai cherché longtemps, sans succès, pour finalement, au croisement de deux allées, trouver une stèle minérale d'environ 1,80 mètres de longueur, 0,70 mètres de largeur et 1,40 mètres de hauteur, sur laquelle figuraient quelques traces gravées dans la pierre et où l'on pouvait lire très vaguement « ...aura ». C'était la tombe dessinée par Mies van der Rohe qui apparaissait ici, où s'effaçait inexorablement le nom de Laura Perls. L'ensemble « muet » contribuait fortement à ce sentiment de solidarité collective ressenti lors de ma première visite.

L'émotion n'était plus liée à un nom ou à un détail, mais plutôt à l'ensemble, ainsi qu'au silence et au calme qui émanaient de ce lieu. « *What you see is what you see* »⁵, disait l'artiste Frank Stella pour définir l'art minimal; il n'y a rien d'autre à découvrir qu'un volume et l'espace qui l'entoure pour écouter ses émotions sans chercher à les expliquer ou à les comprendre. J'avais juste envie de sentir l'atmosphère qui régnait.

Page de droite:
(haut) Vues de l'angle de l'Altes Museum construit par Karl Friedrich Schinkel (à gauche) et de celui de la tombe de Laura Perls dessinée par Ludwig Mies van der Rohe (à droite).
(bas) Vue du monument pour Rosa Luxemburg et Karl Liebknecht, conçu par Ludwig Mies van der Rohe.



Ce qui m'a tout de suite frappé, ce sont les proportions de cette réalisation : un empilement de quatre couches de pierre de hauteur différente et dont l'appareillage était subtilement arrangé. Chaque couche était placée quelques centimètres en retrait de la précédente, et la dernière, monolithique, confirmait l'assise et la tectonique de l'ensemble. Rien dans cette composition ne permettait de regarder une chose plus attentivement qu'une autre, tout semblait harmonieux et équilibré, il suffisait juste de «voir ce que l'on voit», sans effort.

Contrairement au monument pour Karl Liebknecht et Rosa Luxemburg également réalisé par Mies van der Rohe en 1926 à Berlin, lequel exprime toute la force et la violence de la révolution et des assassinats des deux révolutionnaires avec ses porte-à-faux et ses ombres portées brutes et dures, la sépulture de Laura Perls dégageait une impression de calme et de sérénité. Rien n'activait particulièrement le regard. Sa forme ne devait pas commémorer quoi que ce soit.

On a souvent lu dans des textes sur Mies van der Rohe que celui-ci a longuement observé et admiré l'angle de l'Altes Museum, construit entre 1823 et 1828 à Berlin par Karl Friedrich Schinkel, et qu'il s'en est inspiré pour de nombreuses réalisations. Or, en comparant une photographie de l'angle du musée à une autre de l'angle de la tombe, il apparaît clairement que le dessin de cette sépulture n'était pas totalement étranger à l'Altes Museum et que l'appareillage et les proportions des pierres de la tombe s'inspiraient fortement du dessin de Schinkel.



Après cette expérience où la tombe réalisée par Mies van der Rohe s'approche de l'art minimal, ou tout au moins permet une lecture proche de celle suggérée par Stella pour l'art minimal, je suis retourné vers celle dessinée par Gropius et j'ai essayé d'appliquer le même mode de lecture. Mais là, même si les proportions étaient également recherchées,



Vue de la tombe de Laura
Perls avant la restauration.

cette lecture n'était pas possible, non seulement à cause de la forte présence des écritures, de la complexité et de la multiplicité des détails, mais aussi de l'impression d'une référence culturelle et artistique à un mouvement de l'époque. En effet, tous ces points ne permettaient plus de « simplement voir ce que l'on voit ». À chaque fois, mon œil était saisi par un élément particulier, certes subtil, mais accrochant le regard de manière trop évidente.

Je serais curieux de savoir si Gropius avait vu la tombe de Laura Perls construite quelques années auparavant...

En fait, plutôt que de rechercher des analogies entre ces deux tombes, ne faudrait-il pas mieux se référer au texte « Architecture » de Loos, dans lequel celui-ci affirme : *« Si nous trouvons dans la forêt un tertre, six pieds de long et trois pieds de large, érigé à la pelle en forme de pyramide, nous sommes saisis de gravité et quelque chose dit en nous : il y a quelqu'un d'enterré ici. C'est de l'architecture. »*⁶

La troisième visite

Quelques années plus tard, je suis retourné dans le cimetière de Weissensee pour essayer de retrouver la même sensation/émotion que celle ressentie lors des dernières visites et je me suis dirigé cette fois directement vers la tombe de Laura Perls. Là, j'ai pu constater que celle-ci avait été restaurée, que le nom de la défunte, incrusté



sous forme de lettres en fer forgé, était fixé dans la pierre et que l'entourage de la sépulture était parfaitement aménagé, avec des plantations d'arbustes taillés soigneusement, comme si l'enterrement datait de la veille.

Et là, instantanément, tout a basculé. Je ne ressentais plus l'émotion évoquée plus haut. J'étais simplement devant la tombe de Laura Perls, née Haase le 17 mars 1862 et morte le 5 janvier 1919. Mon regard ne pouvait se libérer de ces lettres qui, à mon sens, détruisaient tout. Oublié ce sentiment de respect et de solidarité envers une personne ou une collectivité. J'ai également compris comment était orienté le corps de la défunte et toute sorte de détails qui ne m'étaient pas apparus auparavant. Mais ces éléments ont eu pour effet de ramener le tout à une réalité pragmatique et somme toute assez banale.

Le nom de Laura Perls, estompé lors de la deuxième visite, était maintenant tellement présent que l'observation me ramenait à une tout autre thématique : celle, technique, de la restauration. On voit ces lettres en métal, rescellées dans la pierre, mais qui ne se superposent pas aux quelques traces d'origine encore perceptibles. Nous sommes devant un vrai palimpseste où la tombe serait effacée pour qu'on puisse réécrire dessus. Mais dans ce cas, l'inscription était la même. Je me pose la question : s'agit-il d'une erreur, d'une mauvaise restauration ou d'étapes de l'histoire de ce monument que je ne connaissais pas ? Je retrouvais mon regard d'architecte et de constructeur, en me posant les questions classiques de la restauration, à savoir : que faut-il restituer ? Que faut-il conserver ? Comment respecter le passé ?



Vues de la tombe de Laura Perls pendant et après la restauration.



Restauration des écritures
de la tombe de Laura Perls.

En tous cas, j'étais déçu, la magie avait disparu.

La confrontation avec cette réalité avait détruit mes anciennes impressions. J'avais le sentiment de mieux connaître Laura Perls auparavant que lors de cette dernière visite. Rapidement me venait à l'esprit un film de Sandra Gysi et Ahmed Abdel Mohsen qui parlait d'une épopée égyptienne du XI^e siècle, racontant la conquête du Maghreb par Sidi Abou Said: *Sira, les chants du croissant de lune*⁷. Cette épopée comportait des millions de vers qui se transmettaient uniquement oralement, sans qu'aucune trace écrite n'existât. Le personnage central du film, le dernier vivant qui déclamait les vers, expliquait que le fait de ne pas donner une forme écrite à ce récit était le seul moyen de le conserver vivant.

C'est un peu ce que je ressentais en voyant ces lettres métalliques sur le monument funéraire. Le fort contraste clair-obscur entre la lettre et la pierre influençait trop la perception de la tombe. Le fait de «sous-titrer» le monument et que les lettres gravées d'origine ne correspondent pas à celles rajoutées détournait le regard et empêchait de percevoir les proportions raffinées du dessin de Mies van der Rohe. Il en allait de même pour l'écriture : les traces subtiles dans la pierre conféraient une durée au monument et installaient Laura Perls dans l'histoire, alors que maintenant, cette idée avait totalement disparu et qu'elle était devenue presque anonyme.

L'histoire de Laura Perls aurait dû rester dans les mains de ceux qui regardent, et non dans celles de ceux qui réparent...

Les mécanismes énoncés plus haut amènent à nous interroger sur la quantité d'informations qu'il faut pour exprimer quelque chose, du moment où le canal d'informations est tellement saturé qu'il ne reste plus de place pour l'imagination : dès lors le message est vide ou devient un simple signe sans possibilité pour le lecteur de s'investir et de dialoguer avec lui.

Concept et matérialité

Par analogie aux phénomènes évoqués plus haut, on peut les transposer dans la lecture des plans d'architectes. Ainsi, dans la plupart des publications, les plans dessinés à des échelles allant du 1/400^e au 1/200^e environ sont des expressions de concepts d'espace et de mouvements qui laissent beaucoup de place à l'imaginaire. Mais, jusqu'à la matérialisation, il y a un énorme chemin qui passe par les plans d'exécution, la mise en couleur, la construction, et là, l'imaginaire laisse la place à la perception, ce moment où nous sommes partenaires entiers de ce phénomène et où nous pouvons vivre l'espace de manière fusionnelle.

Mais dès que le contenu de cet espace devient saturé par trop d'informations, trop de détails inutiles ou de sollicitations provenant notamment de la part des utilisateurs, ce mécanisme disparaît. Nous ne pouvons plus comprendre l'espace et il n'y a dès lors plus de communication entre l'objet et nous – comme la sensation que j'ai ressentie devant la tombe rénovée.

C'est ce qui s'est passé pour moi lors des promenades dans le cimetière de Weissensee : tout d'abord, lors la première visite, un sentiment presque poétique d'une atmosphère dans un lieu magique ; puis, lors de la deuxième visite, la rencontre avec la tombe où les proportions dessinées par Mies van der Rohe participaient pleinement à l'émotion ; enfin, la présence des lettres en fer forgé qui m'ont, d'un seul coup, ramené à une observation scientifique, clinique et froide du monument.

Finalement, il faut bien admettre que nous sommes condamnés à coexister avec ces différents types de perception, en espérant que l'un ne détruise pas le souvenir de l'autre. L'enjeu est certainement là.

Notes

¹ Adolf Loos, «Architecture» [1910], in *Ornement et crime*, Éditions Payot & Rivages, Paris, 2003, p. 116.

² Cimetière de Weissensee, Herbert-Baum-Straße 45, 13088 Berlin.

³ Adolf Loos, «Architecture» [1910], in *Paroles dans le vide*,

Malgré tout, Éditions Ivrea, Paris, 1994, p. 227.

⁴ Albert Mendel (1866-1922) était un fabricant de vêtements prospère. Il avait fondé en 1910 une société de vêtements pour enfants avec Karl et Julius Fischbein. Il s'est ensuite spécialisé dans les vêtements pour femmes. Walter Gropius avait fait l'aménagement

intérieur de sa villa en 1921.

⁵ Frank Stella, conférence, New York, 1966.

⁶ Supra note 1.

⁷ *Sira – Songs of the Crescent Moon*, film documentaire de Sandra Gysi et Ahmed Abdel Mohsen, donkeyshot filmproduction gmbh, Zurich, 2011.



Combien de villes s'appelèrent Venise ?

Christian Gilot

Vaporetto numéro 1, 2 ou N, arrêt San Marcuola.
De là j'ai marché vers l'hôpital pour vous rendre visite.

J'ai longé le canal de Cannaregio, je suis passé entre les premiers alignements de colonnes et j'ai traversé ce *campo* que votre bâtiment tient sur trois de ses côtés. Je m'y suis arrêté avant de monter lentement les marches du pont sur le rio di San Giobbe, ce petit canal perpendiculaire à celui de Cannaregio. En venant de la ville on arrive face à ce pont – quelle beauté. Il est apparu très tard dans votre projet, je m'en souviens, c'est dans la dernière version que vous avez voulu que tout s'enchaîne ainsi : le canal, la place, le pont, la place à nouveau et la lagune sous l'hôpital. Ce pont nous soulève : vous nous prenez sur les épaules, les patios découpent le soleil et l'eau se creuse en vues plongeantes.

Combien de fois avez-vous pris Venise à témoin quand vous énonciez vos projets ? Combien de dessins en avez-vous gardé ? Je reviens souvent à celui fait à Paris, à la Bibliothèque nationale, quand vous avez repris une gravure de Michele Marieschi dans la fraîcheur des traits saisis sur le vif : vous annotiez les mesures d'une ouverture sur l'horizon.

Dans l'album La Roche, les aquarelles de Venise suivent celles du lac Léman. « *La plaine d'eau est l'un des supports les plus favorables de l'architecture* » aviez-vous dit – et vous l'avez vérifié autant à Venise que le long du Léman.

Il y a dans cet album plusieurs dessins de San Giorgio. Le sujet bien sûr n'est pas une surprise : tant de pinceaux s'y sont lancés et nous en ont laissé des dessins fermes, précis ou vaporeux. Mais l'un des vôtres avait ceci de décisif : il jetait l'eau dans le ciel. Tout s'inondait, le bleu du ciel et celui de l'eau, l'azur à la dérive et les plis trempés des reflets froissés. Et c'est là que vous avez dressé l'église comme Moïse fendait la mer, dégageant ses colonnes qui surgissent de l'eau pour y porter si haut les traits du fronton. Les eaux, les cieux et les colonnes et la lagune : votre hôpital.

Le Corbusier, Venise, vue des îles San Giorgio Maggiore (à gauche) et de la Giudecca avec l'église des Zitelle, vue depuis les Zattere (à la hauteur de l'église Santo Spirito). Crayon et aquarelle, 1922.

Mais les colonnes de San Giorgio, on le sait, ne sortent pas de l'eau car il y a ces sols construits par Palladio avant d'édifier ses projets. Peut-être alors avez-vous regardé ailleurs et trouvé ces colonnes prises dans l'eau, celles de Santa Maria dei Miracoli. Miracle en effet : les colonnes qui rythment le flanc de l'église surgissent de la lagune. Miracle, comme cet hôpital construit dans la ville et dressé dans la lagune.

Vos dessins de San Giorgio guident notre attention vers l'ensemble des bâtiments et pas seulement vers l'église et le campanile, comme c'est souvent le cas. Nous pouvons y suivre les lignes des toitures depuis l'église et les cloîtres jusqu'au réfectoire. Combien sont-ils ces bâtiments qui font partie d'un ensemble mais qui prennent pourtant une certaine autonomie ? Ces parties qui se mettent en retrait, ou plutôt qui se placent aux avant-postes, aux bords de la ville ? Comme la morgue dans votre hôpital ?

Je me suis promené au niveau supérieur de votre bâtiment, de long en large, j'y ai fait comme on dit les cent pas, qui sont chez vous plus de quatre cents. Autant de moments d'un apaisement : l'enchaînement des pas libère les pensées. Quatre cents pas sans se retourner.

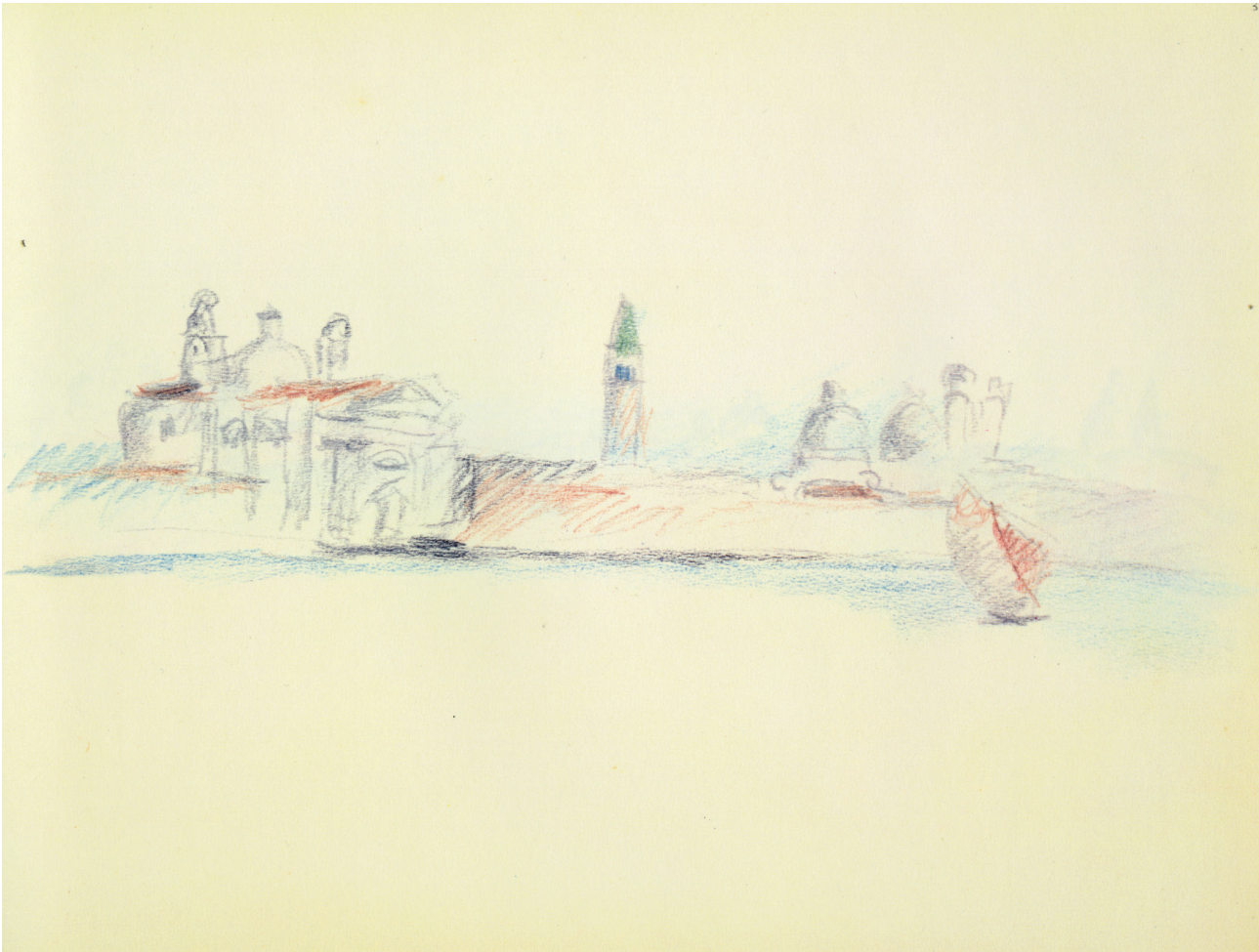
Vous aviez ironisé sur les propos de Valéry quand il rêvait de lignes de fumée dans la liberté d'un geste : *« Si l'on m'avait dit de tracer quelque chose sur le mur, il me semble que j'eusse tracé une croix, qui est faite de quatre angles droits, qui est une perfection portant en soi quelque chose de divin et qui est en même temps une prise de possession de mon univers, parce que, dans quatre angles droits, j'ai les deux axes, appui des coordonnées par lesquelles je peux représenter l'espace et le mesurer. »* N'est-ce pas précisément ce que vous avez fait ici ? Dans vos dessins successifs, vous avez peu à peu allongé l'hôpital sur le flanc de la ville, l'étirant au-delà des bâtiments de Cannaregio de sorte qu'il s'ouvre ainsi sur la partie nord de la lagune. Et dans la direction perpendiculaire, vous avez déplacé plusieurs éléments du projet pour établir un alignement entre le pont sur la place et la morgue avancée dans l'eau. Deux axes croisés sur les hésitations des premiers assemblages.

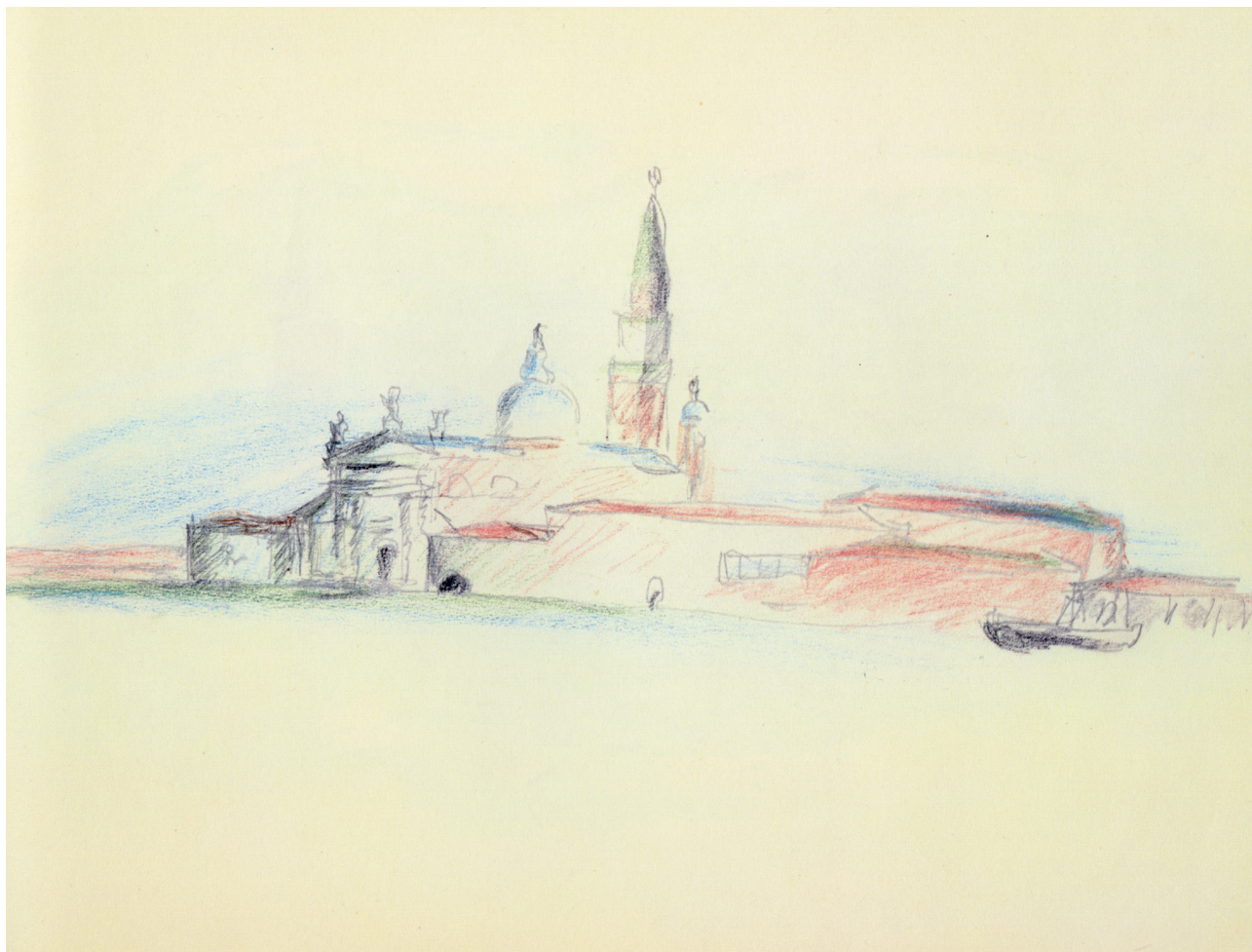
Faire les cent pas sur la longueur de votre hôpital permet de clarifier des positions particulières. Lorsque nous passons au-dessus du canal de Cannaregio, nous sommes en surplomb de la place, près des enfants qui jouent et des marchands de journaux. Si nous levons les yeux, le canal nous perd dans des dunes de tuiles. Si nous levons encore les yeux dans l'axe du canal, nous voyons au loin l'eau qui scintille entre Saint-Marc et San Giorgio, et nous mène à la mer. Nous sommes en retrait mais pourtant tenus à tous les vents du large : les cent pas que nous venons de faire suivent les rives de l'Adriatique. Un hasard peut-être, ou l'effet de forces qui fixent les formes de la ville ? Soyons patients.

Vos dessins l'ont établi : nous sommes ici en un lieu précis. Vous avez présenté vos différents projets à des échelles et dans des cadrages qui variaient chaque fois. Votre dernier plan reprenait les flux des eaux sous la surface de la lagune. Étrangement. Où sommes-nous ? Jacopo de' Barbari nous avait montré que la ville est aux pieds des montagnes.



*Le Corbusier, Venise, vue de l'île
San Giorgio Maggiore depuis le
débarcadère proche de l'actuel hôtel
Monaco. Crayon et aquarelle, 1922.*





De gauche à droite :
Le Corbusier, Venise, vue de l'île
San Giorgio Maggiore, depuis le
bateau. Crayon et pastels, 1922 ;
Vue de l'île de la Giudecca depuis
un bateau sur le canal, avec l'église
des Gesuati (à gauche), le campa-
nile de Saint-Marc et les coupoles
de Santa Maria della Salute (à
droite). Crayon et pastels, 1922.

Cela peut surprendre, mais les vénitiens le savaient et ils avaient creusé des canaux dans la plaine pour dévier les eaux des torrents et les jeter dans la mer de part et d'autre de la lagune, évitant ainsi qu'elle ne s'ensable. Dans leurs dessins, Venise n'était pas assoupie sur un plan d'eau paisible, mais une ville traversée par des rivières qui avaient débordé. Votre dernier plan montre que l'hôpital, sur ses pilotis, est perpendiculaire à l'une de ces rivières noyées, à l'endroit précis où elle se divise : une partie continue vers le Grand Canal tandis que l'autre dévie vers le nord et passe au bord du cimetière. Les teintes de l'eau parlent de mouvements et de profondeurs, elles nous montrent que nous sommes perpendiculaires aux flux qui vont vers le large, parallèles dès lors à l'Adriatique.

Dormez en paix, Monsieur Le Corbusier, dans cet hôpital lié à l'eau qui vient des montagnes et s'en va vers la mer. N'est-ce pas à Venise que Wagner a écrit les pages dans lesquelles Tristan et Iseult tremblaient en se disant ceci : « *Voici que je deviens le monde ?* »

Combien de villes s'appelèrent Venise ? Celle des premiers pieux, des premiers puits et des citernes sous les places. Celle des charpentiers, celle des ingénieurs, celle de la peste et du Christ Rédempteur. Les noces de Véronèse, la tempête à Lépante et les vêpres, pour la Vierge Marie. Et la corderie. La gare, l'arsenal et la mort au Lido. Celle de Sansovino, celle de Muratori. Celle de 1903, du fracas de ses cloches écrasées sur la place. Et combien de lagunes nous jetèrent au large ? Combien d'îles alourdies d'usines et de campaniles, combien d'îles à l'abandon, en quarantaine, en champs de louanges. En nénuphars qui s'épaississent. Et l'île, un jour, l'île des morts, carrée comme une ville.

Votre bâtiment nous a tant appris sur Venise.

La lettre que vous avez écrite au Président des Hôpitaux civils de Venise, monsieur Ottolenghi, disait ceci : « *Ce qui s'attache aux plans de votre Hôpital s'étend à l'alentour : osmose.* » Votre projet nous a montré qu'il faut plusieurs échelles et qu'il faut plusieurs cadrages pour qualifier des voisinages.

Avant d'arriver à votre chambre, j'ai pris le temps de me perdre dans votre hôpital. J'y suis notamment passé par le bâtiment de la morgue. Voici la grande salle de cérémonies au niveau de l'eau, cette eau qui entre dans la pièce en faisant vibrer ses contours. Venise en clapotis dans une salle en bénitier. Voilà l'autre salle au premier étage, portée dans la beauté de son élancement.

Dans ces deux salles, les dispositifs qui prennent la lumière en toiture sont identiques à ceux des chambres. J'ai trouvé de la délicatesse dans cette répétition qui permet d'éviter tout accent particulier. Ici, chez vous, une grande salle n'a pas forcément une grande fenêtre. De la délicatesse, une certaine noblesse : les prises de lumière nous suivent avec obstination, que le temps passe lentement ou que le temps ne passe plus.

Je suis venu vous saluer, je suis venu dans votre chambre mais vous étiez endormi et je n'ai pas osé m'installer dans l'intimité de votre sommeil. La lumière était douce et je ne sais pas si la neige y change quelque chose quand elle couvre les toits. Le monde

est proche et vous l'avez pourtant retenu à distance, il vous éclaire sans entrer dans la pièce, sans vous regarder dormir. Dormez en paix.

Vous avez mis le lit très haut, comme chez vous à Paris. Cela vous permettait de regarder par la fenêtre, ce qui n'est pas le cas ici. Peut-être avez-vous mis le lit très haut pour que les regards puissent se rencontrer sans qu'il ne soit nécessaire de lever les yeux, ni de les baisser ?

L'infirmière m'a dit que vous avez pu vous lever hier et faire quelques pas. Vous ont-ils mené vers l'un de ces lieux que vous avez ouverts sur le chemin de fer ? Des espaces extérieurs comme des pièces en creux au-dessus de l'eau. Les trains vous longent et les bateaux vous font face quand ils accostent dans le port. Ce train ressemble-t-il à celui que vous avez pris entre Paris et Bâle, quand vous avez croisé les premiers traits de Ronchamp ? Pensez-vous que certains bateaux viennent de Rio ? Vous avez gardé vos chères machines à portée de main.

Le vaporetto pour l'aéroport passe sous l'hôpital. Encore vos machines et vos avions et ce moment qui suit parfois le décollage, quand on traverse les nuages et qu'il ne reste rien d'autre que toute la lumière. Charles Nungesser et François Coli, citoyens des nuages. Dans l'éclat de ces chambres sans vue, n'est-ce pas aussi ce qui se dit ici ?

Vous avez fait quelques pas, vous êtes-vous reposé sur la terrasse carrée au-dessus du rio di San Giobbe ? « *L'intérieur amène l'extérieur* », aviez-vous écrit à Pompéi à côté d'un dessin du Forum. Amener l'extérieur : comme sur cette terrasse qui accorde ses mesures à celles du patio, quand elles reprennent celles du pont qui fixe la place dans la ligne de Saint-Marc.

Qu'allez-vous devenir ? Vous réveillerez-vous ? Aurez-vous la force de descendre ces rampes que vous avez placées entre les parties centrales de l'hôpital et le bâtiment de la morgue, aurez-vous la force de prendre ces rampes qui descendent jusqu'à l'eau, et de partir en nageant une dernière fois vers le soleil ?

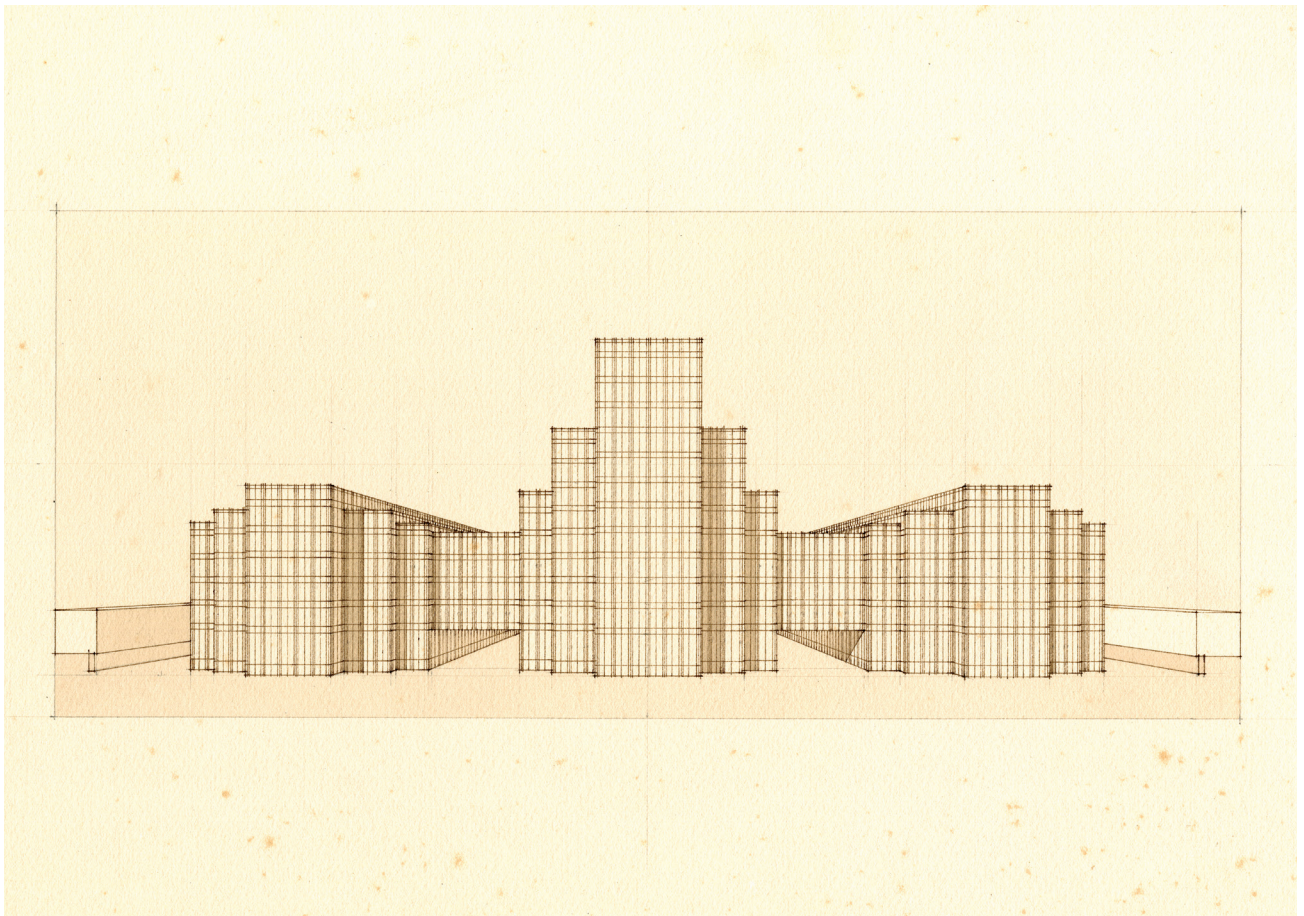
Au revoir Monsieur Le Corbusier, dormez en paix.

Avec affection, respect et gratitude,

bien à vous.

Ce texte est un détour heureux à partir de recherches sur l'emboîtement (ou pas) des échelles dans quelques projets d'architecture qui entretiennent une relation forte avec un territoire. Il a répondu au concours d'écriture organisé par la Fondation Le Corbusier en 2017, concours dont il fut l'un des lauréats.

Archives



La beauté de la nécessité, la nécessité de la beauté

Théorie esthétique et art du dessin dans l'œuvre d'Alberto Sartoris

Salvatore Aprea

Architecte et théoricien, Alberto Sartoris réfléchit dès sa jeunesse et sans relâche aux questions fondamentales de l'art et de l'architecture moderne du XX^e siècle. Théorie et pratique caractérisent son travail. La première le conduit à la rédaction de nombreux écrits, alors que l'action pratique se traduit par l'élaboration de maints dessins conçus et développés selon les principes énoncés dans ses textes. Seule une petite partie de ces dessins a été le prélude à la construction d'édifices. Les autres demeurent la manifestation d'une infatigable recherche artistique. De ce fait, l'ensemble des écrits et des dessins peut être ramené à un seul corpus théorique, développé et affiné tout au long de la vie active de l'architecte.

Les sources classiques et l'adhésion au « retour à l'ordre » des années 1920

Dès son enfance, Sartoris se familiarise avec les concepts de création artistique et d'habileté artisanale à travers l'exemple donné par ses parents. Son père Giovanni est menuisier et sculpteur sur bois ; sa mère, Teresa Viroglio, est une comédienne et chanteuse active au sein de cercles culturels italiens à Genève. Dans les années où l'Europe est dévastée par la Première Guerre mondiale, Sartoris fréquente l'École des beaux-arts de Genève où il suit les cours d'architecture d'Henri Gally, qui lui apprend l'importance de la géométrie. En suivant un parcours de formation plutôt canonique pour l'époque, il apprend tout d'abord les principes de la géométrie descriptive et s'exerce prioritairement à la théorie des ombres, à la représentation en perspective et à la restitution des dimensions exactes sur le plan géométral. Il étudie les solides élémentaires et développe des compositions qui se rapprochent d'études spatiales de nature architecturale. En parallèle, il s'essaie au dessin des ordres architecturaux en redessinant et réinterprétant des modèles tirés de traités de la Renaissance et d'autres manuels d'architecture. L'apprentissage de la géométrie descriptive et l'action de

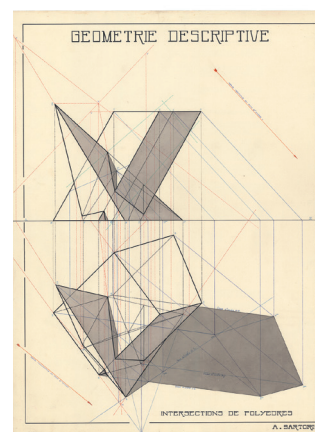
*Alberto Sartoris, projet pour
des bâtiments industriels, 1920,
1925-1927, perspective. Encre,
lavis et graphite sur papier, s.d.*

redessiner l'architecture afin de la comprendre sont deux aspects méthodologiques de la formation de Sartoris qui se révèlent être, par la suite, des références fondamentales pour la définition de ses théories esthétiques et pour le développement de son habileté de dessinateur.

Après avoir fréquenté l'École des beaux-arts genevoise entre 1916 et 1919, et après avoir travaillé durant une brève période à Reims, le jeune Sartoris s'installe à Turin vers 1922. Il réside dans cette ville de manière plus ou moins stable jusqu'en 1928. Pendant ces années-là, l'art et l'architecture modernes se développent et s'affirment en Italie dans un contexte plus général de «retour à l'ordre» d'ampleur européenne, visant à une prise de distance de l'avant-garde radicale d'avant 1914 et à une réévaluation de l'art classique. Cela entraîne la naissance de deux mouvements artistiques, *Valori plastici* (1918) et *Novecento* (1923), animés par deux différents groupes d'artistes respectivement actifs dans les villes de Rome et de Milan¹. Peu après, sept jeunes diplômés de l'École polytechnique de Milan² s'associent pour former le *Gruppo 7* (1926), qui donnera le jour au courant de l'architecture rationaliste italienne. De manière cohérente avec les instances du «retour à l'ordre», les représentants de ces différents groupes brandissent les drapeaux d'une modernité qui doit se réconcilier avec l'art classique.

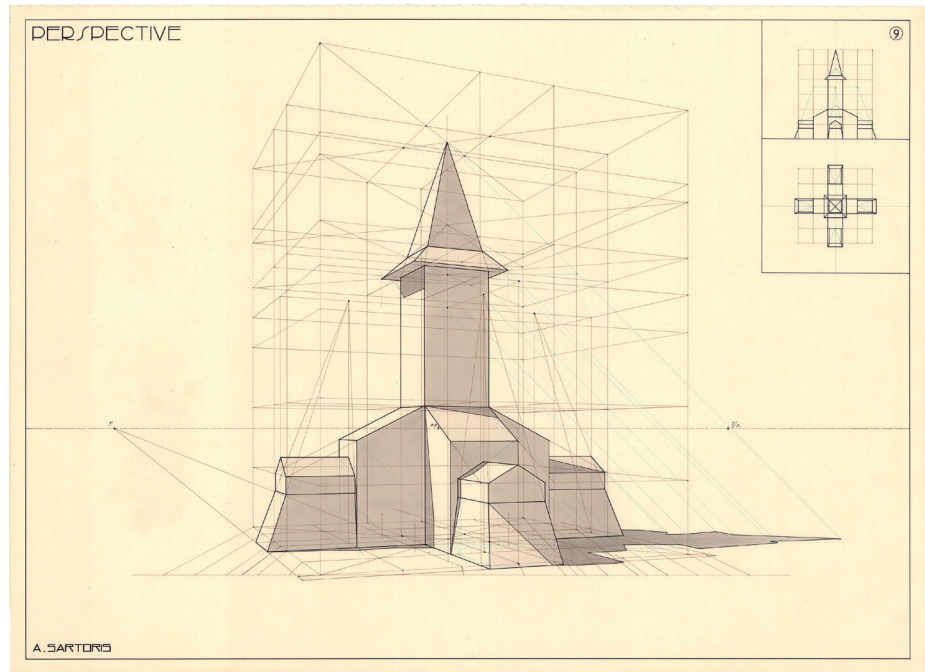
Si aucun de ces mouvements n'a été fondé à Turin, cette ville constitue néanmoins un centre culturel de premier rang dans les années 1920³. De nombreux intellectuels, critiques d'art, artistes et architectes y séjournent. Plusieurs d'entre eux se réunissent autour d'un riche entrepreneur cultivé et partisan de la modernité, Riccardo Gualino. Ils partagent la revendication de progrès et de rationalité des patrons bourgeois, se font les interprètes d'un besoin général de modernisation de la société et préconisent l'adoption d'un style moderne. Turin devient ainsi un laboratoire d'architecture et le Lingotto, bâtiment conçu par l'ingénieur Giacomo Mattè-Trucco pour l'entreprise Fiat, réalisé entre 1916 et 1926⁴, devient le symbole de l'évolution de la ville au point que Le Corbusier en publie des images dans la deuxième édition de son livre *Vers une architecture*⁵.

Sartoris travaille dans le bureau de l'architecte Annibale Rigotti, côtoie le cercle des intellectuels locaux réunis autour de Gualino et parvient ainsi à collaborer avec le peintre Felice Casorati, que Gualino a chargé de la rénovation de sa résidence turinoise. En même temps, il confirme et renforce sa proximité avec les artistes futuristes, spécialement le peintre et écrivain Luigi Colombo, mieux connu sous le pseudonyme de Fillia, et débute aussi l'écriture de textes dans lesquels il retrace le processus de développement de l'art moderne en Italie, dont il fait remonter l'origine au mouvement futuriste. «L'expérience futuriste – écrit-il en 1930 – a donné naissance à un nouvel esprit du temps auquel se sont liés les artistes les plus modernes, même ceux qui, comme Carlo Carrà, ont renoncé aux théories futuristes et, avec Giorgio De Chirico, ont fondé la peinture métaphysique [...]. De cette manière est né le groupe Valori Plastici [...]. Les maîtres de la Renaissance et de la pré-Renaissance ont ainsi été redécouverts, étudiés et analysés avec une attention rigoureuse : de Giotto à Paolo Uccello et à Masaccio [...]. Ensuite, cela a été le tour du Novecento [...]. [Ses membres] s'efforcent de trouver un nouvel art qui puisse perpétuer la tradition italienne.»⁶



Alberto Sartoris, étude d'un entrecolonnement ionique, plan, élévation et coupe. Encre, lavis, aquarelle et graphite sur papier, 1918; Alberto Sartoris, exercice de géométrie descriptive, intersection de polyèdres, projections et études des ombres. Encre et lavis sur papier, 1917-1919.

Alberto Sartoris, exercice de géométrie descriptive, composition de solides architecturaux, perspective et étude des ombres. Encre et lavis sur papier, 1917-1919.



Mais cette tradition n'est pas celle des académies des beaux-arts. Pour le dire avec les mots de l'écrivain Massimo Bontempelli qui compte parmi les représentants majeurs du Novecento, «elle est faite d'une continuité intime et profonde entre des manifestations nouvelles et inattendues»⁷.

À l'instar de l'art, la nouvelle architecture italienne émanerait des propositions bouleversantes de l'architecte futuriste Antonio Sant'Elia, qui auraient rompu «brutalement avec les modes de construction jusqu'alors usités» et auraient surpassé «les résultats du XIX^e siècle»⁸. Sant'Elia meurt prématurément pendant la Première Guerre mondiale, et c'est dans la période de l'après-guerre que Sartoris constate une transformation du futurisme qui, après avoir été un mouvement avant-gardiste et révolutionnaire, aurait fait siennes les instances du «retour à l'ordre» et serait rentré «dans une phase classique»⁹ caractérisée par le «dépouillement des éléments inutiles et superflus, [le] respect du passé et de la vraie tradition, [la] distribution harmonique des moyens linéaires et colorés, [la] possession rythmique des contrastes et assonances, [la] recherche d'un style spécifiquement décoratif»¹⁰. Ces données auraient formé, insiste Sartoris, «l'assise d'un futurisme purifié» ayant pour but de «faire consciemment de l'art moderne»¹¹. À la mutation des caractères du futurisme viendraient s'ajouter, dans les années 1920, les revendications du courant rationaliste qui, toujours selon lui, était issu «de la nouvelle culture européenne», caractérisé par un «esprit d'ordre et de volonté», et abordait «le problème architectural contemporain en ne l'admettant qu'indissolublement lié tant aux exigences de l'art, qu'aux besoins techniques et sociaux de l'urbanisme et de l'organisme constructif»¹².

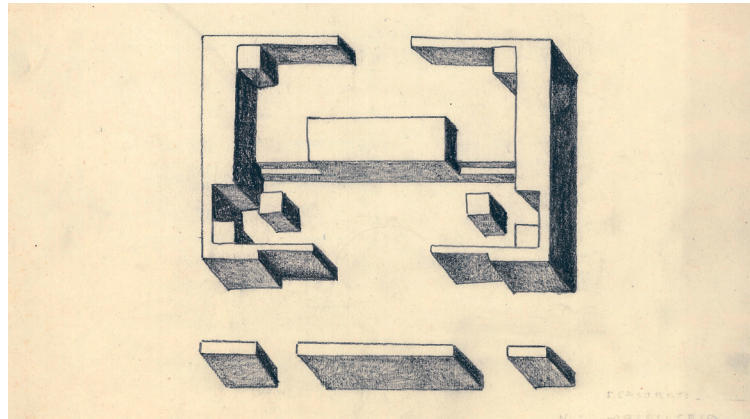


Parallèlement au développement d'une vision précise de la naissance et l'évolution de l'art et de l'architecture moderne en Italie, Sartoris modifie aussi sa manière de dessiner. Ce changement est perceptible dans les dessins du projet d'une boucherie pour la via dei negozi, une installation issue de la collaboration entre ce dernier et Casorati lors de la III^e Exposition internationale des arts décoratifs de Monza qui a lieu en 1927. Alors que les perspectives qui illustraient les minoteries d'Isles-sur-Suippe en France (1920) et la maison d'artistes en Ligurie (1926) mettaient l'accent sur la compacité des objets architecturaux par des tons ocres ainsi que par des lignes et des surfaces bien définies qui donnaient une apparence de calme et de rigueur, les dessins de la boucherie présentent un caractère de croquis d'étude définissant un espace issu de la juxtaposition et de la combinaison harmonieuse de solides élémentaires. Dans ce cas, nous sommes confrontés à une composition évoquant des atmosphères aux accents métaphysiques, bien qu'il s'agisse d'un espace censé être effectivement réalisé. La collaboration avec Casorati et l'admiration que Sartoris portait aux artistes des mouvements *Valori plastici* et *Novecento* sont certainement à l'origine de ce virage. Et cela concerne spécialement le recours à l'évocation d'atmosphère métaphysique dans le contexte d'un travail au caractère essentiellement réaliste.

Cette ambiguïté se manifestait dans de nombreuses œuvres attribuables à plusieurs courants artistiques post-expressionnistes, dont *Valori plastici* et *Novecento*. En 1925, pour décrire ces œuvres, dans un contexte où les catégories de nouvelle objectivité et de surréalisme prédominaient, le critique d'art allemand Franz Roh forge l'expression «réalisme magique»¹³. Sartoris reconnaît l'existence d'un tel courant et l'estime même être proche du rationalisme, en raison d'un objectif commun visant à rendre «la sensation de la nature», plutôt que son apparence, et à supprimer consciemment «tout ce qui n'est pas essentiel ou n'a pas d'importance primaire»¹⁴, plutôt que de faire référence à «la réalité positiviste». Néanmoins, il ne faut pas négliger l'apport des travaux réalisés par Sartoris au cours de sa formation, qui témoignent de son habileté à concevoir et dessiner des compositions de solides élémentaires. Et c'est certainement sous cet angle qu'il faut aussi interpréter l'intérêt du jeune architecte pour l'étude spatiale d'un espace intérieur que l'architecte suisse Amadeus Merian avait élaboré

De gauche à droite :

Alberto Sartoris, projet pour une maison d'artistes en Ligurie (Italie), 1926, perspective. Encre, lavis et graphite sur papier, 1926 ; Alberto Sartoris, minoteries, Isles-sur-Suippe (France), 1920, perspective. Encre et lavis sur papier, 1920, 1922-1925 ; Alberto Sartoris et Felice Casorati, projet d'une boucherie pour la via dei negozi à la III^e Exposition internationale des arts décoratifs, 1927, perspective. Graphite sur papier, 1926-1927.



en 1828¹⁵ et que la revue *Bauhaus* avait publié en 1929, le désignant ainsi, implicitement, comme emblématique des processus créatifs promus par l'école de Dessau¹⁶. De manière cohérente avec ces dernières observations, il est aussi légitime de supposer que Sartoris ait admiré les études en perspective de Friedrich Gilly, qui préfiguraient les spéculations géométriques de Le Corbusier, l'architecte qui restera pour lui une référence inégalable.

La théorie esthétique de la structure fonctionnelle

La conviction que toute création artistique se base sur une théorie esthétique et que la recherche d'une telle théorie demeure la préoccupation fondamentale de tous les artistes, à toutes les époques, constitue la toile de fond de l'évolution de la pensée et de l'art graphique de Sartoris. La définition d'une esthétique est une entreprise ardue d'après ce dernier, puisqu'il s'agit tout d'abord de savoir reconnaître ce qu'il y a de permanent dans «une manière donnée de voir, de penser, de sentir» à une époque précise, et de prendre ensuite une position par rapport aux constatations faites¹⁷.

Malgré cette complexité, Sartoris s'intéresse déjà vers la fin de ses études à Genève aux questions fondamentales de la création artistique. Pour lui, il est d'emblée clair que l'art ne doit pas être la représentation de la réalité sensible. Au contraire, pour atteindre son but intime, il doit faire émerger «certaines des harmonies qui lient le monde physique et le monde moral, au travers des lignes et des couleurs, du ciseau et des sons»¹⁸. Une position si nette ne peut que le rapprocher de l'art abstrait spirituel de Vassily Kandinsky¹⁹. En même temps, il se prononce aussi en faveur des artistes de l'avant-garde russe, qui ont été actifs dans la période marquée par la révolution de 1917. Il les définit comme «les artistes de gauche du communisme de guerre (1917-1921), interprètes de l'idéologie des intellectuels de la technique, totalement révolutionnaires en art»²⁰, qui s'étaient investis dans des recherches sur la forme considérée comme le seul objectif de l'art. Et de fait, Sartoris nie toute valeur et mission sociale de l'art. «Après la révolution d'Octobre – indique-t-il dans des notes de travail –, l'art de l'Union soviétique

s'est développé sur la base de tendances esthétiques de la gauche extrême : le futurisme, le cubisme, l'abstractionnisme, le suprématisme, le prounisme, le rayonnisme et le purisme. [...] Cela fut la période magnifique d'un art plastique d'agitation, polémique, novateur, destructeur, agressif, intransigeant [...]. La voie avait ainsi été ouverte vers un art sans objet qui visait à des recherches et à des formules absolues ; cela a déterminé la naissance du suprématisme ; ses acolytes se refusaient de représenter le monde visuel et visaient plutôt à la définition de normes unifiées de l'art par la participation directe aux processus de l'industrie textile, métallurgique ou polygraphique.»²¹

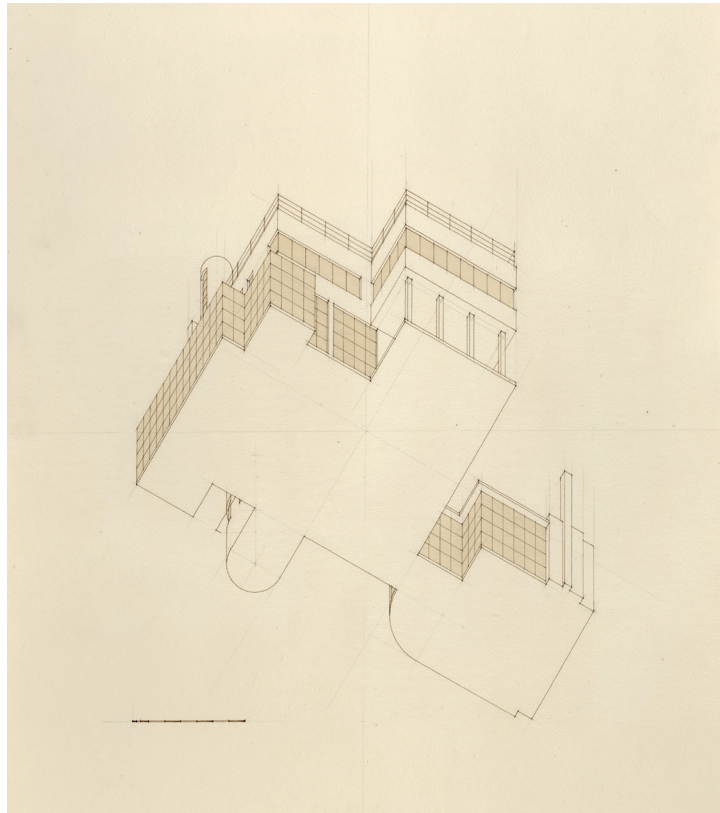
Dans le domaine de l'architecture également, Sartoris préconise l'avènement d'un «suprématisme» qui aurait dû anéantir «l'exaspération ornementale» et toutes les «frénésies plastiques», pour s'en remettre plutôt aux «facteurs de l'époque mécanique»²². Il croit que l'artiste de son temps est «possédé par la vérité mécanique» et s'emploie à rechercher des «données de l'abstraction absolue, atteignables exclusivement par l'étude des forces et des fonctions objectives», attendu que ce qui est nécessaire possède potentiellement de la beauté, et que la beauté, quant à elle, est nécessaire à l'être humain²³.

Mais ce suprématisme a une limite. Il ne doit pas céder à «une esthétique froide, anatomique», car l'objectif authentique du rationalisme était la réalisation d'un «lyrisme des plus hauts, qui naît de l'ordre et agit par l'esprit de nécessité»²⁴. En cela Sartoris voit l'opposition qui existe depuis toujours entre postures nord-européenne et méditerranéenne. «D'un côté l'idéalisme – écrit-il – de l'autre la civilisation classique.»²⁵ Le premier conduirait à l'expressionnisme – qui demeure pour Sartoris une manifestation exaspérée du réalisme et du matérialisme –, alors que la civilisation classique tendrait à une esthétique visant à l'absolu, serait animée par un esprit méditerranéen et déterminerait l'abstractionnisme, soit «la recherche et la matérialisation d'un ordre poétique supérieur à l'état pur»²⁶.

Même dans les œuvres des artistes de l'avant-garde russe, Sartoris croit reconnaître une présence sous-jacente d'éléments qui renvoient à la culture latine²⁷, alors qu'il ne pouvait être qu'en désaccord avec les principes théoriques qui sous-tendaient les projets de Hannes Meyer. De fait, ce dernier assimilait l'architecture à la construction et pensait que construire n'était pas une question d'esthétique mais d'organisation consciente des processus vitaux. En outre, Meyer pensait que construire n'était pas une affaire individuelle mais collective, tout comme les projets urbains qui devaient résulter d'un travail collectif développé dans un système coopératif²⁸. Sartoris taxait une telle approche d'esthétique positiviste, qu'il opposait à l'esthétique moderne et à la pensée rationaliste, ces dernières étant basées, d'après lui, sur «l'idée du beau», sur l'attention à la cohérence interne de l'organisme constructif et, de concert, sur le respect de la sensibilité humaine²⁹.

Le rationalisme, de son côté, aurait réussi à faire coexister les tendances idéaliste et classiciste par la prise en compte des exigences de l'art, ainsi que des «besoins techniques et sociaux de l'urbanisme et de l'organisme constructif»³⁰. Il se positionnerait dans le domaine d'un abstractionnisme possédant «des importantes facultés créatives

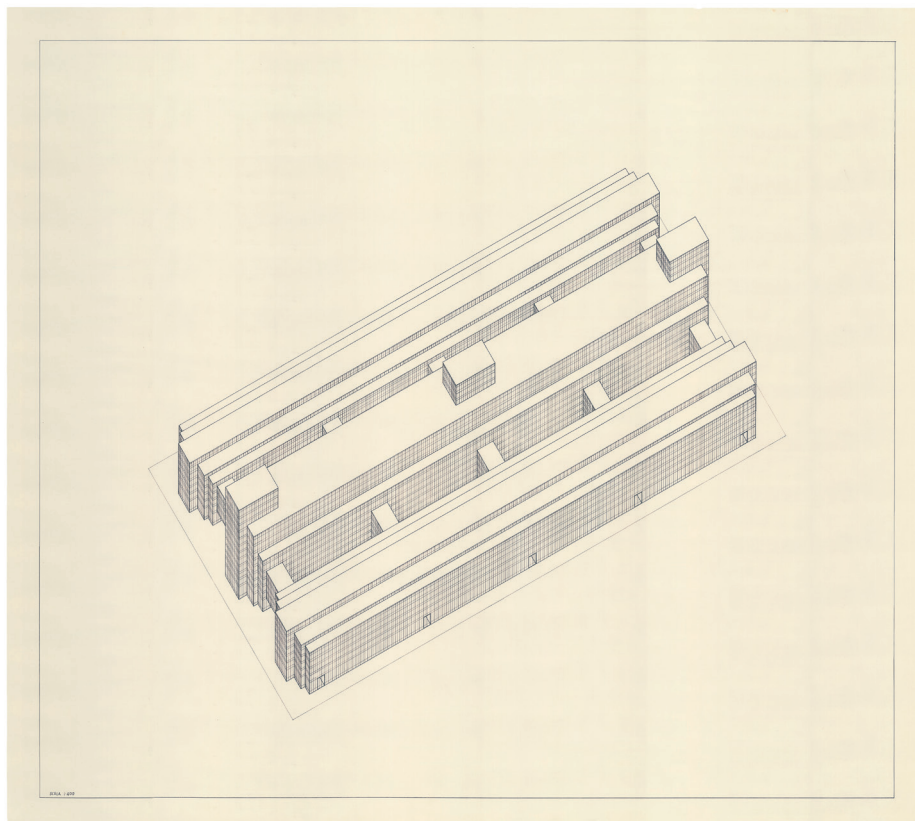
Alberto Sartoris, pavillon pour la Fédération fasciste autonome des communautés artisanes d'Italie, Exposition de Turin (Italie), 1928, projet préliminaire, axonométrie. Encre, lavis et graphite sur carton, janvier 1928.



qui intensifient la réalité constructive sans émousser [...] les expressions architecturales de ceux qui ambitionnent à orienter l'art dans la direction d'un purisme sain et élégant, où la fonction et l'harmonie sont les caractéristiques dominantes»³¹. La structure qui sous-tend toutes les œuvres doit par conséquent être fonctionnelle, abstraite et harmonieuse. Ce sont, d'après Sartoris, les principes de la «théorie esthétique de la structure fonctionnelle» qui seraient à la base de l'architecture rationaliste européenne.

Origine métaphysique et autonomie du dessin d'architecture

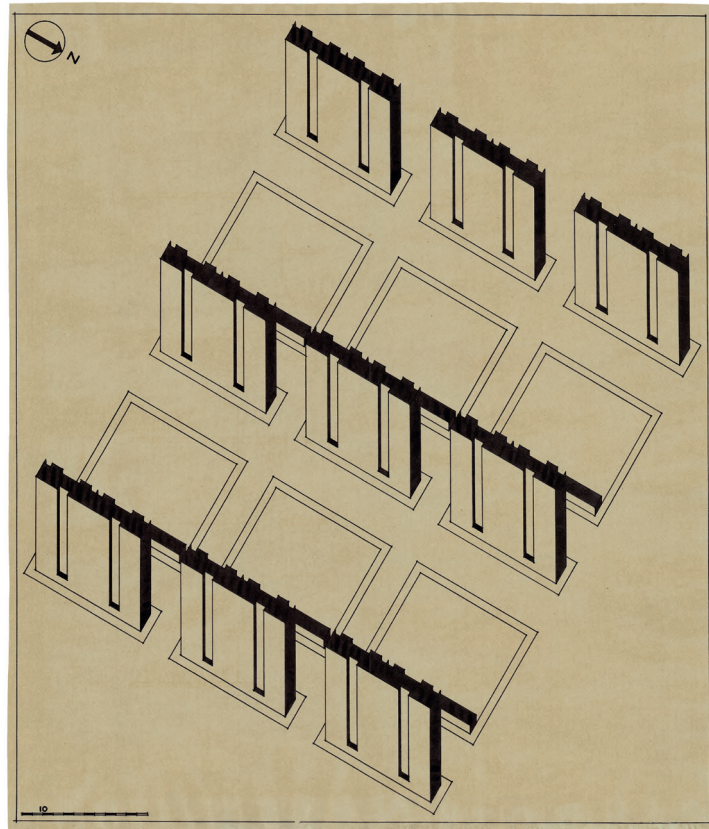
Les principes fondamentaux de l'esthétique sartorienne, qui se développent et se consolident dans la période de l'entre-deux-guerres, impliquent aussi l'affermissement des idées et de la méthodologie à la base du dessin d'architecture, que Sartoris avait commencé à élaborer et à expérimenter dès le milieu des années 1920, à partir de sa collaboration avec Casorati. Dès ce moment-là, il s'emploie à dessiner des objets architecturaux plutôt que des bâtiments, qu'il rend au travers de lignes fines, mais bien marquées sur le papier. Ces lignes définissent des surfaces qui forment des solides élémentaires et enveloppent des volumes simples, assemblés en des compositions que des règles mathématiques subjacentes au dessin rendent harmonieuses. Le dessin résulte



De gauche à droite :
 Alberto Sartoris, projet pour des bâtiments industriels, 1920, 1925-1926, axonométrie. Encre sur papier calque, s.d. ; Alberto Sartoris, projet pour une « Cité crémaillère », 1931, axonométrie. Encre sur papier calque, 1931.

ainsi d'une révélation qui suit des principes philosophiques d'inspiration humaniste et néoplatonicienne. De fait, le dessin est, d'après Sartoris, la manifestation d'une idée qui devient forme. C'est l'*eîdos* platonicien et, en tant que tel, il doit être pensé et imaginé en détail et avec précision avant d'être tracé sur le papier.

La création artistique et architecturale obéit alors aux principes de l'esthétique humaniste que Leon Battista Alberti – le plus grand génie de la première Renaissance, selon Sartoris³² – avait fixés au XV^e siècle dans ses traités. «*Que personne n'ait la prétention de jamais devenir bon peintre, s'il n'est pénétré jusqu'au bout des ongles de ce qu'il veut peindre*», affirmait Alberti³³, tandis que Sartoris estimait qu'une «*belle œuvre d'art est toujours préconçue*»³⁴. Et c'est ainsi que les dessins de l'architecte d'origine piémontaise deviennent des explorations du domaine platonicien des idées à travers l'intellect, «*des conceptions graphiques destinées à produire des inventions architecturales*»³⁵ et ayant pour but la réalisation du bel idéal, considéré comme le résultat de la *mimêsis* structurelle de l'univers plutôt que de la nature³⁶. Sartoris est aussi redevable à Alberti du concept de *concinnitas* – soit l'harmonie de toutes les parties dans l'unité à laquelle elles appartiennent –, qu'il rend avec l'expression «*unité dans la variété*», l'un des traits distinctifs du rationalisme selon lui³⁷.



En raison de ces concepts, le contexte disparaît des dessins de Sartoris et ses objets architecturaux finissent par flotter dans un espace apparemment indéfini, celui de feuilles de papier sur lesquelles le dessin n'est parfois même pas entouré d'un cadre, comme s'il n'y avait aucune limite. Cela est particulièrement évident dans les représentations axonométriques du bas vers le haut, qui renforcent l'idée d'objets qui ne sont posés sur aucun sol naturel.

Le fait de vouloir rendre saisissable ce qui n'est pas visible suscite des questions d'épistémologie que Sartoris aborde en se référant à Italo Persegani, l'auteur de l'essai «Nella grotta di Platone: realtà e conoscenza»³⁸. Selon Persegani, «tout ce que nous voyons n'est rien d'autre qu'une déformation subjective de la réalité» et, dans le domaine des sciences par exemple, «la formule rationnelle d'un composé organique n'est pas la réalité mais une projection de celle-ci». Similairement, le dessin serait, d'après Sartoris, la projection de la réalité qui est au-delà des apparences et jouerait par conséquent un rôle important dans la connaissance. «La représentation en perspective, en projection orthogonale et en perspective axonométrique – affirme-t-il – représente une déformation qui n'est pas la réalité, mais correspond aux gradations de la connaissance d'un objet.»³⁹ Ces convictions sont cohérentes avec sa prédilection pour l'axonométrie orthogonale qui

permet d'investiguer et de comprendre l'objet dans sa spécificité et non pas par rapport à d'autres objets ou à un contexte. Encore une fois, l'influence d'Alberti émerge. De fait, celui-ci considérait la perspective comme une prérogative des peintres, alors que les architectes auraient dû avoir plutôt recours à la représentation orthogonale.

Le dessin d'architecture est ainsi traité comme une œuvre d'art autonome douée de ses propres lois internes qui sont assurées par les règles de la géométrie et de son abstraction intellectuelle, c'est-à-dire la mathématique. Mais la géométrie était pour Platon la «connaissance de ce qui est à jamais», soit ce qu'un Sartoris devenu théoricien averti définit comme les «*éléments universels de l'art*»⁴⁰. En faisant référence à la théorie des constats historiques d'Eugenio D'Ors, il soutient la nécessité de découvrir dans l'art de toutes les époques les régularités de style qui peuvent assurer la transposition des éléments universels d'une époque à l'autre, ce que seule l'investigation des lois de la géométrie et de la mathématique, subjacentes aux œuvres, peut procurer. Et c'est exactement en cela que réside la complexité de la recherche d'une théorie esthétique qui occupa Sartoris durant presque toute sa vie.

Notes

¹ *Valori plastici* voit le jour à Rome et prend le nom de la revue éponyme qui le représente ; celle-ci a été fondée en 1918 par Mario Broglio et Roberto Melli, qui réussissent à rassembler un groupe d'artistes de premier rang tels que Giorgio De Chirico, Carlo Carrà et Riccardo Morandi. Le *Novecento* est né à Milan, dans la galerie d'art de Lino Pesaro, à l'initiative d'un groupe d'artistes composé d'Anselmo Bucci, Leonardo Dudreville, Achille Funi, Emilio Malerba, Pietro Marussig, Ubaldo Oppi et Mario Sironi, sous le patronat de la puissante journaliste Margherita Sarfatti, partisane de l'idéologie fasciste et proche de Benito Mussolini.

² Il s'agit d'Ubaldo Castagnoli, Luigi Figini, Guido Frette, Sebastiano Larco, Gino Pollini, Carlo Enrico Rava et Giuseppe Terragni (Adalberto Libera se joindra au groupe en 1927 et remplacera Castagnoli). Leur manifeste est l'article «*Architettura*» publié en trois parties dans la revue *Rassegna italiana* en décembre 1926 (pp. 849-854), février 1927 (pp. 129-137) et mars 1927 (pp. 247-252).

³ À ce sujet, voir : Giorgio Ciucci, *Gli architetti e il fascismo. Architettura e città 1922-1944* [1989], Einaudi, Turin, 2002, pp. 37-56.

⁴ Voir Marco Pozzetto, *La Fiat-Lingotto. Un'architettura torinese d'avanguardia*, Centro Studi Piemontesi, Turin, 1975.

⁵ Le Corbusier, *Vers une architecture*, nouvelle édition revue et augmentée, Éditions G. Crès, Paris, 1925, p. 242. Sartoris publiera aussi des images du Lingotto en 1932 (voir Alberto Sartoris, *Gli elementi dell'architettura funzionale*, Hoepli, Milan, 1932, pp. 316-318).

⁶ Alberto Sartoris, *Artisti della nuova Italia. Künstler des neuen Italien*, catalogue de l'exposition à la Kunsthalle de Berne, 16 mars - 4 mai 1930, p. 7 (Acm-EPFL, fonds Sartoris) (traduction de l'auteur).

⁷ Massimo Bontempelli, «Contre la tradition», «900» *Cahiers d'Italie et d'Europe*, n° 3, 1927, cité dans Alberto Sartoris, «Das neue Italien», *Das Werk*, vol. 14, n° 6, 1927, p. 183 (publié en français dans *Das Werk*).

⁸ *Ibidem*, p. 184.

⁹ *Ibid.*

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ *Ibid.*

¹² Alberto Sartoris, «Sebastiano Larco. Carlo Enrico Rava», in ouvrage collectif, *21 Artistes du Novecento italien*, catalogue de la deuxième exposition d'artistes du *Novecento* italien, Genève, juin-juillet 1929, pp. 24-25.

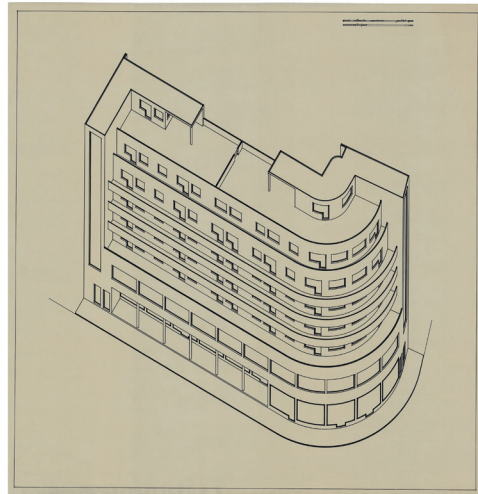
¹³ Franz Roh, *Nach-Expressionismus: magischer Realismus. Probleme der neuesten europäischen Malerei*, Klinkhardt & Biermann, Leipzig, 1925.

¹⁴ Alberto Sartoris, «Introduzione all'estetica della nuova architettura», in *Tempo dell'architettura. Tempo dell'arte. Cronache degli anni Venti e Trenta*, Fondazione Adriano Olivetti, s.l., 1990, p. 24 (traduction de l'auteur).

¹⁵ Voir Alberto Sartoris, «Avvenire del funzionalismo», in *Tempo dell'architettura, op. cit.* (note 14), p. 33 (traduction de l'auteur).

¹⁶ Voir *Bauhaus*, vol. III, 1929, n° 1.

Alberto Sartoris, maison du peuple, Vevey (Suisse), 1932-1933, projet définitif, axonométrie. Encre sur papier calque, juillet 1932.



¹⁷ Alberto Sartoris, «Introduzione all'estetica della nuova architettura», *op. cit.* (note 14), p. 23.

¹⁸ Alberto Sartoris, «Pensieri sull'arte», cahier de notes manuscrites, 1919 (Acm-EPFL, fonds A. Sartoris 0172.03.0167) (traduction de l'auteur).

¹⁹ Voir Alberto Sartoris, «Evitiamo lo sfacelo dello spirito nuovo», tapuscrit, s.d. (Acm-EPFL, fonds A. Sartoris 0172.01.0035). Voir aussi *Idem*, «Disciplina del fenomeno astratto», in *Tempo dell'architettura*, *op. cit.* (note 14), pp. 148-150 (traduction de l'auteur).

²⁰ Alberto Sartoris, «Art et révolution», tapuscrit, s.d. (Acm-EPFL, fonds A. Sartoris 0172.01.0031) (traduction de l'auteur).

²¹ *Ibidem*.

²² Alberto Sartoris, «Verso un suprematismo architettonico», in *Tempo dell'architettura*, *op. cit.* (note 14), p. 28.

²³ *Ibidem*, pp. 28-29. C'est au cours de ce raisonnement que Sartoris emploie les locutions «beauté de la nécessité» et «nécessité de la beauté», dont s'inspire le titre de cet essai.

²⁴ Alberto Sartoris, «Per un'architettura integrale», in *Tempo dell'architettura*, *op. cit.* (note 14), p. 55.

²⁵ Alberto Sartoris, *La pittura nella scuola di moderna di Milano*, Azienda autonoma di soggiorno e turismo, Côme, 1937, p. 11.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ Voir Alberto Sartoris, «Art et révolution», *op. cit.* (note 20).

²⁸ Hannes Meyer, «bauen», *Bauhaus*, n° 4, 1928, pp. 12-13.

²⁹ Voir Alberto Sartoris, «Introduzione all'estetica della nuova architettura», *op. cit.* (note 14), p. 24.

³⁰ Propos d'Alberto Sartoris cités dans *21 Artistes du Novecento italiano*, *op. cit.* (note 12), p. 25.

³¹ Alberto Sartoris, «Avvenire del funzionalismo», *op. cit.* (note 15) p. 33.

³² Alberto Sartoris, «Geometria dell'architetto», in *Tempo dell'architettura*, *op. cit.* (note 14), p. 64.

³³ Leon Battista Alberti, *De la statue et de la peinture. Traités de Leon Battista Alberti noble florentin*, traduction du latin en français de Claudius Popelin, A. Lévy, Paris, 1869, p. 130.

³⁴ Alberto Sartoris, «7 maart 1931», *De Stijl*, vol. 16, 1932, cité dans Ad Petersen (éd.), *De Stijl 1921-1932*, Amsterdam, Athenaeum, Polak & Van Gennep et La Hague, Bert Bakker, 1968, p. 664.

³⁵ Alberto Sartoris, «O Mundo Imaginário da Arquitectura», in ouvrage collectif, *Alberto Sartoris*, catalogue de l'exposition, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisbonne, juin-juillet 1980, p. 213.

³⁶ À ce sujet, voir: Fabrizio Desideri, Chiara Cantelli, *Storia dell'estetica occidentale. Da Omero alle neuroscienze* [2008], Carocci, Rome, 2018, pp. 133-139.

³⁷ À ce sujet, voir: Alberto Sartoris, «Introduzione all'estetica della nuova architettura», *op. cit.* (note 14), p. 25.

³⁸ Italo Persegani, «Nella grotta di Platone: relata e conoscenza», *Sapere*, n° 195, 1943, cité dans Alberto Sartoris, «Avvenire del funzionalismo», *op. cit.* (note 15), pp 38-39.

³⁹ *Ibidem*, p. 39.

⁴⁰ Alberto Sartoris, «Primitivismo, classicismo e costanti storiche», in *Tempo dell'architettura*, *op. cit.* (note 14), p. 159.

Annexes

Les jours et les œuvres

matières 15. Entre deux

Sous la direction de Bruno Marchand

PPUR, Lausanne, 2019, 188 pages, 21 x 27 cm, français, ISBN : 978-2-88915-296-4

Le numéro 15 de la revue *matières* aborde le thème de l'«Entre deux», en partant du constat que l'architecture et l'urbain sont souvent confrontés à des valeurs contraires et qui influencent de façons diverses la conception et la réalisation de l'œuvre architecturale. 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.

Georges Brera architecte

Bruno Marchand et Aurélie Buisson

Infolio, Gollion, 2019, 512 pages, 23 x 28 cm, français, ISBN : 978-2-88474-477-5

Premier ouvrage intégralement consacré à l'œuvre de Georges Brera (1919-2000), cette monographie convie à la découverte d'un architecte prolifique qui a étudié, enseigné et exercé à Genève. En plus des projets réalisés, l'ouvrage s'intéresse également au processus de conception et à la genèse projectuelle, à travers l'analyse de croquis et esquisses préliminaires, de certains concours et projets non exécutés. Ce corpus étendu permet ainsi de mieux comprendre les véritables aspirations de cet architecte-plasticien, qui avait une vive inclination pour Le Corbusier, le béton, l'art et le territoire, mais aussi un incroyable coup de crayon.

S'intéresser aux œuvres de Georges Brera, qu'il s'agisse de simples esquisses artistiques ou bien de grandes réalisations, abouties et reconnues, entraîne donc le lecteur à «visiter» ces jalons implantés pour une grande partie dans le territoire genevois, du groupe scolaire de Geisendorf à Palexpo, en passant par le quartier des Tours de Carouge et sa fontaine monumentale, la piscine de Lancy et son plongoir sculptural, ou encore la station d'épuration d'Aire.

Organique. L'architecture du logement : des écrits aux œuvres

Bruno Marchand et Christophe Joud

EPFL Press, Lausanne, 2020, 544 pages, 14 x 24 cm, français, ISBN : 978-2-88915-290-2

Cet essai part du constat de l'émergence, à partir des années 2000, d'une série de projets de logements collectifs en Suisse utilisant des géométries irrégulières, tant dans la configuration intérieure des espaces domestiques que dans la forme des bâtiments. La confirmation de l'hypothèse qu'on assiste à un *revival* d'une tendance «organique» architecturale passe par la «revisite» des textes théoriques et de l'œuvre de protagonistes qui réfutent une approche mécaniciste, cartésienne et géométrique de l'architecture tels Frank Lloyd Wright, Hugo Häring, Hans Scharoun, Alvar Aalto, et d'autres encore.

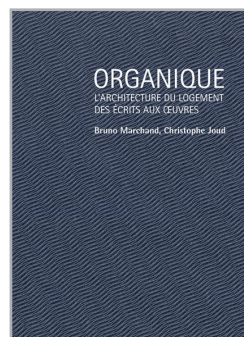
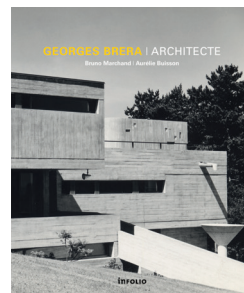
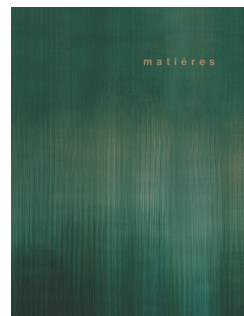
Au-delà d'un tel éclairage, cet essai se préoccupe aussi de la production architecturale contemporaine de logements collectifs sous le prisme d'une (éventuelle) continuité avec la pensée organique forgée durant le siècle dernier. Cet ouvrage se veut être un récit critique, théorique et historique sur ce que certains critiques ont nommé – peut-être d'une façon rapide (mais ô combien évocatrice) – «l'autre tradition de l'architecture moderne», appliquée au champ des espaces domestiques.

Diener & Diener Architekten – Wohnungsbau | Diener & Diener Architects – Housing

Martin Steinmann, Bruno Marchand, Alexandre Aviat

Park Books, Zurich, 2020, 23 x 29 cm, 176 pages, allemand ou anglais, ISBN : 978-3-03860-184-5

Une recherche patiente et un travail systématique de déclinaison de quelques types éprouvés : le travail de Diener & Diener sur le logement adopte en effet une stratégie de reprise et de réactualisation d'un même type de logement appliqué à des conditions légales, constructives, économiques et sociales différentes, ceci en continuité avec l'architecture de Marcus Diener, fondateur du bureau en 1942. La notion de type concerne aussi tous les éléments qui constituent les espaces et les éléments de construction, à commencer par les ouvertures et les fenêtres.



Les projets de Diener & Diener posent, de manière radicale, la question de l'habitation, de l'*housing*. Leur approche d'essence rationaliste, adepte de la simplicité, de la répétition et de l'adoption de l'angle droit, tranche avec le contexte actuel caractérisé par l'éloge de la diversité et des «plans inventés». L'un des objectifs de cet ouvrage est d'investiguer et documenter une autre manière de penser l'architecture du logement, basée sur des formes générales, adaptées de nos jours à l'évolution rapide des modes de vie.



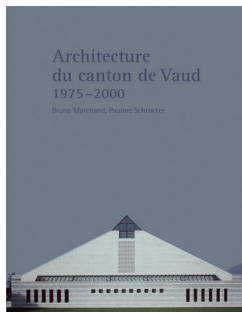
Fructus. Atelier Bonnet Architects

Bruno Marchand (éd.)

Birkhäuser, Bâle, 2020, 380 pages, 21 x 27 cm, ISBN : 978-3-0356-1814-3

L'œuvre dessinée et construite de l'atelier Bonnet couvre un champ large de thématiques et d'échelles, envisagé dans un esprit d'interaction et de complicité. Profondément attachée au contexte et au paysage architectural genevois, la démarche des architectes est pourtant singulière : d'abord dans leur mode de travailler et dans le registre des sources et des références qui sont à la base de leur imaginaire ; ensuite, dans leur recherche patiente des thèmes urbains et architecturaux qu'ils abordent ; enfin, dans les conditions particulières et familiales de la production d'un matériau, le béton brut apparent.

Cet ouvrage collectif présente un ensemble de projets et de réalisations, échelonnés de 2000 à aujourd'hui, organisés selon des thèmes fédérateurs employés souvent lors de conférences. Analysée par des textes critiques, cette production témoigne d'une approche poétique propre à Pierre et Mireille Bonnet où se mêlent, avec acuité et force, une intelligence des faits et une sensibilité aux phénomènes culturels et artistiques.



Architecture du canton de Vaud 1975-2000

Bruno Marchand, Pauline Schroeter (éd.)

EPFL Press, Lausanne, 2021, 17 x 24 cm, français

À travers la présentation commentée et illustrée d'un corpus d'environ 350 réalisations, cet ouvrage vise à mettre en relief l'architecture du canton de Vaud des années 1975 à 2000, contenant de multiples références «incontournables», ainsi que des œuvres architecturales, des ensembles bâtis et des aménagements d'espaces publics significatifs d'une production locale de qualité. En parallèle, il cherche à sensibiliser le grand public et les différents milieux professionnels à la valeur d'un patrimoine encore trop souvent méconnu et qui, jusqu'à aujourd'hui, n'a jamais fait l'objet d'une publication synthétique.

Cet ouvrage se structure en quatre chapitres : *Bâtir*, *agrandir* se concentre uniquement sur les nouvelles constructions, réparties selon des classifications programmatiques ; *Restaurer*, *sauvegarder* concerne les interventions sur le bâti déjà existant, anciens et modernes ; *Aménager* touche à l'avènement des espaces publics et du paysage ; *Planifier* rend compte du développement spécifique de trois sites institutionnels majeurs : l'EPFL à Ecublens, l'UNIL à Dorigny et le CHUV au Bugnon.



Contextes. L'architecture du logement contemporain

Bruno Marchand, Lorraine Beaudoin (éd.)

EPFL Press, Lausanne, 2021, 21 x 28 cm, français

Les années 2000 ont marqué un tournant particulier dans la production de logements collectifs en Suisse en s'orientant vers des recherches formelles et spatiales parfaitement inédites et innovantes. Ce phénomène de singularisation semble répondre aux profondes mutations du territoire induites par la densification sur l'intérieur, qui impliquent de construire dans des situations toujours plus complexes et engendrent de nouveaux «contextes» à habiter.

Ce livre propose un tour d'horizon sur l'actualité du logement contemporain, en tentant de mettre en évidence l'évolution des tendances et les nouvelles modalités de relation à ces «contextes», à travers les réflexions de différents contributeurs et la constitution d'une iconographie qui permet d'apprécier le passage du temps, après que la végétation a poussé et que les habitants se soient approprié les lieux.

Sources des illustrations

Éditorial

p. 9 : © Revue matières, EPFL.

La théorie en question

p. 12 : © Christophe Joud.

p. 23 : © Revue matières, EPFL.

Divagations néo-aristotéliennes autour de la recherche

p. 26 et 42 : © Nicola Braghieri.

Les images figurant sur les autres pages sont des extraits de la composition page 42.

Mélancolie – Écrire une nouvelle théorie

p. 46 : Wikimedia Commons.

p. 49 : Architecture-Studio, Parlement européen, 1999 © Katalin Deér, 2017 / © AS.Architecture-Studio / 2020, Prolitteris, Zurich.

p. 53 : OMA, Congrexpo, Lille, 1994 © Katalin Deér, 2017 / © OMA AMO / 2020, Prolitteris, Zurich.

p. 54 : © Katalin Deér, 2017.

p. 55 : © Tobias Wootton, 2017.

Stimmung

p. 58 : collection Martin Steinmann.

p. 60 : collection Martin Steinmann.

p. 61 : © Darika Nachiangmai, Shutterstock (photo libre de droit n° 1238057953).

p. 62 : Max Bill, Sérigraphie, 1982 © 2020, Prolitteris, Zurich.

p. 63 : © ak-g-images / Imagno / k. A.

p. 64 : (gauche) *Stühle aus Stahl*, Verlag der Buchhandlung Walther König, Cologne, 1980, p. 26, (droite) © TECTA [image retouchée];

(bas) Herbert Bayer, catalogue du Wohnbedarf, 1933 © 2020, Prolitteris, Zurich.

p. 65 : Le Corbusier, salon de l'immeuble Clarté, Genève, 1932 © F.L.C. / 2020, Prolitteris, Zurich – L3(18)23, photographe : Hans Finsler.

p. 66 : © The Albertina Museum, Vienne, Loos Archiv, Inventarnummer ALA2585.

p. 67 : © Ritsch48, Flickr.

p. 68 : © Jean-Pierre Dalbéra, Flickr.

p. 69 : (haut) *Theo van Doesburg : painter and architect*, SDU publishers, The Hague, 1988 ;

(bas) © Stiftung Arp e.V., Berlin/Rolandswerth.

p. 70 : Jürgen Joedicke, *Die Weissenhofsiedlung*, Krämer, Stuttgart, 1987, p. 180.

p. 71 : Le Corbusier, Pierre Jeanneret, projet de maisons Loucheur, 1929 © F.L.C. / 2020, ProLitteris, Zurich.

Frottage City

p. 74 : Max Ernst, *Le châte à fleurs de givre*, 1926, 49.8 x 32.3 cm, Éditeur : Galerie Jeanne Bucher, Paris, Imprimeur : inconnu, Édition : 306. Gift of James Thrall Soby. Acc. n.: 29.1958.4. / DIGITAL IMAGE © 2020, The Museum of Modern Art/Scala, Florence / © 2020, Prolitteris, Zurich.

p. 76 : Wikimedia Commons.

p. 77 : (gauche) © Stiftung Preußischer Kulturbesitz ; (droite) © Jan Mehlich, Wikimedia Commons.

p. 78 : non identifié.

p. 79 : Le Corbusier, *Vers une architecture*, 1923, p. 129 © F.L.C. / 2020, ProLitteris, Zurich.

p. 80 : (haut et bas) © Jean-Louis Cohen ;

(milieu) Le Corbusier, projet de concours pour le palais des Soviets, Moscou, 1932 © F.L.C. / 2020, ProLitteris, Zurich – L3(19)53, photographe : Lucien Hervé / Getty Research Institute, Los Angeles (2002.R.41) © J. Paul Getty Trust.

p. 84 : (haut) Georges-Louis Le Rouge, *Jardins anglo-chinois*, chez Le Rouge, Paris, 1783 ;

(bas) Viatcheslav Chkvarikov (éd.), *Gradostroitelstvo*, Izd. Akademii Arkhitektoury SSSR, Moscou, 1945.

p. 85 : *Plan of Chicago*, Chicago, 1909, p. 87.

p. 86 : © Jean-Louis Cohen.

p. 87 : © Fonds Henri Prost. Académie d'architecture / Cité de l'architecture et du patrimoine / Archives d'architecture du XX^e siècle.

p. 88 : Alamy.

p. 89 : (haut) Bruno Taut, *Die Stadtkrone*, Eugen Diederichs, Iéna, 1919, s.p. ;

(bas) Le Corbusier, « Une Ville contemporaine pour trois millions d'habitants », 1922 © F.L.C. / 2020, ProLitteris, Zurich – F.L.C L3(20)1 (photographe non identifié).

p. 90 : Alexei V. Chhtchouchev et L. E. Zagorski, *Arkhitektournaïa organizatsia goroda*, 1934.

p. 91 : (haut) Edmund Goldzamt, *Architektura zespolów Śródmiesjsich i problemy dziedzictwa*, 1956 ;

(bas) Colin Rowe, Fred Koetter, *Collage City*, 1978, couverture.

Éléments et choses

p. 94 : © Made in / PORR SUISSE AG / ALUSOMMER AG.

p. 97 : © Bruther.

p. 98 : © Studio Muoto.

p. 100 : © Christian Kerez.

Le plan paralysé (du logement) contre le plan libre (de la maison)

- p. 102 : (haut) Ludwig Mies van der Rohe, projet de maison de campagne en briques, 1922 © 2020, Prolitteris, Zurich ;
(bas) Ludwig Mies van der Rohe, immeuble d'habitation, Stuttgart, 1927 © 2020, Prolitteris, Zurich.
- p. 104 : Frank Lloyd Wright, maison Ward, Winfield Willits, 1902-1903 © 2020, Prolitteris, Zurich.
- p. 105 : Le Corbusier et Pierre Jeanneret, villa à Vaucresson, 1922 © F.L.C. / 2020, ProLitteris, Zurich
Plan FLC 09214 – Photographie L3(7)58 (photographe non identifié).
- p. 106 : (haut) Ludwig Mies van der Rohe, immeuble d'habitation, Stuttgart, 1927 © 2020, Prolitteris, Zurich ;
(bas) Ludwig Mies van der Rohe, maison Farnsworth, 1945-1950 © 2020, Prolitteris, Zurich.
- p. 107 : Le Corbusier, villa Savoye reproduite dix-sept fois sur un terrain de la campagne argentine, 1929 © F.L.C. / 2020, ProLitteris, Zurich
Plan FLC 33493
- p. 108 : (haut) Site internet du studio Karácsony de l'Atelier ALICE, SAR-ENAC-EPFL ; (bas, gauche) *L'Architecture d'aujourd'hui*, 1958 ;
(bas, droite) *The Glass House, 860-880 Lake Shore Drive, A Home for Gracious Living*, 1957.
- p. 110 : Le Corbusier, projet d'immeuble-villa, 1922 © F.L.C. / 2020, ProLitteris, Zurich – (gauche) Plan FLC 19082 et (droite) Plan FLC 19069.

Construction versus tectonique

- Sauf mention, tous les documents proviennent de RTAA-UT.
- p. 114 et 124 (bas) : © Marco Pogacnik.
- p. 126 : *Strutture*, n° 1, 1947, image de la couverture.
- p. 127 : (bas) *L'Industria italiana del cemento*, n° 4, 1976.
- pp. 130-132 : © Giulio Malfer.

L'apport incompris d'Asnago et Vender à la théorie du rationalisme italien

- p. 136 et 150 : Federico Brunetti (éd.), *Asnago e Vender. L'edificio di via Rossini a Milano*, Milan, Skira, 2014.
- p. 138, 144, 147 (gauche) et 149 (droite) : © Roberto Gargiani.
- p. 139 : René Daniëls, Het Glazen, 1984 © 2020, Prolitteris, Zurich.
- pp. 142-143 : Cino Zucchi, Francesca Cadeo, Monica Lattuada (éds.), *Asnago e Vender. L'astrazione quotidiana*, Skira, Milan, 1998, p. 104 et 103.
- p. 145 : *Ibidem*, p. 83.
- p. 146 : *Ibid.*, p. 109 et 111.
- p. 147 (droite) : *Ibid.*, p. 113.
- p. 149 (gauche) : *Ibid.*, p. 115.

De la tectonique à l'architecture paramétrique

- p. 152, 154, 155, 157 (gauche), 160 et 161 (droite) : Archives privées Moretti Magnifico, Rome.
- p. 156 : *Spazio*, a. IV, n° 7, décembre 1952-avril 1953, p. 16.
- p. 157 (droite) : © Annalisa Viati Navone.
- p. 159 : Luigi Moretti, « Strutture di insieme », *Spazio*, extraits, avril 1963.
- p. 161 (gauche) : *50 immagini di architettura di Luigi Moretti*, introduction de Giuseppe Ungaretti, De Luca, Rome, 1968.

Lina Bo Bardi, faire de la ville la citadelle de la liberté

- Sauf mention, photographies © Ana Tostões.
- p. 174 : (gauche) © Manuel Sá ; (droite) © Armin Guthmann (photographie publiée dans Marcelo Ferraz (éd.), *Lina Bo Bardi*, Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, São Paulo, 1993).
- p. 176 : Barbara Fiorini, Sarah Catalano, « El edificio eclesial para Lina Bo Bardi », *Actas del Congreso Internacional de Arquitectura Religiosa Contemporánea 4*, Universidade da Corunha, Corunha, 2015, p. 96.
- p. 177 : © Instituto Bardi / Casa de Vidro.

Livio Vacchini, les multiples chemins de la forme

- p. 182, 186, 188, 189 (bas) : © Archivio Livio Vacchini, Archivio del Moderno.
- p. 185 : (haut) Mario Botta, *Serie di architettura*, Zanichelli, Bologne, 1991, p. 20 ;
(bas) Luigi Snozzi : *Progetti e Architetture 1957-1984*, collection Documenti di architettura, Electa, Milan, 1988, image de couverture.
- p. 187 : Roberto Masiero, *Livio Vacchini, Works and Projects*, Electa, Milan, p. 149.
- p. 189 : (haut) *Livio Vacchini, projekte, 1989-1991*, Architekturmuseum, Bâle, 1992, p. 21.
- p. 190 : Roberto Masiero, *Livio Vacchini, Works and Projects*, Electa, Milan, p. 131.
- p. 191 : (haut) Roberto Masiero, *Livio Vacchini, Works and Projects*, Electa, Milan, p. 130 ;
(bas) *Livio Vacchini, projekte, 1989-1991*, Architekturmuseum, Bâle, 1992, p. 35.
- p. 192 : (haut) Roberto Masiero, *Livio Vacchini, Works and Projects*, Electa, Milan, p. 131 ;
(bas) © Bureau d'ingénieur Andreotti & Partner, Locarno.
- p. 193 : © Paolo Amaldi.
- p. 194 : *Herzog & de Meuron*, 2G, Barcelone, 1989, p. 32.
- p. 195 : Roberto Masiero, *Livio Vacchini, Works and Projects*, Electa, Milan, p. 127.

De la vulnérabilité à la solidité

- p. 198 : © Archives privées Arch. Livio Vacchini, Locarno.
p. 200 : (haut) © Alberto Flammer / *Craig Ellwood, 15 Casas, 15 Houses*, Gustavo Gili SA, Barcelone, p. 138 ;
(bas) «Haus in Beverly Hills», *Werk, Bauen + Wohnen*, n° 1/2, 1959, p. 66 (pp. 61-68).
pp. 201-203 et 206 : © Archivio Livio Vacchini, Archivio del Moderno.
pp. 204 et 207 : © Roberto Conte.
pp. 205 et 208 : © Alberto Flammer / Archives privées Arch. Livio Vacchini, Locarno.

Adolf Loos construit en montagne

- p. 210 : © The Albertina Museum, Vienne, Loos Archiv, Inventarnummer ALA3175.
p. 213 : Heinrich Kulka, *Adolf Loos. Das Werk des Architekten*, Anton Schroll Verlag, Vienne, 1931, s.p.
p. 215 : © Capucine Legrand, Laboratoire de construction et conservation (LCC), EPFL.
p. 216 : © The Albertina Museum, Vienne, Loos Archiv, Inventarnummer ALA3168.
p. 218 : © The Albertina Museum, Vienne, Loos Archiv, Inventarnummer ALA3167.
p. 219 : © The Albertina Museum, Vienne, Loos Archiv, Inventarnummer ALA3170.
p. 220 : Heinrich Kulka, *Adolf Loos. Das Werk des Architekten*, Anton Schroll Verlag, Vienne, 1931, s.p.
p. 221 : © The Albertina Museum, Vienne, Loos Archiv, Inventarnummer ALA3169.
p. 223 : Heinrich Kulka, *Adolf Loos. Das Werk des Architekten*, Anton Schroll Verlag, Vienne, 1931, s.p.

Nous en savons désormais trop

- p. 228 : Couverture de Nikolaus Pevsner, *Some Architectural Writers of the Nineteenth Century*, Thames & Hudson, Londres, 1972.
pp. 233 et 236 : Wikimedia Commons.

Prendre un lieu pour un autre

- p. 238 : © Julie Crot, Laboratoire d'urbanisme (Lab-U), EPFL.
p. 241 : Bibliothèque de Genève n. inventaire 04g 02 (publié dans *Genava*, tome 40, 1992, p. 234).
p. 242 : CIG VG 2773 (publié dans *Genava*, tome 23, 1975, p. 196).
p. 243 : © Alain Léveillé (schémas en haut publiés dans *Le musée Rath a 150 ans*, 1976, p. 23 et p. 30 et dessin en bas publié dans *Genava*, tome 29, 1981, p. 153).
p. 244 : CIG [dép. icon. BGE], inv. 40 M 06-28 (publié dans *Genava*, tome 55, 2007, p. 170).
p. 245 : © André Corboz (photographie publiée dans *Genava*, tome 51, 2003) ; plan extrait de Camille Martin, *La Maison bourgeoise dans le Canton de Genève*, Zurich, 1912.

La métamorphose de l'ouverture

- Toutes les images sont extraites de la leçon d'honneur «Seuils» de Patrick Mestelan.
p. 257 : Ludwig Mies van der Rohe, Federal Center, 1974 © 2020, Prolitteris, Zurich.
p. 260 : Le Corbusier, Palais de la haute cour, Chandigarh, 1952 © F.L.C / 2020, Prolitteris, Zurich.
p. 262 : Jean Nouvel, maison Cartier, 1990 © 2020, Prolitteris, Zurich.

Architecte de langage ou architecte de parti

- p. 264 : Yale University Art Gallery, Yale University Art Gallery Archives Transfer, photo © Lionel Freedman.
p. 267 : Louis I. Kahn Collection, University of Pennsylvania and the Pennsylvania Historical and Museum Commission, 030.IA.525.1.
pp. 268-269 : © Philippe Meier.
p. 270 : © Massachusetts Institute of Technology, photograph by G. E. Kidder Smith.
p. 271 : Auguste Choisy, *Histoire de l'architecture* [1899], Tome I, Éditions Bibliothèque de l'image, Paris, 1996, p. 415 (extrait).
p. 273 : © Stefano Schroeter.
p. 274 : © Archivio Mario Botta.
p. 275 : Bruno Marchand (éd.), *Jean-Marc Lamunière : regards sur son oeuvre*, Infolio, Collion, 2007, p. 115.
p. 276 : Bruno Marchand (éd.), *Jean-Marc Lamunière : regards sur son oeuvre*, Infolio, Collion, 2007, p. 67.
p. 277 : Luigi Snozzi, «Le Bouveret : projet de développement», *Ingénieurs et architectes suisses*, n° 7, 1992, p. 120 et 122.
p. 278 : (gauche) collection privée Thierry Reverdin ; (droite) Archivio del Moderno, Fondo Luigi Snozzi, photo © Jan Dervig.

It's All About Space

- pp. 286, 288 et 289 : © Inès Lamunière (dl-a/designlabarchitecture, Geneva).
pp. 291-293 : © Giulio Boem, photographe.

Faire violence à la matière

- p. 296 : Concrete Boat Project, 2009 © Brian O'Connell and Redling Fine Art, Los Angeles.
p. 299 : Concrete Painting n.16, 2011 © Brian O'Connell and Redling Fine Art, Los Angeles.
p. 300 : (Not)Architecture for the Kunsthalle, PS1, 2010 © Brian O'Connell.
p. 303 : Ramesh, 2014 © Adams and Ollman gallery ; Concrete, 2014 © Max Wigram gallery ;
Stack, 2015 © Hiroko Masuike/The New York Times ; Gravel, 2013 © Charles Harlan, Karma gallery ; Tub, 2016 © Charles Harlan, Carl Kostyal.

p. 304 : Untitled (Chunks), 2004, courtesy Galerie Jocelyn Wolff © all rights reserved.
 p. 305 : Untitled (concrete base line), 2009 © Christoph Weber, Villa Tokyo, 2011.
 p. 307 : Untitled (Gegenstück), 2012, courtesy Galerie Jocelyn Wolff © all rights reserved ; Untitled (Gegenstück), 2014 © Christoph Weber ; Bent inversion (seitlich stehend), 2012 © ProjecteSD ; Bündel, 2012, courtesy Galerie Jocelyn Wolff © all rights reserved ; Schade, dass Beton nicht brennt, 2012 © Ve.Sch.Kunstverein ; Beton (gehoben), 2012 © Roberto Ruiz, ProjecteSD ; Unfold, 2011, courtesy Galerie Jocelyn Wolff © all rights reserved.
 p. 308 : Not to be titled (Graues Holz), 2012 © ProjecteSD.
 p. 309 : Attacca, 2010 © David Aebi, musée d'Art contemporain de Bâle.
 p. 310 : (gauche) Untitled, 2011 © Alexander Hana, galerie RaebervonStenglin, Zurich ; (droite) Ressource, 2011 © Kilian Rüthemann.
 p. 311 : (gauche) Quetsch Folie, 2009 © Karsten Födinger ; (droite) © Karsten Födinger, RaebervonStenglin, Zurich, 2010.
 p. 312 : Turiner Decke, 2010 © Karsten Födinger, Artissima, Turin.
 p. 313 : Cantilever, 2011 © Karsten Födinger, Palais de Tokyo, Paris.
 p. 314 : Ohne Title, 2013 © Karsten Födinger.
 p. 315 : Bint al-Aryah, 2015 © Karsten Födinger.

À propos de la tombe de Laura Perls

p. 318 : Ludwig Mies van der Rohe, tombe de Laura Perls, Berlin, 1919 © Bernard Zurbuchen / 2020, Prolitteris, Zurich.
 pp. 320, 321 (bas), 323 (haut) et 326 : © Bernard Zurbuchen.
 p. 321 (haut) : plan extrait d'un document fourni à l'entrée du cimetière de Weissensee.
 p. 322 (haut) : Walter Gropius, tombe d'Albert Mendel, Berlin, 1922 © Bernard Zurbuchen / 2020, Prolitteris, Zurich.
 p. 323 (bas) : Ludwig Mies van der Rohe, monument pour Rosa Luxemburg et Karl Liebknecht, 1926 © 2020, Prolitteris, Zurich.
 p. 324 : Ludwig Mies van der Rohe, tombe de Laura Perls, Berlin, 1919 © Bernard Zurbuchen / 2020, Prolitteris, Zurich.
 p. 325 : (haut) © Nedelykov Moreira Architekten, Berlin.
 (bas) Ludwig Mies van der Rohe, tombe de Laura Perls, Berlin, 1919 © Bernard Zurbuchen / 2020, Prolitteris, Zurich.

Combien de villes s'appelèrent Venise ?

p. 328 : Le Corbusier, Album La Roche, planche 29, 1922 © F.L.C / 2020, Prolitteris, Zurich.
 p. 331 : Le Corbusier, Album La Roche, planche 37, 1922 © F.L.C / 2020, Prolitteris, Zurich.
 p. 332 : Le Corbusier, Album La Roche, planche 33, 1922 © F.L.C / 2020, Prolitteris, Zurich.
 p. 333 : Le Corbusier, Album La Roche, planche 36, 1922 © F.L.C / 2020, Prolitteris, Zurich.

La beauté de la nécessité, la nécessité de la beauté

Pour toutes les images : © Acm-EPFL, fonds Alberto Sartoris.

Biographie des auteurs

Paolo Amaldi

Paolo Amaldi est architecte et obtient son diplôme d'architecture à l'EPFL en 1994 et le titre de docteur en architecture en 2002 auprès de l'Université de Genève. Il a été chercheur résident invité auprès du Centre Canadien d'Architecture de Montréal (CCA) en 2005, a enseigné à l'Université catholique de Louvain et à l'Accademia di architettura de Mendrisio. Il est actuellement professeur à l'École nationale supérieure d'architecture de Paris-Val de Seine, à l'Université de Paris (Laboratoire CERILAC), à l'Université de Montréal et Senior Fellow auprès de l'Archivio del Moderno. Depuis 2010, il est rédacteur en chef de la revue *Faces*. Il est associé du bureau Amaldi Neder à Genève.

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 un 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.

Nicola Braghieri

Né à Milan en 1967, Nicola Braghieri obtient, après des études classiques au Polytechnique de Milan, le titre de docteur en théorie de l'architecture. Il est actuellement professeur à l'EPFL, où il dirige le Laboratoire des Arts pour les Sciences (LAPIS). Il a publié plusieurs ouvrages théoriques (*Architettura, arte retorica*, 2013; *Riflessioni intorno alla costruzione e l'assemblaggio*, 2009; *Buoni edifici, meravigliose rovine*, 2005; *Case di Legno*, 2004) et rédigé des essais et des articles respectivement édités dans des revues scientifiques et des magazines d'architecture. Depuis 2008, il est rédacteur de la revue d'architecture *Casabella*. Parallèlement à son activité d'enseignement et de recherche, il a travaillé en tant qu'architecte indépendant. Il a participé à des concours, fait des projets et réalisé des bâtiments. Il a ouvert son studio à Milan en 1996, après plusieurs années de formation et d'expérience professionnelle en Suisse et en Allemagne.

Elena Cogato Lanza

Elena Cogato Lanza, architecte de l'Université de Venise et Docteur ès sciences EPFL, est maître d'enseignement et de recherche auprès du Laboratoire d'Urbanisme (Lab-U) de l'EPFL. Ses intérêts de recherche se situent au croisement entre l'histoire de l'urbanisme et la théorie du projet urbain et du paysage. Parmi ses publications: *Territory in crisis* (avec C. Bianchetti, Jovis, 2015), *Experimenting Proximity. The Urban Landscape Observatory* (avec Ch. Girot, PPUR, 2014), *De la différence urbaine* (avec L. Pattaroni, Metispresses, 2013). Ses écrits ont également été publiés dans *AAFiles* et *OASE*. Éditrice associée au sein de MetisPresses, elle est membre de divers comités éditoriaux internationaux. Depuis 2015, elle est Présidente du Conseil de la Fondation Braillard Architectes à Genève.

Jean-Louis Cohen

Né en 1949, Jean-Louis Cohen est architecte depuis 1973 et a soutenu une thèse en histoire de l'art en 1985. Professeur à l'Institute of Fine Arts de New York University, il est titulaire d'une chaire internationale au Collège de France depuis 2014. Il a publié une quarantaine d'ouvrages sur l'architecture et l'histoire des villes.

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).

Franz Graf

Franz Graf est professeur associé à l'EPFL où il dirige le Laboratoire des techniques et de la sauvegarde de l'architecture moderne (TSAM), et professeur de construction à l'USI. Ses recherches développent la connaissance des systèmes constructifs modernes et contemporains et leur sauvegarde. Il est président de Docomomo Suisse et membre de la Fondation Le Corbusier.

Inès Lamunière

Inès Lamunière obtient son diplôme d'architecte EPFL en 1980. Elle dirige le bureau d'architecture dl-a, designlab-architecture à Genève. En parallèle, elle mène une carrière d'enseignement et de recherche : professeure de projet d'architecture à l'EPFZ, puis à l'EPFL. Sa double carrière professionnelle et académique est honorée par le prix Meret Oppenheim (Swiss Art Prize) en 2011 et l'insigne de Chevalier de l'Ordre des Arts et des Lettres en France en 2017.

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, 2009), et de *Précisions sur un état présent de l'architecture* (PPUR, 2015). 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 2 (LTH2), il fut également membre associé du bureau d'urbanisme DeLaMa avec Patrick Devanthery et Inès Lamunière, à Genève, jusqu'en 2014.

Philippe Meier

Né à Genève, Philippe Meier est architecte, enseignant, rédacteur et critique. Depuis trente ans, il exerce sa profession à Genève comme indépendant, au sein de l'agence meier + associés architectes. Professeur de projet et de théorie de l'architecture à l'Hepia-Genève, il a également enseigné à l'EPFL ainsi que dans plusieurs universités françaises. Ses travaux et ses écrits sont exposés ou publiés en Europe et en Asie.

Patrick Mestelan

Né en 1947, Patrick Mestelan est diplômé en architecture de l'École polytechnique fédérale de Zurich. En 1983, il est professeur d'architecture à l'Université de Genève. C'est en 1987 qu'il entre au Département d'architecture (l'actuelle faculté ENAC) de l'École polytechnique fédérale de Lausanne où il sera professeur de théorie et de projet. Il a dirigé ce département durant trois ans. En 1993, il est invité comme professeur à l'University of Pennsylvania, graduate school of fine art. Parallèlement à son enseignement, il dirige, en association avec Bernard Gachet, un atelier d'architecture à Lausanne.

Luca Ortelli

Né en 1956, Luca Ortelli est professeur à l'École polytechnique fédérale de Lausanne et directeur du laboratoire de construction et conservation (LCC). Ses études sur l'architecture suédoise du début du XX^e siècle ont été publiées, entre autres, dans les revues *Lotus International*, *Casabella*, *Faces* et *Werk, Bauen + Wohnen*. Chez Electa, il a publié une monographie consacrée à l'Hôtel de Ville de Stockholm.

Bruno Reichlin

Né en 1941, Bruno Reichlin est diplômé en architecture de l'École polytechnique fédérale de Zurich (ETHZ). Il a été l'assistant de Giovanni Klaus König à Florence puis au gta, et l'assistant d'Aldo Rossi à l'ETHZ entre 1972-1974. Il a été professeur à l'École d'architecture de Nancy (1984-1985), puis à Genève (1985-2011) et à Mendrisio (2011-2016). À la fois architecte, historien de l'architecture et théoricien, Reichlin occupe une position particulière dans le débat architectural suisse. En tant qu'architecte, il a notamment mené avec Fabio Reinhardt des projets qui ont contribué à la renommée internationale de la Tendenza tessinoise. En tant que théoricien, ses textes et les expositions internationales dont il a été le commissaire explorent systématiquement l'architecture du XX^e siècle, depuis l'exposition sur Le Corbusier à l'occasion du centenaire de la naissance de l'architecte au Centre Pompidou à Paris et à Lugano, jusqu'aux expositions plus récentes sur Jean Prouvé au Vitra Design Museum, sur les frères Perret à la Cité de l'architecture et du Patrimoine à Paris, ou encore celle consacrée à Luigi Moretti au MAXXI à Rome.

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, PPUR, 2011); *Le Corbusier e la superficie, dal rivestimento d'intonaco al béton brut* (Aracne, 2013); et *Louis I. Kahn, Towards the Zero Degree of Concrete, 1960-1974* (avec R. Gargiani, EPFL Press, 2015).

Laurent Stalder

Depuis 2011, Laurent Stalder est professeur de théorie de l'architecture à l'institut d'histoire et de théorie de l'architecture (gta), département d'architecture, de l'ETH Zurich. Il est diplômé en 1996 et obtient son doctorat en 2002 à l'ETH Zurich. En 1996-1997, il est chargé de recherches à l'institut suisse de recherche architecturale et archéologique au Caire. De 2002 à 2005, il était professeur adjoint au département d'histoire à l'université Laval au Canada. Stalder est auteur de l'ouvrage *Hermann Muthesius 1861–1927: Das Landhaus als kulturgeschichtlicher Entwurf* (gta Verlag, Zurich). Il a aussi édité une monographie de Valerio Olgiati et de l'Atelier Bow Wow, et le *Schwellenatlas* (Arch+, 2009). Actuellement, il prépare une publication sur Fritz Haller. Il a aussi écrit plusieurs essais et articles sur l'histoire et la théorie de l'architecture des XIX^e et XX^e siècles.

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.

Ana Tostões

Ana Tostões est architecte, critique d'architecture et historienne, présidente de DOCOMOMO International et rédactrice de la revue *DOCOMOMO* (www.docomomo.com). Elle est professeure à l'Instituto Superior Técnico, Université de Lisbonne, où elle est en charge du programme d'architecture. Elle a reçu le Prix Gulbenkian 2014, le Prix de la X Biennial Iberoamericana de Arquitectura y Urbanismo (X BIAU) et le titre de commandeur de l'Ordre de l'Infante Dom Henrique.

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. À l'EPFL, il est professeur assistant de théorie de l'architecture et directeur du Laboratoire pour l'Architecture: Critique, Histoire et Théorie (Acht). Fin 2019, il a publié *OMA/Rem Koolhaas. A Critical Reader from Delirious New York to S,M,L,XL* (Birkhäuser, Bâle) et *Choisir l'architecture. Critique, histoire et théorie depuis le XIX^e siècle* (EPFL Press, Lausanne).

Philip Ursprung

Philip Ursprung, né en 1963 à Baltimore, USA, étudie à Genève, Vienne et Berlin. Il obtient le titre de docteur en histoire de l'art à la Freie Universität Berlin en 1993. Professeur d'histoire de l'art et de l'architecture à l'EPFZ depuis 2011 et doyen du Département de 2017 à 2019, il a aussi enseigné à la Hochschule der Künste Berlin, à l'Université de Zurich, à la Columbia University New York, au Barcelona Institute of Architecture et à la Cornell University.

Annalisa Viati Navone

Annalisa Viati Navone est architecte, professeure à l'Ensa Versailles, coordinatrice de l'axe de recherche «Espace, corps et sensibilités» au sein du LéaV-Ensa-V, membre de l'école doctorale SHS de l'Université de Paris-Saclay. Elle est aussi chercheuse au sein de l'Archivio del Moderno – USI.

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'EPFL 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.

Remerciements

Nous remercions chaleureusement les auteurs ayant contribué à ce seizième numéro de *matières* pour leur investissement et leur disponibilité, ainsi que toutes les personnes qui nous ont gracieusement cédé le droit de publier des images. Un grand merci à la maison d'édition EPFL Press, à son directeur Lucas Giossi, et à ses collaborateurs Christophe Borlat, Sylvain Collette et Kim Nanette, pour leur accompagnement et leur intérêt pour cette publication.

