

m a t i è r e s

m a t i è r e s

m a t i è r e s

Département d'architecture de l'Ecole
polytechnique fédérale de Lausanne.
Institut de théorie et d'histoire de
l'architecture.

Adresse postale :
Case 555
CH-1001 Lausanne
Tél.: 41 21 693 32 13; 32 16
Fax : 41 21 693 49 31
E-mail : alberto.abriani@epfl.ch

Comité de rédaction
Alberto Abriani, directeur de la publication
Jacques Lucan
Sylvain Malfroy
Bruno Marchand
Martin Steinmann

Conception graphique
Colette Raffaele

Maquette
Philippe Mivelaz

Contrôle rédactionnel
Arlette Rattaz

Photolithographie et impression
Imprimerie Stämpfli AG

Edition et diffusion
PPUR
EPFL-CM
CH-1015 Lausanne
Tél.: 41 21 693 21 30
Fax : 41 21 693 40 27
E-mail : ppur@epfl.ch
<http://ppur.epfl.ch>

Lorsqu'aucune source d'illustration
n'est mentionnée dans la légende,
cela signifie que son auteur est celui
de l'article-même.

ISSN 1422-3449 (série)
© 2001, ISBN 2-88074-466-0 (ce numéro),
Presses polytechniques
et universitaires romandes.
Tous droits réservés.
Reproduction, même partielle, sous
quelque forme ou sur quelque
support que ce soit, interdite sans
l'accord écrit de l'éditeur.

Année 4 2000

m a t i è r e s

Cahier annuel de l'Institut de Théorie et d'Histoire de l'Architecture (ITHA) du Département d'Architecture de l'Ecole Polytechnique Fédérale de Lausanne

	Editorial	4
Essais	«Ce que j'écris n'est pas à moi» Notes sur l'actualité de la monumentalité <i>Bruno Marchand</i>	7
	Manières de penser la grandeur Genève et l'expérience de la mondialisation dans les années vingt et trente <i>Sylvain Malfroy</i>	19
	Architecture e(s)t Monument <i>Alberto Abriani</i>	33
	Sur la toile de l'ordinaire <i>Luca Ortelli</i>	44
	La théorie architecturale à l'épreuve du pluralisme <i>Jacques Lucan</i>	54
Monographies	Toulouse Ostensions discrètes <i>Dominique Delaunay</i>	67
	Monumentalité Hypogée et cénotaphe <i>Patrick Mestelan</i>	82
	La sacristie de San Lorenzo de Filippo Brunelleschi Monument à l'idée de structure <i>Roberto Gargiani</i>	94
Chroniques	Reportage Le bâtiment administratif de «La Suisse Assurances» à Lausanne Evaluation de différentes stratégies de rénovation <i>Emmanuel Rey</i>	106
	Reportage La villa bleue et la villa rose <i>Maurice Lovisa</i>	112
	Les jours et les œuvres	118

Editorial

Alberto Abriani

L'architecture est née à la conscience des sociétés humaines comme "monumentale", elle établit l'équation "architecture = monument" : de même que le concept de "monument" est crispé dans la racine du mot, de même l'architecture est incrustée dans le "monument". Cette vision a bâti le monde pendant des millénaires.

Les définitions modernes de monument réitèrent cette conception qui fait du monument un édifice servant à éterniser le souvenir des choses mémorables. Mais, à côté, la tendance se fait sentir d'intégrer cette conception à celle d'une esthétique d'usage conjugée au quotidien, faisant fonctionner le monument aussi comme un agent d'embellissement et de magnificence des villes. C'est dire que la modernité décline vers des conditions spirituelles et matérielles plus mercantiles, où l'éternité même ne soutient plus sa pérennité : le "monumental" évolue ainsi comme une variable inscrite dans l'univers bourgeois de l'investissement de plus-value esthétique, rejoignant cette limite qui le séparait de l'ordinaire, du "banal". Le visiteur de ces pages pourra déguster la démonstration discrète et saisissante qu'en font la plume et le regard photographique de Dominique Delaunay.

A l'époque de la modernité, de nouvelles équations s'installent donc, si bien que le "monumental" peut devenir le "banal", vice-versa. Dès lors, une série de questions se pose : existe-t-il, à l'époque actuelle, la possibilité d'envisager la conception du monument ? Le concept de monument est-il suffisamment évident ? Quelle est la multiplicité de significations que le terme "monument" évoque ?

Si l'on considère l'histoire comme permanence de valeurs transmises sans solution de continuité, alors il n'est guère problématique de les traduire dans des compositions paradigmatiques, dans des monuments qui justement entendent célébrer explicitement des certitudes universellement reconnues comme indiscutées et indiscutables. Mais, dans notre présent historique, l'augmentation générale de la complexité des phénomènes, un relativisme diffus, la crise des idéologies affaiblissent la possibilité de créer ingénument des monuments célébrant des événements ou des personnes considérés comme emblématiques des valeurs. Le concept même de "valeur" entendue comme vérité universelle fait l'objet d'une critique largement diffusée. D'autant plus si l'on se place dans la complexité de la métropole actuelle ou du "village global".

L'ensemble de ces conditions induit à repenser la relation entre architecture et monumentalité et à réfléchir sur les transformations du concept même de monument.

Roberto Gargiani, Sylvain Malfroy, Patrick Mestelan et Luca Ortelli sont parmi les auteurs qui chercheront à démêler ces questions. Ce même thème est abordé dans le cadre du texte de la leçon inaugurale de Bruno Marchand, alors que celle de Jacques Lucan nous entraîne dans le champ de la polysémie de l'architecture évoluant tout au long du XX^e siècle. D'autres contributions offrent des éclairages inusuels et inattendus : comme celle de Maurice Lovisa, qui fait ressortir la "solitude" particulière de certains édifices militaires ; tandis qu'avec Emmanuel Rey, l'aura et la distance historiques du monument sont comprises à l'échelle du contemporain où, cherchant à pallier certaines procédures dispendieuses, elles ne sont gérées désormais que par des équations de fonctions multicritères. C'est finalement la "durabilité" qui est recherchée : une "durabilité à terme", qui garde néanmoins un souvenir latent et peut-être inconsciemment nostalgique de la pérennité

Avant de convier le lecteur à poursuivre, nous aimerions signaler le fait que notre collègue et ami Martin Steinmann a reçu, le 14 novembre 2000, le Prix de théorie de l'architecture Eric Schelling.

Ce Prix émanant de la Fondation Schelling, sise à Karlsruhe en Allemagne, est remis tous les deux ans, le 14 novembre, jour de la mort de l'architecte Eric Schelling advenue en 1992, et couronne l'œuvre d'un architecte et celle d'un critique ou d'un historien d'architecture.

L'attribution du prix à Martin Steinmann est liée à la reconnaissance de la qualité analytique et scientifique de sa longue activité dans la continuité du Moderne à partir de sa fréquentation des CIAM et de l'architecture contemporaine. Cette activité s'est exprimée par de nombreuses recherches, des publications, expositions, projets d'architecture, ainsi que par l'enseignement qu'il a prodigué tant en Suisse qu'à l'étranger, jusqu'à son atterrissage à notre Ecole en 1987. Depuis lors et à partir de ce terrain, Martin Steinmann a pris un envol vers d'autres aventures intellectuelles et il est actuellement reconnu comme l'un des architectes pratiques/théoriques les plus intéressants dans le domaine de la critique architecturale.

C'est un grand honneur pour notre Institut, de même que pour notre Revue qui le compte parmi les membres de son comité de rédaction, de publier aujourd'hui cette annonce.



«Ce que j'écris n'est pas à moi»

Notes sur l'actualité de la monumentalité

Bruno Marchand

«La vraie architecture – ancienne et nouvelle – peut et doit créer de l'émotion. En d'autres termes, elle doit transmettre la vision esthétique de l'un (l'architecte) à l'autre (celui qui regarde).»

J.J.P. Oud¹

Cet essai est la transcription et l'adaptation de la leçon inaugurale tenue le 8 décembre 1999, à l'aula des Cèdres de l'EPFL.

Lorsqu'en 1947, l'architecte hollandais Jacobus Johannes Pieter Oud publie ces propos dans la revue américaine *Architectural Record*, il tente de réfuter les critiques déclenchées par le classicisme monumental et décoratif du siège de l'entreprise pétrolière Shell, terminé cinq ans auparavant à La Haye². L'adoption de règles de composition classique – comme la symétrie et les tracés réguliers – par un des plus illustres représentants de la modernité a en effet considérablement surpris les critiques attentifs à l'évolution de l'architecture moderne de l'immédiat après-guerre. Mais la polémique qui s'ensuivit³, concentrée sur l'éternelle opposition entre les académiciens et les modernes, a fini par occulter certains aspects précurseurs du message sous-jacent à cette réalisation, dont notamment la définition de l'émotion comme un des objectifs majeurs de la création architecturale.

«La vraie architecture doit créer de l'émotion»: ces mots rappellent étrangement le passage du texte «Architecture» de 1910 dans lequel Adolf Loos attribue à l'architecte la tâche «de provoquer des émotions justes», figurées par des images évocatrices comme «une banque doit vous dire: dépose ton argent, il sera bien gardé»⁴. Loos et Oud posent, à quelques décennies d'intervalle, un même problème, celui du caractère du bâtiment. Ils renvoient ainsi à la théorie des caractères du XVIII^e siècle et à l'art de caractériser qui, comme l'affirme Quatremère de Quincy, est l'art «de rendre sensibles, par les formes matérielles, les qualités intellectuelles & les idées morales qui peuvent s'exprimer dans les édifices, ou de faire connoître, par l'accord & la convenance de toutes les parties constitutives d'un bâtiment, sa nature, sa propriété, son emploi, sa destination»⁵.

Partant du postulat qu'une construction doit provoquer des émotions et exprimer, à travers sa forme, son rôle dans la société, Oud renonce, dès les années trente, au paradigme machiniste et industriel de la modernité et, par conséquent, adhère aux formes habituelles de représentation des programmes publics. Ce qui l'amène, face à ses détracteurs, à rétorquer laconiquement: «je dois avouer que je ne crois pas qu'on puisse appliquer les formes des maisons ouvrières et des usines aux immeubles de bureaux, aux hôtels de ville et aux églises»⁶.

J. J. P. Oud, siège de la compagnie pétrolière Shell, La Haye (1937-1942), façade côté rue (Photo Donation Sartoris - ACM - EPFL).

N'étant pas un monument à proprement parler – au sens étymologique du terme, car il ne s'agit pas d'un édifice commémoratif de la mémoire d'une collectivité – le siège de la Shell n'en n'affirme pas moins, par son caractère, sa monumentalité. En architecture, ce dernier terme est très large et difficile à définir : pour les uns c'est un concept relatif⁷, pour les autres c'est une notion vague qui désigne un large spectre d'objets, de l'architecture funéraire à la sculpture urbaine, de l'édifice le plus imposant à celui ayant la plus petite taille⁸.

Pourtant, dans son acception la plus courante, la monumentalité est généralement appliquée aux édifices publics et aux institutions, liée à la représentation du pouvoir et à l'expression des valeurs et des aspirations collectives. Cette définition de la monumentalité implique ainsi deux niveaux majeurs de sens : un premier niveau de la représentation assujéti à la construction et à la perception des formes et qui concerne des notions comme l'ampleur spatiale, la solidité ou la masse ; un deuxième niveau symbolique où réside la signification et qui, impliquant des notions de durée et de pérennité, fait appel à la mémoire collective et à des principes et codes architecturaux aisément reconnaissables par la collectivité⁹.

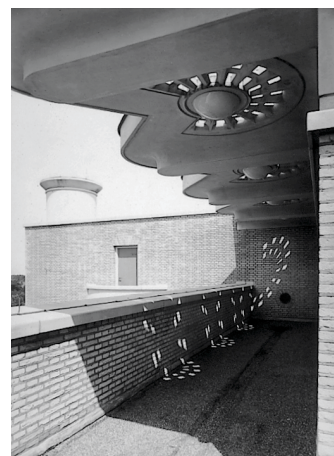
Lorsque Oud applique des principes de composition comme «*la géométrie, la symétrie, l'harmonie, la proportion et même, ici ou là, la hiérarchie*»¹⁰ et utilise des motifs symboliques pour décorer l'immeuble de la Shell, il cherche à retrouver des éléments qui «*à travers les âges, ont toujours démontré qu'ils étaient bons conducteurs de sentiments et qui se fondent sur une compréhension psychologique universelle*»¹¹.

Il n'échappe pourtant pas au *mélange des genres* : Oud applique le caractère monumental à un programme privé, une multinationale, symbole du pouvoir économique. Certes, ce phénomène n'est pas nouveau : déjà au XIX^e siècle, le champ de l'habitation va contribuer à l'instauration d'un «*ordre monumental*» représentatif d'un pouvoir bourgeois, qui se manifeste par la grandeur compositionnelle et décorative de son domaine privé et domestique¹². Force est aussi de reconnaître que ce mélange des genres, problématique en soi, puise une sorte de légitimité dans la double définition du monument faite par Quatremère de Quincy : en tant qu'édifice «*pour servir à éterniser le souvenir des choses mémorables*» ou alors en tant «*qu'agent d'embellissement et de magnificence des villes*». Ce qui l'amène à ajouter : «*sous ce second rapport l'idée de monument, plus relative à l'effet de l'édifice qu'à son objet ou à sa destination, peut convenir et s'appliquer à tous les genres de bâtiments*»¹³. Par ces propos, Quatremère de Quincy pose ainsi un autre problème lié à la définition de la monumentalité : celui de son rôle dans la hiérarchie de la structure urbaine, de la différence ou de l'opposition dans la dialectique entre le monument et le contexte.

Avec l'immeuble de la Shell, Oud repose la question de la monumentalité en de nouveaux termes¹⁴, ouvrant ainsi un débat dans la perspective de l'après-modernité¹⁵ ; et, à notre avis, bon nombre des problèmes qu'il soulève – l'expression des valeurs communautaires et de la mémoire collective, l'émotion et le caractère, le mélange des genres, la différence monument/contexte – restent actuels.

La monumentalité, un problème théorique d'actualité

Si, ces dernières années, la critique architecturale en Suisse a porté un intérêt manifeste à la notion de banalité¹⁶, en tant que bastion contre les signes ostentatoires et en tant qu'expression des valeurs quotidiennes, elle a en revanche accordé moins d'attention à son pendant, la monumentalité. Ce dernier concept se trouve pourtant aujourd'hui en



J. J. P. Oud, siège de la compagnie pétrolière Shell. Photos de l'attique (Photo Donation Sartoris - ACM - EPFL).

crise, car aux problèmes déjà évoqués viennent s'en ajouter d'autres, posés par l'évolution rapide de la société.

Tout d'abord le fait que les pratiques du pouvoir s'écartent de plus en plus de la tradition de l'édifice monumental, celui-ci, comme on l'a déjà noté, n'étant plus forcément identifié à l'architecture publique¹⁷; fait auquel s'ajoute la difficulté toujours plus grande de distinguer le domaine public du privé¹⁸.

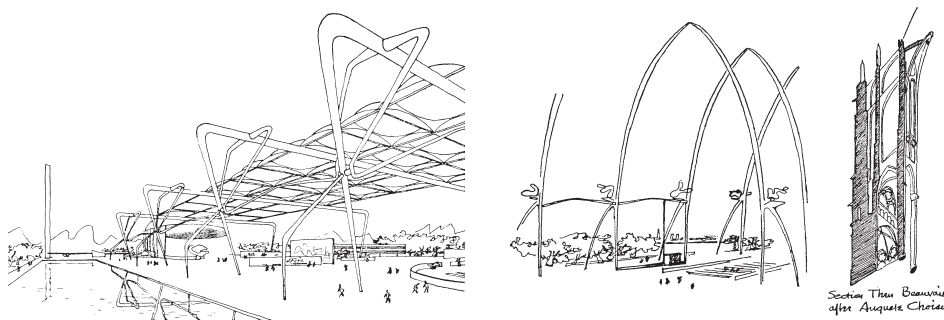
Ensuite, l'omniprésence des médias et des télécommunications et ses conséquences sur les pratiques architecturales. Entraînée par le mouvement de virtualisation médiatique de notre société, l'architecture semble faire de plus en plus appel à des modèles éphémères et immatériels, s'écartant toujours davantage d'une des caractéristiques de la monumentalité, qui est d'attester de la durée et de la pérennité de nos institutions.

Enfin, l'importance croissante de la notion de patrimoine et le lancinant paradoxe du monument que nous vivons aujourd'hui : «notre société en sauvegarde de plus en plus, et en crée de moins en moins»¹⁹.

Certes importantes, ces questions ne doivent pourtant pas nous faire oublier que la crise que traverse actuellement la monumentalité en architecture provient aussi de déterminations autres que conjoncturelles, relevant du champ de la théorie architecturale et urbaine²⁰. En effet, nous assistons à une singularisation des bâtiments et à un excès de particularisme, qui finissent par occulter la dimension exceptionnelle du monument – *Le rêve de l'architecte* (*The Architect's Dream*) de Thomas Cole²¹ n'est-il pas en train de se transformer insidieusement dans le cauchemar de nos villes... Enfin, il nous semble que la situation actuelle, où le culte de l'individualité créatrice des architectes atteint son paroxysme, prend racine dans l'immédiat second après-guerre et que pour mieux saisir la question de la monumentalité contemporaine, il faut revenir à l'étude de cette période historique en creusant, à l'intérieur de la nébuleuse des tendances qui la caractérise, des axes diachroniques de recherche.



T. Cole, *The Architect's Dream* (1840). Image tirée du site internet : <http://www.yale.edu/amstud/cole>



L. Kahn, esquisses datées de 1945 d'un centre civique couvert par une structure métallique de grande portée et d'une cathédrale en métal en regard de la coupe de la cathédrale de Beauvais recopiée à partir du livre de Choisy.

«La Nouvelle Monumentalité», les ruines et le retour à des valeurs originelles

A partir des années quarante, les réflexions sur la «Nouvelle Monumentalité» orchestrées par Sigfried Giedion, José-Luis Sert et Fernand Léger²² et la nécessité de dépasser le fonctionnalisme par l'affirmation des valeurs esthétiques et humanistes amènent certains architectes à se tourner (de nouveau) vers le passé et à entamer une lecture originale et émotionnelle de l'histoire de l'architecture, dans laquelle l'évocation des ruines précolombiennes ou antiques tient une place prédominante²³.

La recherche de l'essence de l'architecture dans les traces du passé est une caractéristique de la démarche de Louis Kahn qui, en 1944, consacre son premier véritable texte théorique au thème de la «Monumentality»²⁴. Anticipant la profusion de définitions déclenchées par le débat confus qui va suivre sur la «Nouvelle Monumentalité»²⁵ – censée représenter, pour Giedion, la troisième étape du mouvement moderne, après celles de la cellule du logement et de la planification²⁶ – Kahn affirme : «La Monumentalité est énigmatique... et on ne peut pas la créer volontairement»²⁷. Il semble en effet conscient que le caractère monumental d'un édifice public ou d'une institution ne peut que difficilement «naître de l'imagination d'un seul homme mais qu'elle se forme et mûrit lentement dans la conscience collective des gens»²⁸. Et tout en accordant paradoxalement une grande importance aux progrès technologiques, il insiste ainsi sur la nécessité pour l'architecte d'opérer un retour aux valeurs du passé et de rechercher la spiritualité de l'expression architecturale, représentative des ambitions humaines.

Mais au moment de l'éclosion des individualités, des trajectoires poétiques caractéristiques des années de l'après-guerre, comment peut-on s'accorder sur les valeurs représentatives de la collectivité? Comment peut-on concilier le retour aux valeurs du passé avec la fascination pour les progrès technologiques des nouveaux matériaux? Analysons plus en détail les illustrations qui accompagnent les propos de Kahn. Un des croquis semble apporter une réponse concrète au souhait de Giedion d'instaurer des centres civiques dans les villes modernes : un espace couvert par une structure métallique de très grande portée s'ouvre, en dominance, sur le paysage naturel. C'est un hommage aux exploits techniques obtenus par l'utilisation du tube métallique, en vue de la création d'espaces de rassemblement. Dans l'autre esquisse, Kahn représente une structure néogothique, aussi en métal, qu'il compare à la construction de la cathédrale de Beauvais recopiée du livre de Choisy. C'est à partir de cette image que Kenneth Frampton fait remarquer, à juste titre, que Kahn identifie la monumentalité à la tectonique, dans une relation dialectique propre à exprimer la qualité spirituelle de l'architecture, en continuité avec le principe du rationalisme gothique et de la vérité structurelle de Viollet-le-Duc²⁹.



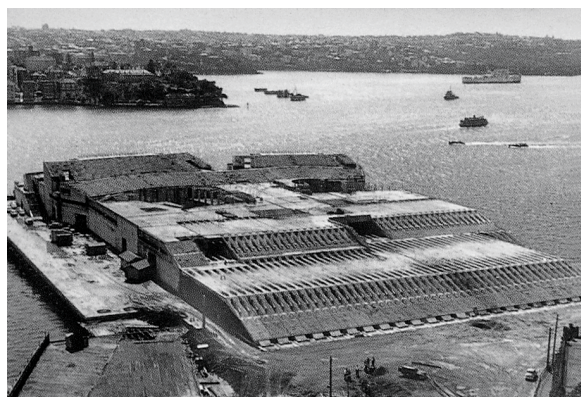
J. Utzon, plates-formes précolombiennes esquissées lors de voyages d'étude. Tiré de F. Fromont, *Jorn Utzon et l'Opéra de Sydney*, op. cit. note 36.

En effet, Kahn affirme que «la monumentalité en architecture peut s'entendre comme une qualité, une qualité spirituelle inhérente à une construction qui fait sentir son aspect éternel, auquel on ne peut rien ajouter ni changer»³⁰. L'aspect éternel de la construction : cette affirmation nous oriente vers une autre hypothèse, celle de l'évocation du thème de la ruine et de ses valeurs de pérennité et de durée – thème qui sera magnifié par la suite, notamment au Community Center du Salk Institute (1959-1965) où des murs courbes enveloppant les bâtiments vont évoquer des ruines antiques... Avec la métaphore de la ruine, Kahn renoue avec la lignée rationaliste de l'architecture française et aspire à une architecture atemporelle qui, comme nous l'avons vu, est une caractéristique de la monumentalité³¹. Il revient aux fondements de l'architecture, à l'essence de la construction – la structure primaire – qui, définitivement affranchie des servitudes liées à l'usage, résiste à l'usure du temps³².

La ruine porte en elle-même le poids de l'histoire et de la mémoire : elle évoque alors des sentiments contradictoires, à la fois de contingence – le temps qui passe et qui érode la matière – et de permanence – justement la résistance au temps³³. De même, par son caractère pérenne, la ruine a la capacité d'accueillir et d'"envelopper" le transitoire, le fugitif, le contingent, ces termes qui, selon Baudelaire, définissent la modernité³⁴.

Ce retour aux valeurs fondamentales et originelles de l'architecture va prendre une plus grande amplitude avec les références transculturelles qui fondent les projets de l'architecte danois Jorn Utzon. Celui-ci aurait-il en tête l'aphorisme d'Auguste Perret – «*Le grand architecte, c'est celui qui prépare de belles ruines*»³⁵ – lorsque, déchu de la fin de son mandat de l'Opéra de Sydney (1956-1973), il compare, dans des propos amers et désabusés, les futures ruines de son projet à celles, sublimes, du Chichén Itzá dans le Yucatán qu'il a visité et esquissé lors d'un séjour au Mexique en 1949?³⁶ Comme il le déclarera plus tard dans le texte «*Platforms and Plateaus: Ideas of a Danish Architect*» de 1962³⁷, Utzon identifie le caractère monumental à la pérennité du socle et à la relation sublime au paysage, à l'image des plates-formes qui accueillent les temples précolombiens. Dans son analyse de ces ruines, il relève l'importance de la présence massive des emmarchements et, se rapportant aussi à l'architecture traditionnelle chinoise, souligne le contraste saisissant entre la solidité de la base et la légèreté des constructions qu'elle accueille.

J. Utzon, Opéra de Sydney (1956-1973), photo aérienne du socle en construction et croquis schématique du bâtiment tiré de J. Utzon, *Sydney National Opera house*, Red Book, Copenhagen, Atelier Elektra, 1958.



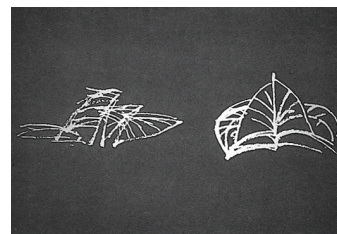
leur légèreté, ces coques évoquent, de façon métonymique, les voiles des bateaux et donnent l'illusion de se fondre avec les nuages, en lévitation au-dessus du socle.

Pour Utzon – comme pour Giedion qui accorde une grande attention aux antécédents historiques et aux exploits techniques des structures tridimensionnelles en béton³⁸ –, les voûtes sont les éléments de construction permettant de couvrir des espaces clos servant les aspirations de la collectivité. L'énorme portée de l'Opéra de Sydney est – comme le serait la structure métallique de Kahn si elle avait été construite – un travail remarquable d'ingénierie. Mais, à partir de l'analogie entre la structure des coques nervurées et les lois naturelles et romantique que fait Viollet-le-Duc de l'architecture gothique quand il affirme : «*de même qu'en voyant la feuille d'une plante, on en déduit la plante entière [...] de même en voyant un profil, on en déduit les membres d'architecture; le membre d'architecture, le monument*»³⁹ – c'est ainsi retrouver le caractère essentiel de la monumentalité, l'exaltation de la matière et de la structure.

Les esquisses imaginaires de Kahn et d'Utzon ouvrent un champ nouveau à la monumentalité : le retour au rationalisme constructif et organique est maintenant transcendé par l'évocation de la ruine, symbole des valeurs pérennes et qui devient ainsi un paradigme monumental. Par ailleurs, la quête du sublime se fait à partir de la relation au paysage et l'Opéra de Sydney témoigne d'une démarche nouvelle, métonymique. Pourtant ces projets demeurent dans le champ de la modernité et des grands récits : ils déclament un credo positiviste à l'égard de la technique, figurée par l'exploit de la grande portée et du défi de la gravité ; ils témoignent d'une position romantique où l'isolement dans un contexte idyllique devient une caractéristique fondamentale de la monumentalité et, enfin, ils figurent un retour au passé, à des archétypes et des valeurs de nature universelle.

L'évocation de la monumentalité par Aldo Rossi et Robert Venturi

Un changement radical va s'opérer à la fin des années soixante avec la publication presque simultanée de *L'Architettura della città* d'Aldo Rossi⁴⁰ et *Complexity and Contradiction in*



J. Utzon, Opéra de Sydney (1956-1973), esquisses rapides des coques nervurées inspirées des lois naturelles et structurelles des plantes, parues dans J. Utzon, Sydney National Opera house, op. cit.

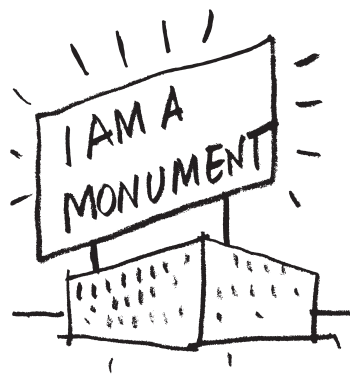


J. Utzon, Opéra de Sydney (1956-1973), vue extérieure.

La monumentalité de l'affiche publicitaire du Caesars Palace, à Las Vegas.

Esquisse polémique sur la nouvelle expression de la monumentalité en référence au paysage du bord de route.

(extraits de R. Venturi, D. Scott Brown, S. Izenour, *Learning from Las Vegas*, op. cit. à la note 43.)



Architecture de Robert Venturi⁴¹. Ces deux ouvrages se caractérisent par un “renversement du regard” induit par la prise en charge des paysages urbains refoulés : Rossi et Venturi élargissent le champ des références historiques à l'architecture vernaculaire et ordinaire, qui leur proportionne un champ d'exploration esthétique et pratique jusque-là ignoré. Par là, ils fondent une architecture de signification, une architecture des signes basés sur des images qui font partie de notre expérience du réel. Ils consacrent ainsi l'effacement de la pensée forte hégémonique au profit d'une multitude de petits récits, traversés de valeurs cognitives qui nourrissent le quotidien, l'individuel, le local.

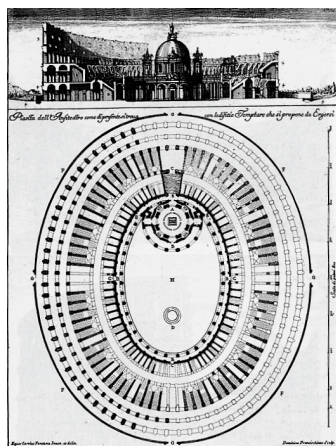
Que devient le concept de monumentalité en regard de ces valeurs ? De ce point de vue en effet, la lecture de ces textes nous révèle deux prises de position radicalement différentes qui dénotent l'appartenance des deux architectes à des contextes culturels très éloignés.

Pour Rossi, les monuments sont des signes de la volonté collective qui expriment leur caractère de permanence par leur forme⁴². Édifié pour la collectivité, l'édifice monumental est un lieu de mémoire et assume un rôle déterminant et dynamique dans le processus de constitution de la ville traditionnelle. Il participe ainsi à la dialectique entre les éléments primaires et les aires résidentielles, distinction que Rossi considère comme étant le fondement même de la structure urbaine.

Venturi, quant à lui, met en évidence, de façon extrêmement polémique, une nouvelle attitude sociale envers la monumentalité. Dans *Learning from Las Vegas*, écrit avec Denise Scott Brown et Steve Izenour en 1972, il perçoit l'émergence d'une nouvelle monumentalité dans l'architecture commerciale du bord de route, notamment dans la lumière colorée et artificielle des espaces de jeux des casinos de Las Vegas – auxquels, paradoxalement, il n'attribue ni une expression architecturale particulière ni une vocation collective explicite⁴³.

Pour Venturi, l'Opéra de Sydney est un *canard* (*duck*) moderne expressionniste auquel il oppose une esquisse percutante où une enseigne clignote «Je suis un monument» («*I am a monument*») au-dessus d'un entrepôt conventionnel. Face à “l'architecture héroïque” de la modernité, il dresse ainsi le symbolisme de l'ordinaire du *hangar décoré* (*decorated shed*) car il voit dans la symbolique du message publicitaire une réponse claire au paysage ouvert de la grande route qui caractérise les *suburbs* américains des années soixante. Ce croquis consacre une nouvelle démarche qui convertit la relation traditionnelle et tripartite entre structure, usage et représentation esthétique en la juxtaposition de deux parties sans lien

La permanence de la forme et le changement de la fonction : Carlo Fontana, projet de transformation du Colisée et insertion d'une église, paru dans A. Rossi, *L'Architettura della città*, op. cit. note 40.



entre elles: d'une part, un "hangar" dont l'architecture et le système constructif sont parfaitement conventionnels; d'autre part, le "contenu symbolique" de la monumentalité signifié maintenant par les signes les plus communs, les plus lisibles par le plus grand nombre – un décor qui non seulement ne se réfère plus à la structure du bâtiment mais qui, de plus, est de nature éphémère.

Cette approche, à certains égards réductrice, a néanmoins eu le mérite d'introduire une dimension polémique dans le concept de monumentalité et de légitimer l'utilisation de références iconiques détournées de leur sens premier. Force est aussi de constater que l'éloge de l'ordinaire et du banal n'amène pas Venturi à délaisser complètement une représentativité architecturale qu'il veut complexe, ambiguë, contradictoire: dans plusieurs de ses bâtiments – comme à la Guild House (1961), par exemple⁴⁴ –, il cherche en effet à exprimer simultanément, par des principes de détournement et de collage, le monumental et l'ordinaire: c'est le phénomène du "tout à la fois".

La monumentalité dans l'architecture contemporaine

Face à l'hétérogénéité des formes de notre ville chaotique et sédimentée, face à la singularisation exagérée des bâtiments, face aux excès de particularisme évoqués, qui diluent toute distinction entre public et privé, entre monument et contexte, nous pouvons légitimement nous demander si nous sommes encore en mesure de trouver à nos institutions une expression architecturale apte à représenter des valeurs et des aspirations collectives. Est-il encore possible d'affirmer leur caractère par une architecture nettement différenciée de celle du tissu "banal" de la ville?

Confrontés à ces questions, certains architectes optent pour une expression architecturale "silencieuse" et abstraite des édifices publics dans le but de rassembler les divers registres stylistiques des bâtiments qui les entourent. Ils revendiquent une inversion des valeurs et entretiennent ce paradoxe où l'exceptionnel devient simple et silencieux, le quotidien étant complexe et varié⁴⁵. D'autres persistent dans la voie traditionnelle qui attribue le statut public et institutionnel à ces objets qui "parlent" et qui parfois même "chantent", pour reprendre une expression de Paul Valéry.

Parmi ces derniers, on peut citer le Pavillon du Portugal (1995-1998) construit par Alvaro Siza pour l'Expo'98⁴⁶: un "abri architectural" dressé face au Tage et à l'immense étendue



A gauche, A. Siza, Pavillon du Portugal (1995-1998), le voile de béton tendu entre deux portiques monolithiques couvre une grande place orientée vers l'eau. Photo parue dans el croquis n° 95, 1999, pp. 124-125.



A droite, l'ancrage du voile et le joint lumière (Photo Philippe Meier).

de l'eau à la lumière toujours changeante. Un extraordinaire voile de béton tendu entre deux portiques monolithiques couvre une grande place, lieu de rassemblement orienté vers l'eau et l'horizon lointain. Par son ampleur, ce geste magnifie le site : une dalle de 65 mètres de portée – de nouveau la grande portée et l'art de l'ingénieur – tenue par des tenseurs d'acier dont l'ancrage se dévoile à la lumière, cadre le paysage et donne une dimension symbolique à ce lieu cérémoniel.

Une couverture ancrée sur deux portiques colossaux dont la massivité n'a d'autre sens que d'assurer l'équilibre statique de l'ensemble : ce geste, empreint de simplicité, révèle un ordre architectural stable et pérenne qui n'exclut pourtant pas la complexité⁴⁷. En effet, la grande portée et la minceur du voile en béton confèrent à cet ouvrage d'ingénierie un caractère énigmatique et poétique, induit par la «*dualité des contraires*» et une série d'oppositions marquées entre la légèreté du profil et la lourdeur du béton, entre le poids du voile et la minceur des ancrages, entre la matérialité de la couverture et l'aspect immatériel des tenseurs réfléchis dans les carreaux de faïence (les *azulejos*) qui tapissent les parois intérieures des portiques. Un doute enfin – selon un registre métonymique de même type que celui utilisé par Utzon – quant à la nature de la matière utilisée : s'agit-il d'une voile ou d'un voile ?

Siza déjoue ainsi les lectures trop immédiates et se joue des significations comme en témoigne aussi cette colonnade "rationnaliste" dégagée de toute charge idéologique et détournée de son sens premier par un changement ironique de l'écriture architecturale des

colonnes situées aux deux extrémités – écarts ou détournements faisant ainsi écho aux préoccupations de Venturi. De même, il entretient une ambiguïté sur le statut de l'ouvrage, introduisant, dans un bâtiment cérémoniel, le rapport à la petite échelle, individuelle, quotidienne. En effet, alors que "l'abri architectural" affiche, par essence, sa monumentalité, le pavillon qui lui est juxtaposé donne l'image d'une grande maison avec des icônes domestiques comme les portes-fenêtres et les vérandas, le patio et la petite cour ouverte ou encore les jardins délimités par des murs bas. Domesticité mise en scène aussi dans les azulejos qui recouvrent les parois internes des portiques massifs.

Par leur forme intègre et abstraite, les portiques monumentaux, «dans leur triste nudité»⁴⁸, évoquent, de façon métaphorique, des ruines en devenir entre lesquelles est tendue une voile. En effet, la représentativité du pavillon tient de cette figure essentielle, où se côtoient l'ordre et la complexité: un voile tendu entre deux ruines.

Réflexions inachevées sur une monumentalité énigmatique

L'ouvrage de Siza termine l'axe de recherche que nous nous sommes tracé en intégrant à la fois certaines expériences sur la monumentalité effectuées depuis le second après-guerre et les valeurs cognitives qui nourrissent le quotidien, l'individuel, le local. Il nous offre un objet monumental complexe et contemporain où le recours à des références historiques renforce la représentativité de l'œuvre mais aussi sa capacité à susciter des émotions et à transmettre un message collectif.

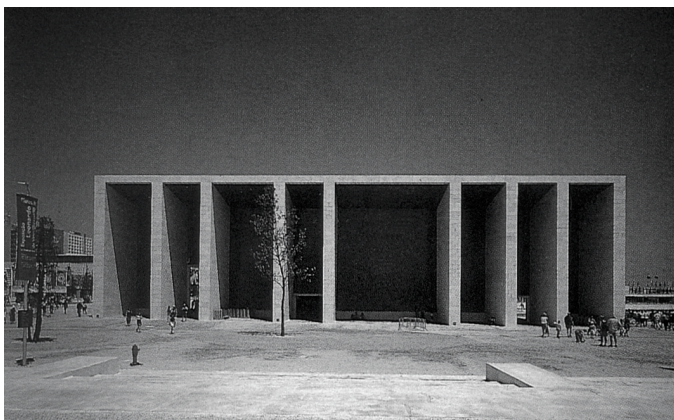
Ces quelques réflexions inachevées reflètent notre conviction que l'architecture demeure un moyen légitime et pertinent de représenter les valeurs collectives de notre société. Mais elles soulignent aussi le fait que la monumentalité est une notion complexe, difficile à définir et véritablement énigmatique car «elle se forme et mûrit lentement dans la conscience collective des gens». Dès lors, tous nos efforts pour la circonscrire vont sans doute rester vains et nous laisseront plus que jamais sensibles aux paroles du poète portugais Fernando Pessoa quand il déclare: «Ce que j'écris n'est pas à moi».



A. Siza, Pavillon du Portugal (1995-1998), le changement d'écriture de la colonne de bout (Photo Philippe Meier).

L'échelle monumentale du portique massif au rythme irrégulier. Photo parue dans el croquis n° 95, 1999, p. 122.

Vue latérale du Pavillon: l'échelle domestique signifiée par les portes-fenêtres et les balcons. Photo parue dans el croquis n° 95, 1999, p. 133.



Notes

Je tiens à remercier tout particulièrement Patrick Mestelan de son introduction affectueuse et amicale à cette leçon inaugurale. Je dédie ce texte, en guise d'hommage, à celui qui a su, pendant plus de vingt ans, me transmettre sa passion de l'architecture: Jean-Marc Lamunière.

¹ J. J. P. Oud, «Mr. Oud Replies», *Architectural Record*, mars 1947, p. 18. Traduction de l'auteur.

² Sur l'immeuble Shell v. l'excellente monographie de E. Taverne, D. Broekhuizen, *J. J. P. Oud's Shell Building Design and Reception*, NAI Publishers, Rotterdam, 1995.

³ V. à ce sujet «Mr. Oud Embroiders a Theme», *Architectural Record*, décembre 1946 et la réponse de Oud dans J. J. P. Oud, «Mr. Oud Replies», *op. cit.*, p. 18. V. aussi J. Ockman, *Architecture Culture 1943-1968. A Documentary Anthology*, Columbia Books of Architecture/Rizzoli, New York, 1993, pp. 103-106; F. Borsi, *L'Ordre monumental. Europe 1929-1939*, Hazan, Paris, 1986, pp. 127-131 et L. Patetta, *La Monumentalità nell'architettura moderna*, Clup, Milan, 1982.

⁴ A. Loos, «Architecture» (1910) in *Paroles dans le vide, Malgré tout*, Editions Ivrea, Paris, 1994, p. 227.

⁵ Q. de Quincy, *Encyclopédie méthodique*, Paris-Liège, 1788, p. 502.

⁶ J. J. P. Oud, «Mr. Oud Replies», *op. cit.*, p. 18. Traduction de l'auteur.

⁷ F. Loyer, «Une monumentalité toute relative», *Monuments historiques* n° 132, 1984, pp. 33-38.

⁸ F. Borsi, *L'Ordre monumental. Europe 1929-1939*, *op. cit.*, p. 52.

⁹ P. Genestier distingue trois niveaux de sens de la monumentalité: le niveau de la représentation, qui concerne la perception visuelle de la forme, le niveau symbolique – le contenu de la forme – et le niveau iconologique, qui dépend de la mise en relation des œuvres monumentales avec la société de leur époque. P. Genestier, *La Monumentalité: sens et non-sens d'un concept. Architecture, symbolisme et pouvoir*, Bureau de la recherche architecturale, 1990, pp. 50-51.

¹⁰ J. J. P. Oud, «Riesamina se stesso», *Metron* n° 45, 1952, p. 14.

Cité et traduit par F. Borsi dans *L'Ordre monumental. Europe 1929-1939*, *op. cit.*, p. 131.

¹¹ *Ibid.*, p. 131.

¹² V. à ce sujet M. Cantelli, *L'Illusion monumentale*, Mardaga, Liège, 1991.

¹³ Q. de Quincy, *op. cit.*, p. 502.

¹⁴ Ce retour inopiné de Oud à un classicisme monumental libre de toute contrainte idéologique est à mon avis admirable, surtout si on songe à sa conviction d'être dans le vrai, à sa sérénité et à son courage face aux critiques – dans une lettre ouverte, S. Giedion s'est adressé à lui comme à celui qui «tient debout mais tout seul». S. Giedion, «To J. J. P. Oud, Who Stands Alone, on His Sixtieth Birthday», *Forum* n° 5/6, 1951, pp. 116-122. Cité dans E. Taverne, D. Broekhuizen, *op. cit.*, p. 136. Traduction de l'auteur.

¹⁵ Dans cette optique, il est certes ironique de remarquer que les critiques les plus virulentes proviennent de Johnson, qui publie l'immeuble Shell à côté de la bibliothèque du I.I.T. de Mies, icône de la nouvelle modernité, mais qui ne va pas tarder à emprunter la voie classique ouverte par Oud. Ironie évoquée par J. Ockman, *op. cit.*, p. 103.

¹⁶ V. entre autres, M. Steinmann, «Von "einfacher" und "gewöhnlicher" Architektur», *archithese* n° 1, 1980 pp. 8-13; «Le sens du banal. Bâle, immeuble de bureaux à la Hochstrasse», *Faces* n° 13, 1989, pp. 6-11.

¹⁷ V. à ce sujet G. Monnier, «L'architecture monumentale contemporaine, une question d'histoire?», *Histoire de l'art* n° 27, 1994, pp. 7-17.

¹⁸ R. Moneo soulève cette question dans «La solitudine degli edifici», *Casabella* n° 666, 1999, p. 31.

¹⁹ R. Debray, «Trace, forme ou message?», *Les cahiers de médiologie* n° 7, 1999, p. 37.

²⁰ V. à ce sujet le dossier «La monumentalité d'aujourd'hui» dans la revue *Monuments historiques* n° 132, 1984, notamment l'interview de B. Huet, pp. 2-4 et l'article de J.-L. Subileau, «Réconcilier la culture et la ville», pp. 51-58.

²¹ Sur Cole, v. la monographie de L. Legrand Noble, *The life and*

works of Thomas Cole, The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1964, pp. 212-213. *The Architect's Dream* est une peinture de 1840. Etant un peintre consacré, Cole se considérait lui-même comme «une sorte d'architecte» («as something of an architect», p. 197).

²² S. Giedion, F. Léger et J.-L. Sert, «Nine Points on Monumentality». Écrit en 1943, ce manifeste a été publié tardivement dans l'ouvrage de S. Giedion, *Architektur und Gemeinschaft*, Rowohlt, Hamburg, 1956, pp. 40-42. Traduction française: *Architecture et vie collective*, Denoël-Gonthier, Paris, 1980.

²³ Giedion lui-même confirme cette attitude à l'égard de l'histoire quand il prétend, se référant aux constructions primitives, «qu'une ruine peut porter, sur l'essentiel, un témoignage plus immédiat qu'un palais en bon état avec tout son mobilier». S. Giedion, *Space, Time and Architecture: The Growth of a New Tradition*, Harvard University Press, Cambridge, 1941. Traduction française: *Espace, temps, architecture*, Denoël, Paris, 1990, p. 376.

²⁴ L. I. Kahn, «Monumentality» in P. Zucker (éd.), *New Architecture and City Planning*, Philosophical Library, New York, 1944, pp. 577-588.

²⁵ A propos du débat qui s'ensuit sur la question de la monumentalité, v. la transcription du symposium «In Search of a New Monumentality», *The Architectural Review* n° 621, 1948, pp. 117-128, L. Mumford, «Monumentalism, Symbolism and Style», *The Architectural Review* n° 628, 1949, pp. 173-180, L. Patetta, *La Monumentalità nell'architettura moderna*, *op. cit.*, 1982 et C. C. et G. R. Collins, «Monumentality: A Critical Matter in Modern Architecture», *The Harvard Architecture Review* IV, spring 1984.

²⁶ S. Giedion, *Architecture et vie collective*, *op. cit.*, pp. 44-46. Cette idée que la monumentalité soit la troisième étape du mouvement moderne va s'avérer une pure illusion car la fragilité de l'apparente cohésion de l'avant-guerre va, dès les années quarante, éclater au grand jour face à l'expression des individualités et à leurs trajectoires poétiques.

- 27 L. I. Kahn, «Monumentality», *op. cit.*, p. 578.
- 28 L'historien G. C. Argan attribue cette pensée au Bernin, en faisant référence à la création de la colonnade de Saint-Pierre de Rome. G. C. Argan, *L'Europe des capitales 1600-1700*, Albert Skira, Genève, 1964, p. 57.
- 29 K. Frampton, *Studies in Tectonic Culture. The Poetics of Construction in Nineteenth and Twentieth Century Architecture*, Graham Foundation for Advanced Studies in the Fine Arts, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts & London, 1995, pp. 209-246.
- 30 L. I. Kahn, «Monumentality», *op. cit.*, p. 577. Traduction de l'auteur.
- 31 R. Gargiani a démontré que chez A. Perret, «la problématique des conditions permanentes et passagères, le système de relation hiérarchique qui les unit, la priorité donnée aux premières, tout cela est intimement lié au thème des ruines. Pour Perret [...] la ruine révèle donc de quelle façon l'architecture antique a satisfait aux conditions permanentes, et devient un exemple pour les architectures nouvelles qui aspirent aussi aux valeurs de la durée». R. Gargiani, *Auguste Perret, la théorie et l'œuvre*, Gallimard/Electa, Paris, 1994, p. 113.
- 32 Le thème des ruines chez Kahn a été abordé par V. Scully dans son introduction au livre *Louis I. Kahn, le monde de l'architecte*, Centre Georges Pompidou, Paris, 1992, pp. 12-13. V. aussi P. Mestelan, «La portée théorique du discours» *Cahiers de théorie*, n°2-3, «Louis I. Kahn. Silence and Light», PPUR, Lausanne, 2000, pp. 9-31 et dans le même ouvrage J. Lucan, «De la décomposition de la fenêtre à la pièce de lumière», pp. 99-107.
- 33 Cette caractéristique de la ruine est explicitée par M.-J. Bertini dans l'article «Vedute», *Les cahiers de médiologie* n°7, 1999, p. 140.
- 34 «La modernité, c'est le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l'art, dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable»: passage de *L'Art romantique* de Baudelaire transcrit par A. Perret. Cité dans R. Gargiani, *op. cit.*, p. 109.
- 35 R. Claude, «Auguste Perret et la demeure», *Formes et couleurs* n°4, 1944, p. 26.
- 36 F. Fromonot, *Jorn Utzon et l'Opéra de Sydney*, Gallimard, Paris, 1998, p. 49. Sur Utzon et l'opéra de Sydney v. aussi S. Giedion, «Jorn Utzon and the Third Generation», *Zodiac* n° 14, 1965, pp. 36-47 et J. Utzon, «The Sydney Opera House», *Zodiac* n° 14, 1965, pp. 48-63.
- 37 J. Utzon, «Platforms and Platforms: Ideas of a Danish Architect», *Zodiac* n° 10, 1962, pp. 112-139.
- 38 S. Giedion, «The State of Contemporary Architecture. II – The Need of Imagination», *Architectural Record* n° 207, 1954, pp. 186-191.
- 39 E.-E. Viollet-le-Duc, *Dictionnaire Raisoné*, tome VIII, p. 486.
- 40 A. Rossi, *L'Architettura della città*, Marsilio Editori, Padova, 1966. Traduction française: *L'Architecture de la ville*, L'Équerre, Paris, 1981.
- 41 R. Venturi, *Complexity and Contradiction in Architecture*, The Museum of Modern Art, New York, 1996. Traduction française: *De l'Ambiguïté en Architecture*, Dunod, Paris, 1995.
- 42 Selon ce point de vue, B. Huet voit une continuité entre Kahn et Rossi: «On peut [...] remarquer que le réalisme "historique" de Kahn est assez proche de celui que défend Rossi, de même qu'il n'est pas fortuit de retrouver chez les deux architectes un appel constant aux valeurs de permanence et de continuité». B. Huet, «Louis Kahn et l'Europe» in *Louis I. Kahn, le monde de l'architecte*, *op. cit.*, p. 22.
- 43 En effet, la grande portée utilisée pour couvrir les espaces de jeux à Las Vegas n'implique plus d'exploit technologique – «aujourd'hui elle est facile à réaliser» – ni d'expression particulière. De même, on réduit la hauteur de ces espaces pour des raisons économiques liées au fonctionnement de l'air conditionné. D'autre part, il faut souligner que, même si le casino devient pour Venturi l'archétype de tous les espaces intérieurs publics, il n'assume pourtant pas l'expression des valeurs collectives, ces espaces étant, selon lui, destinés à des foules anonymes sans rapports sociaux explicites. R. Venturi, *D. Scott Brown, S. Izenour, Learning from Las Vegas*, The Massachusetts Institute of Technology, 1972. Traduction française: *L'Enseignement de Las Vegas ou le symbolisme oublié de la forme architecturale*, Mardaga, Bruxelles - Liège, s. d.
- 44 A propos de la Guild House, R. Venturi affirme: «La masse du bâtiment est conventionnelle et ordinaire, mais l'étroite façade de front est monumentale par contraste. C'est pourquoi nous avons une fenêtre courbe au sommet qui chapeaute la série de balcons de la façade, de sorte que cette configuration forme un tout, une espèce d'ordre géant en contraste avec l'échelle de ce bâtiment à 6 étages. Nous voulions que ce bâtiment soit banal et monumental à la fois». R. Venturi et D. Scott Brown interviewés par J. W. Cook et H. Klotz dans *Conversations with Architects*, Praeger Publishers, New York, 1973. Traduction française: *Questions aux architectes*, Mardaga, Bruxelles - Liège, s. d., p. 446.
- 45 V. à ce sujet J.-L. Cohen, «Monuments déguisés», *Les cahiers de médiologie* n°7, *op. cit.*, pp. 167-181. Cohen constate, chez certains architectes contemporains, un retour à une architecture du parti, proche des pratiques des Beaux-Arts, qui se traduirait par «un culte de la simplicité qui inverserait presque le rapport établi par l'architecture monumentale et la ville».
- 46 Sur la question de la représentativité du Pavillon du Portugal, v. W. J. R. Curtis, «A Conversation [with Alvaro Siza]», *el croquis* n° 95, 1999, pp. 6-11, et du même auteur, «Notes on Invention: Alvaro Siza», *el croquis* n° 95, 1999, pp. 24-31.
- 47 Pour Siza, l'ordre émerge de la synthèse des valeurs contraires (order is the bringing together of opposites). A. Siza, «Eight Points» in A. Siza, *Writings on Architecture*, A. Angelillo (éd.), Skira, Milan, 1997, p. 203. Publié pour la première fois in *Quaderns d'Arquitectura i Urbanismo* n° 159, 1983.
- 48 Je me réfère ici à la description lyrique que fait Viollet-le-Duc des ruines romaines, transcrite dans E. Viollet-le-Duc, *Entretiens sur l'architecture*, vol. 1, p. 116.

Manières de penser la grandeur

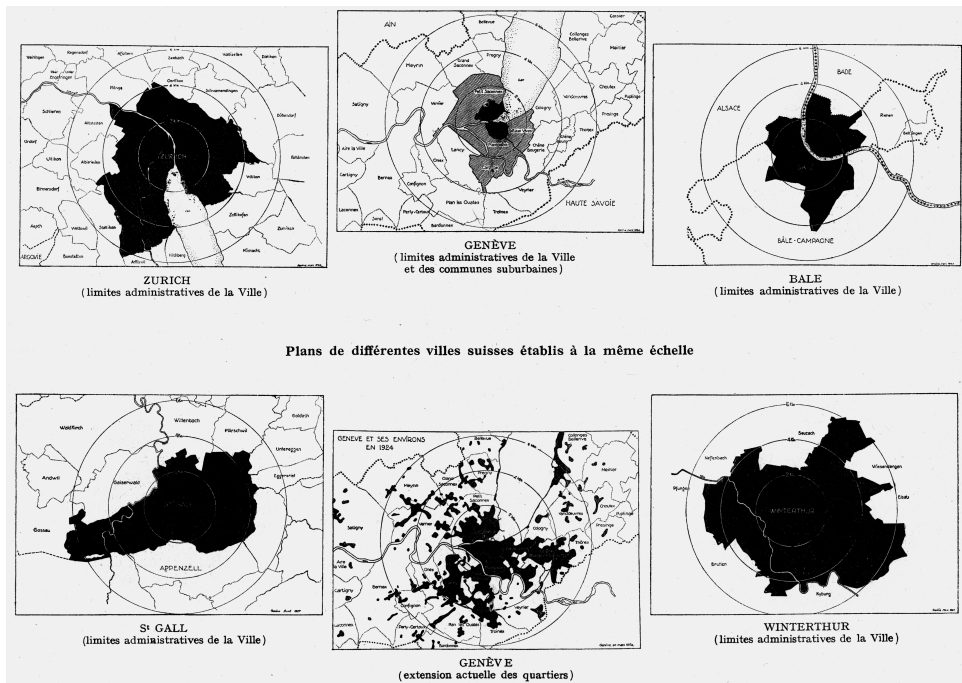
Genève et l'expérience de la mondialisation dans les années vingt et trente

Sylvain Malfroy

La notion de “grand projet” refait surface aujourd’hui à l’enseigne du marketing urbain. Les pouvoirs publics, qui peinent à fournir un éventail de prestations à la collectivité correspondant à la diversité croissante de la demande, cherchent à conquérir le consensus politique en proposant des projets largement mobilisateurs. Le spectre d’un recul de la ville dans les classements internationaux est fréquemment agité pour souder les rangs. Le discours de légitimation des grands projets fait levier sur une aspiration socialement diffuse à la grandeur, dans laquelle se mêlent fierté locale et peur du déclin économique, pour frayer la voie à des réalisations qui, plus modestes, plus conformes aux ressources disponibles et plus respectueuses d’un principe d’équité dans leur répartition, n’auraient pourtant aucune chance de voir le jour. Genève, siège de nombreuses organisations internationales au lendemain de la Première Guerre mondiale, offre un terrain propice pour examiner le processus de modernisation de la ville à l’enseigne de la globalisation. L’étude de cas présentée ci-après entend contribuer à la documentation de cette thématique, non pas en recensant les propositions théoriques les plus discutées en ce moment¹ ni en procédant à l’historique d’une grande opération typique du marketing urbain², mais en remontant aux sources, vers cette époque où émergeait la conscience que le local entretient quelque interdépendance avec le global et où une profession revendiqua la compétence de corréler ces échelles: l’architecte, en se pensant comme “grand caractère”.

Le contexte de la grande ville moderne

En 1927 paraît à Genève un manifeste sous le titre *Pour la Grande Genève*. Il a pour auteur Camille Martin, premier directeur du Bureau du plan d’extension créé au sein de l’administration cantonale genevoise en 1920. Ce texte est rédigé à la demande d’un groupe d’initiative émanant des milieux de la promotion économique et immobilière ainsi que de cercles plus généralement engagés dans l’animation du débat culturel local³. Les multiples acteurs individuels du développement urbain sont invités à créer une association d’intérêt public pour promouvoir un développement harmonieux de l’agglomération, suppléer aux carences de l’Etat en matière de planification, et encourager à Genève l’étude théorique et



«Plans de différentes villes suisses établis à la même échelle, tiré de Pour la Grande Genève (1927).

Cette comparaison fait ressortir la singularité de Genève à cette date, où l'étendue de l'agglomération, quoique voisine de celle des principales villes suisses, continue d'échapper à un cadre administratif homogène, alors que ces dernières ont engagé depuis longtemps un processus de fusion intercommunale.

l'expérimentation pratique des principes de la science urbanistique, déjà bien établie comme technique opérationnelle dans les grandes capitales européennes. Cet appel se fonde sur le diagnostic sévère de l'inadéquation des structures institutionnelles en place pour affronter les développements en cours (urbanisation de la banlieue, implantation à Genève d'organismes internationaux, rattachement de la ville aux grandes infrastructures de transport). Par ailleurs, l'individualisme outrancier des promoteurs est rendu responsable de la précarisation des beautés naturelles, de la mauvaise répartition des quartiers et des espaces libres, de l'implantation souvent hasardeuse des édifices publics et du maintien de la Vieille-ville dans un état d'insalubrité déplorable.

Presque paradoxalement, ce manifeste intitulé *Pour la Grande Genève* commence par mettre en garde ses lecteurs contre une mauvaise acception de la grandeur : «Un sentiment existe à l'état latent dans le public de l'inadaptation des organes fonctionnels de la ville au rôle actuel et futur qui leur est dévolu. Il se manifeste de temps à autre par des manifestations irréfléchies, presque toujours dépourvues de mesure et de sens des proportions. Tantôt on édifie un pont dans la banlieue, comme s'il devait servir au passage journalier de plusieurs corps d'armée, tantôt on projette des lignes de chemins de fer et des gares multiples appropriées à des métropoles d'un million d'habitants, tantôt on lance l'idée de créer des palaces en plusieurs points à la fois. Beaucoup de gens s'estiment progressistes en proclamant "qu'il faut voir grand", sans préciser les limites que devra atteindre cette mégalomanie. [...] On sent obscurément le besoin de faire quelque chose pour adapter l'organisme urbain aux fonctions nouvelles qu'il doit remplir. Mais l'on ne voit pas clairement dans quelle direction doivent s'orienter les activités.»⁴ Contrairement à toute attente, le vice endémique de Genève que s'efforce de fustiger le manifeste ne consiste pas en une certaine mesquinerie, dans une tendance systématique à sous-dimensionner la majorité des aménagements par étroitesse de vue et avarice de moyens, mais au contraire à en exagérer partout les dimensions faute de discerner la corrélation fonctionnelle des aménagements, leur disposition

dans un ensemble hiérarchisé. Cette grandeur pratiquée indistinctement n'anticipe aucun développement futur, ne construit aucun ordre lisible et, vidée ainsi de toute justification, se réduit à une mégalomanie dispendieuse. Les dimensions qu'il s'agit de conférer aux aménagements que la ville réclame doivent résulter d'une vision claire de la direction de son évolution. Autrement dit, la conception des aménagements à créer et des restructurations à opérer ne saurait être correctement menée en l'absence d'une solide analyse historique de sa genèse et des processus qui influent sur son inscription territoriale.

Revendiquer que les problèmes urbains consécutifs à la redistribution des flux démographiques et des activités économiques entre Ancien Régime et société industrielle libérale soient traités dans une perspective d'ensemble, notamment que les plans directeurs généraux soient élaborés à l'échelle de l'agglomération effectivement urbanisée et non dans les limites du découpage des compétences communales en vigueur, n'était pas particulièrement novateur dans les années 1920. Dès la fin du XIX^e siècle, la plupart des concours pour des plans généraux d'extension avaient pour objectif la grande ville et sa ceinture de communes périphériques, précédant ou faisant suite à une fusion politique : le Grand Berlin (1908), le Grand Zurich (1915), le Grand Bienne (1918), etc⁵. La singularité du cas genevois ressort du fait que la problématique locale se dessine sur un arrière-plan géopolitique international. Une autre originalité du manifeste *Pour la Grande Genève* réside dans l'indépendance politique prévue pour le groupe d'études urbanistiques à mettre en place.

La quête de grandeur dans une perspective géopolitique

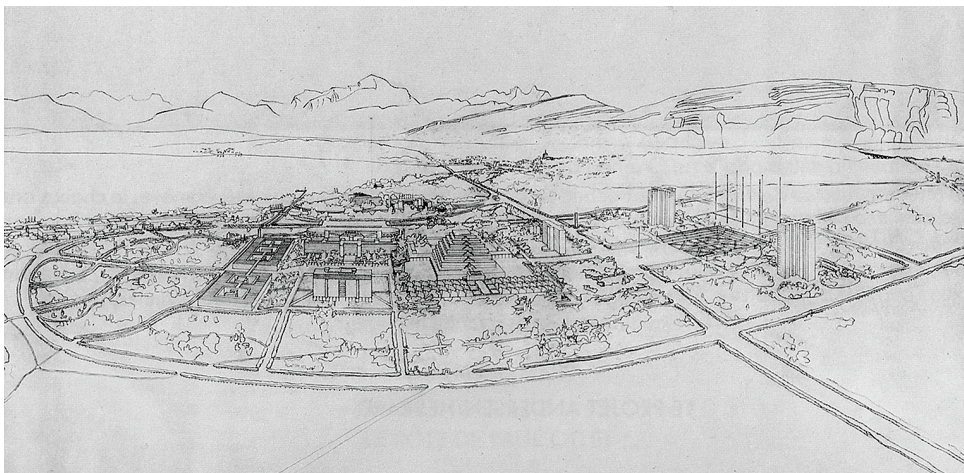
L'événement décisif du manifeste *Pour la Grande Genève* est sans conteste l'accession de la ville au rang de nouvelle "capitale du monde", dès lors que la Ligue des Nations choisit d'y implanter en 1919 son siège permanent. Cette promotion de la cité de Calvin sur le devant de la scène internationale est vécue comme la confirmation d'une vocation historique, d'un destin quasi providentiel qui va précisément permettre de donner une direction aux activités communes, un sens aux efforts actuellement dispersés : «*La destinée de Genève s'oriente aujourd'hui dans une direction nouvelle, ou plutôt son action sur le plan international, dont les origines sont déjà lointaines dans le passé, se précise et se développe chaque jour.*»⁶ Habilement convertie par Genève en facteur de prospérité locale, l'idée que le monde forme désormais une unité gérable à partir d'un centre unique germe au sein du débat géopolitique de la fin du XIX^e siècle.

Les théories de la globalisation qui voient le jour tant dans l'univers de la fiction littéraire (Jules Verne), de l'essai journalistique qu'au sein des sciences sociales s'échafaudent sur une observation attentive des conséquences du développement technique dans le secteur des transports et des télécommunications. L'extension et l'interconnexion de ces infrastructures en réseaux font naître le besoin d'une homogénéisation des systèmes géodésiques pour l'établissement des cartes, des étalons de mesure de l'énergie électrique et des ondes magnétiques, du découpage des fuseaux horaires, etc. Le comité international pour la carte du monde est institué en 1904. De 1900 à 1909, l'historien Francis Lyons, spécialiste des relations internationales, recense l'émergence de 119 organisations mondiales, créées pour promouvoir l'adoption de conventions dans les domaines scientifiques, techniques, économiques, sociaux et politiques. Ce chiffre double presque dans les cinq années qui précèdent le premier conflit mondial (112 organismes nouveaux).⁷ Le besoin de loger ces nouvelles institutions dans un cadre qui en favorise l'intégration fournit les éléments d'un programme architectural et urbanistique, dont le concours pour le Siège du Bureau international du Travail (BIT) en 1923, puis celui pour le Palais de la Société des Nations,

en 1927, jetteront les fondements. Mais l'accueil à Genève de ces organismes internationaux ne constitue pas qu'un problème fonctionnel. Il est l'occasion de formuler de nouvelles hypothèses sur la logique de répartition des localités centrales à la surface du globe et sur les avantages concurrentiels des villes en fonction de leur situation géographique et des spécificités de leurs zones d'influence.

La nécessité de négocier à l'échelon mondial toutes sortes de dispositions permet d'observer les rapports de force entre les "grandes puissances". Certains théoriciens s'efforcent de trouver une corrélation entre la capacité des états à s'imposer sur la scène diplomatique mondiale et les caractéristiques physiques de leur territoire ou de leur environnement naturel. Le géographe allemand Friedrich Ratzel postule, dans *Les lois de la croissance spatiale des Etats* (1896)⁸, que les Etats, comme les organismes vivants, grandissent ou meurent. La conviction se répand que, toutes choses étant égales par ailleurs, la grandeur du territoire favorise l'épanouissement de la liberté, de la prospérité et de la sécurité⁹. Les politiques impérialistes trouvent là leur caution idéologique. Les observateurs de la situation politique internationale sont divisés sur la question de savoir si la globalisation croissante recèle un potentiel de paix ou au contraire comporte des risques de conflits, et paradoxalement, il semble que la Première Guerre mondiale, après avoir donné raison aux seconds, ait fini par renouveler la conviction des premiers que l'interdépendance croissante des nations dans les domaines de la production et de l'échange rendait l'unification pacifique du monde plus impérieuse que jamais. C'est en tout cas le message symbolique qu'entend répandre l'avocat belge Paul Otlet, lorsqu'il préconise en 1928 d'implanter à Genève sur les hauteurs de l'Ariana, une Cité mondiale. Le programme du projet, dont l'étude est confiée à l'agence Le Corbusier et Pierre Jeanneret, comporte les éléments suivants : «*centre scientifique, documentaire, éducatif, réalisant au degré mondial et avec la coopération des organismes officiels les cinq institutions du travail intellectuel : bibliothèque, musée, associations scientifiques, université, instituts*». ¹⁰

Ce projet de Cité mondiale à construire aux portes de Genève ne verra pas le jour, mais il nourrit sans doute l'imaginaire de ceux qui ont à planifier les aménagements requis pour recevoir progressivement les différentes organisations qui s'implantent effectivement sur la rive droite du lac. En même temps que les développements des télécommunications et des transports abolissent les distances et suscitent le sentiment que le monde devient toujours plus petit, symétriquement ces mêmes facteurs ouvrent à chacun la possibilité d'accéder à



Rendu au trait du diorama de la "Cité mondiale", soumis à l'appréciation des délégués de la Société des Nations, à Genève en automne 1929, dans une version monumentale coloriée (Le Corbusier à Genève, op. cit., p. 53, original déposé à la Fondation Le Corbusier, Paris, cote FLC 24 530).



Le Corbusier et Pierre Jeanneret, projet d'implantation de la "Cité mondiale" aux abords de Genève (1929), tiré de *La Ville radieuse*, p. 264.

«Nous cherchons la place d'une cité mondiale, centre des renseignements du monde. Une colline est là, au Grand Saconnex, libre et admirable, lieu désigné pour une acropole de la civilisation machiniste. La topographie parle. Quel site prestigieux, quels horizons libres encore ! »

des espaces toujours plus dilatés. Rien n'est plus jamais situé à une distance qui empêcherait de s'y relier, de telle sorte que la différence entre contexte local et horizon de référence global tend à s'effacer.

La grandeur mesurée comme valeur d'usage collective

En exergue au manifeste *Pour la Grande Genève*, on trouve une citation du Docteur Gustave Le Bon (1841-1931), médecin, sociologue, surtout connu pour ses études sur la psychologie des foules¹¹ : «*Un des grands problèmes de notre destinée est celui-ci : comment des peuples individualistes à intelligence vive, mais peu susceptibles d'efforts collectifs soutenus, de solidarité et de discipline arriveront-ils à s'adapter aux nécessités de l'évolution industrielle du monde qui, non seulement se continue, depuis la fin de la guerre, mais ne fera sans doute que s'accroître.*» Cette citation en forme de question circonscrit clairement le substrat problématique qui conditionne le traitement ultérieur des tâches urbanistiques : comment travailler ensemble ? comment résorber la dispersion des initiatives individuelles tout en respectant leur prétention légitime à la liberté ? comment obtenir des individus qu'ils acceptent d'œuvrer dans l'intérêt général sans tomber dans le dirigisme étatique qui ne connaît plus que des exécutants serviles d'une volonté abstraite ? Si le psychologue social était plutôt sceptique quant à la possibilité d'associer les grandes masses urbaines à la planification de leur cadre de vie, la foule étant pour lui le siège de processus irrationnels se propageant plus par contagion – comme les maladies – que par réelle communication, le groupe d'initiative, lui, entend délivrer un message optimiste :

entre le laisser-faire libéral et la tyrannie de l'Etat, il y a place pour une coopération en marge des structures politiques traditionnelles.

Le manifeste invite à mettre sur pied un groupe d'études indépendant des partis, susceptible de soumettre la divergence des intérêts privés et de l'intérêt général à un arbitrage purement technique: «[Ce groupe] *considérerait la ville, non comme un spectacle pour l'œil, ou un décor, mais comme un instrument de la vie économique et sociale, comme un outil devant rendre des services pratiques à l'être humain. Améliorer le rendement de cet outil, l'adapter à sa fonction nouvelle, diminuer son prix de revient, voilà quels seraient en définitive les objectifs de ce groupement.*»¹² Camille Martin tente visiblement d'appliquer à la solution des problèmes d'urbanisme le modèle coopératif qu'il a déjà réussi à mettre en œuvre avec succès, quoique ponctuellement, dans la réalisation d'ensembles de logement collectif¹³.

Cette approche de la relation des individus à la collectivité, qui cherche une troisième voie entre le modèle libéral et l'Etat tout-puissant, est sans doute courageuse dans le contexte des années 1930, alors que le moindre effort pour promouvoir des valeurs d'usage accessibles à tous était aussitôt suspecté de bolchevisme. Même si l'insistance sur le caractère purement instrumental et fonctionnel de la ville et la prétendue neutralité politique des choix "techniques" n'est pas exempte d'idéologie, l'intention déclarée de vouloir traiter les problèmes urbains hors de toute velléité purement scénographique est intéressante si on la rapporte à la thématique de la grandeur. En effet, il s'agit de la part du groupe d'initiative d'exclure d'emblée que l'accord des volontés individuelles soit obtenu de façon démagogique en utilisant les ressources de l'architecture monumentale et de la grande composition urbanistique pour orchestrer des effets scénographiques propres à hypnotiser la foule. De telles stratégies sont le fait d'Etats qui ne parviennent pas à gagner la loyauté de leurs citoyens avec des institutions ouvertes au changement et réceptives à leur créativité. Mais par ailleurs, comme nous l'avons vu plus haut, on veut trouver une issue à cette propension spontanée des acteurs urbains à rivaliser dans la débauche de moyens en vue de multiplier les grands effets sans qu'il n'en résulte aucun bénéfice ni pour eux-mêmes (tout compte fait) ni pour la collectivité. Il s'agit donc de tirer parti d'une volonté de faire, disséminée dans le collectif, et par une coordination judicieuse, de l'orienter dans la "bonne direction", vers la production de valeurs d'usage profitables à tous parce que contribuant à relever, avec les ressources du moment, les défis du moment.

L'appel *Pour la Grande Genève* ne vise donc pas à façonner une capitale formellement monumentale, dans laquelle la simple dilatation des dimensions et la multiplication des contrastes d'échelles symboliseraient, suivant une clé purement iconographique, la maturation d'une conscience de la mondialisation, mais une grande ville expressive d'une cohésion sociale nouvelle, et par là même capable de grandes actions.

La stature de l'architecte

Le commentaire mené jusqu'ici du manifeste *Pour la Grande Genève* a permis de prendre acte d'un certain nombre de questions publiquement débattues vers la fin des années 1920, qui toutes font appel à une théorie de la grandeur. Ce déploiement de la pensée spéculative vers la conception de nouveaux découpages (plus vastes) de l'espace, de nouvelles échelles de coopération (incluant les masses), de nouveaux rythmes de l'échange et de la communication (plus rapides) ne laisse pas l'homme en marge de ses préoccupations. La philosophie de l'histoire, notamment, s'interroge sur les attributs personnels qui font émer-

Wilhelm Schnarrenberger, *Portrait d'un architecte* (1923), huile sur toile, 58,5 x 46 cm, collection particulière. Etude physiologique de l'architecte comme type professionnel incarnant dans les années vingt la vocation au "grand caractère".

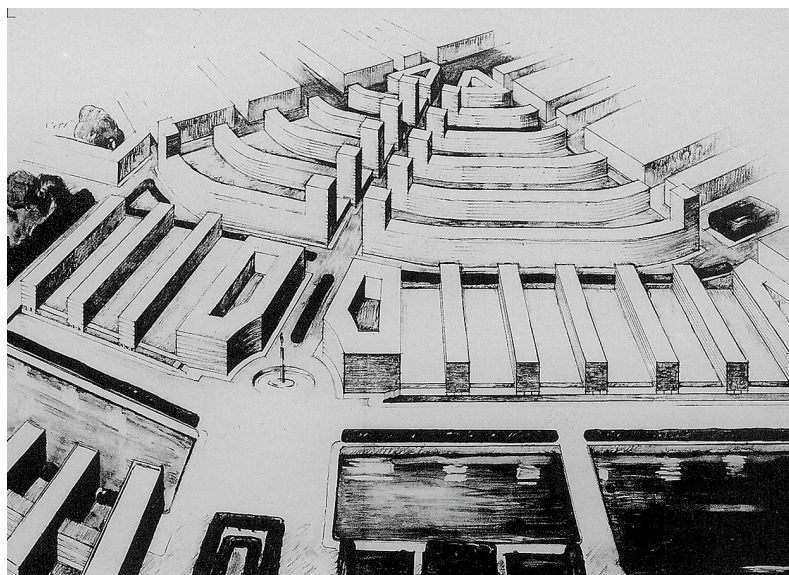
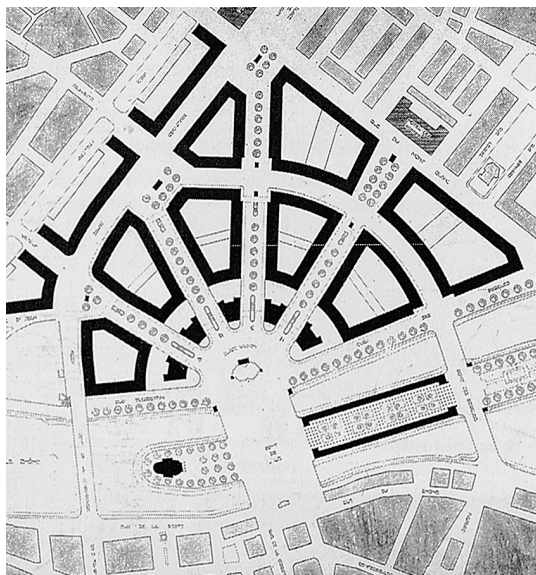
Portrait de Maurice Brailard en novembre 1933, époque de son élection au Conseil d'Etat avec trois autres candidats socialistes.



ger de la mêlée de véritables opérateurs de changement. Elle forge le concept du "grand caractère" pour désigner de telles figures visionnaires, capable de percevoir le bien commun grâce à un don particulier d'abnégation, et prédispose le public – peut-être malgré elle – à pratiquer un culte de la personnalité charismatique, ultérieurement exacerbé en fanatisme par les régimes totalitaires¹⁴.

L'architecte qui veut alors acquérir des mandats publics, qui désire obtenir une certaine audience dans la communauté, doit afficher un format, une stature. Ainsi, en plus d'indiquer un certain état de l'organisation sociale, une hiérarchie plus ou moins maîtrisée des usages dans l'espace, la grandeur comme qualité expressive renvoie en outre à une problématique morale : au sentiment de soi que développe l'architecte en tant que personne (comment puis-je fabriquer, avec toute ma subjectivité, une portion de réel qui puisse prétendre à l'objectivité et être reconnue par les autres comme partie intégrante du monde commun?)¹⁵. Dans les années 1920, les architectes sont confrontés au défi de donner des preuves de leur grandeur morale. Démontrer publiquement une capacité de "voir grand" est une des voies qui s'offre à eux pour faire autorité. Mais la compétition dans le milieu professionnel est rude et il faut savoir démasquer ceux qui tendent à séduire l'opinion publique avec des simulacres de grandeur sans authenticité¹⁶.

Les propos éducatifs que tient Maurice Brailard en 1931 dans une lettre à son fils architecte en séjour de formation à Berlin révèlent une conscience très vive de cet enjeu : «*Nous avons besoin d'hommes à l'esprit clair, trempés moralement et physiquement en vue des réalisations futures. Laisse de côté l'intérêt, le côté matériel et n'envisage que le côté moral, l'idéal de la cause que tu auras à cœur de défendre. Tu ne sais pas à quel point un homme désintéressé est fort et ce qu'il peut être capable de réaliser par cette simple vertu. [...] Quoi de plus beau que d'avoir consacré sa vie à faire quelque chose, quoi de plus facile et de plus ordinaire que de n'avoir eu qu'un but : gagner de l'argent afin de jouir de toutes les facilités de la vie. L'un est l'apanage des grands caractères, l'autre le fait des petits esprits.*»¹⁷

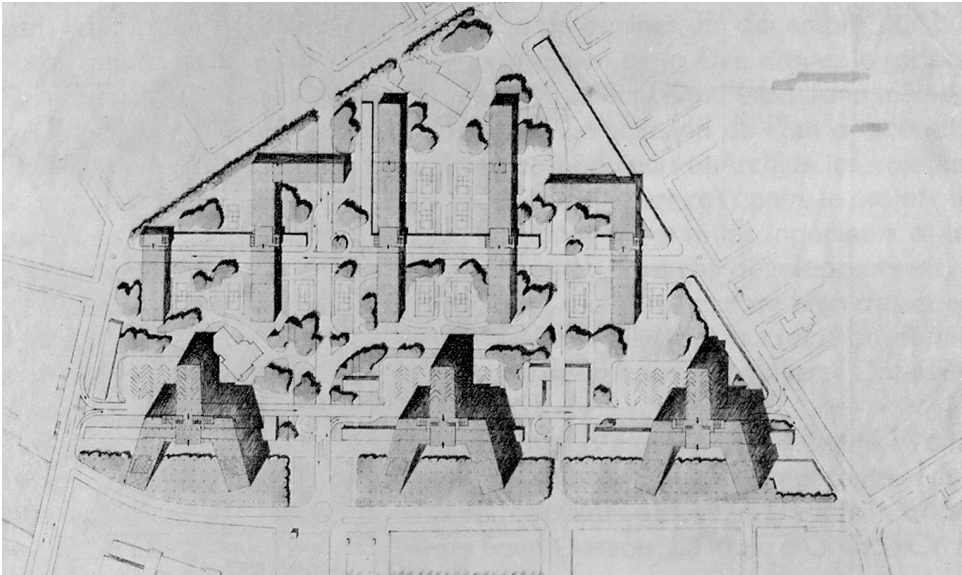


Le Corbusier tient des propos comparables dans un article de la revue *Préludes* (mars 1932), où il théorise justement “la notion du grand” au retour d’un voyage à Moscou : «Voir, concevoir, penser grand dans la liberté totale où nous convie l’esprit. [...] Il y a des esprits désintéressés, artistes et créateurs, qui sont sans chaînes et vont vers l’harmonie. Une image me revient constamment : celle d’une plante, ou d’un arbre, qui pousse dans sa bonne terre, au soleil et libre d’entraves : bonnes, solides et opulentes racines ; beau tronc ; belles branches ; belles feuilles [...]. Nos œuvres humaines peuvent naître et s’ériger de même. [...] Mais ceci est rare, car nos plantes spirituelles ne sont pas souvent semées en bonne terre, et nous entourons d’entraves leur libre croissance. Ce sont les esprits désintéressés qui savent planter une graine et la cultiver, sans se laisser déranger ni troubler par les usages, les critiques ou l’impatience, ou la soif d’un gain immédiat ou les louanges hâtives ou prématurées. Ils vont normalement vers leur destinée, et les œuvres sont avec eux : normales.»¹⁸ Pour Le Corbusier, l’architecte sert d’autant mieux la collectivité qu’il est plus libre, car dès lors qu’il agit librement, c’est la nature qui s’exprime par son intermédiaire. La théorie kantienne du génie comme force de la nature est complètement intériorisée. Quoi qu’on en pense, de telles affirmations doivent toujours être entendues comme tentatives de réponse à cette interrogation : par quels relais l’action individuelle a-t-elle prise sur le réel et sur le cours de l’histoire ?

Maurice Braillard: magnifier l’origine

Le quartier des organisations internationales se développe à Genève par reconversion progressive de la somptueuse ceinture de grands domaines de villégiature suburbains étagés sur les pentes de la rive droite du lac. L’un des principaux problèmes posés par cette extension fortement décentralisée réside dans sa connexion avec le foyer traditionnel des activités et des services, situé sur la rive gauche. La densité des tissus d’origine médiévale qui se sont formés aux abords du pont, sur l’île et le long des parcours de transit, les empêche d’absorber l’accroissement des flux de circulation. L’abondante littérature disponible sur cet épisode urbanistique nous autorise à concentrer le propos sur son idée directrice majeure.¹⁹

Maurice Braillard, architecte, projet de réaménagement de l’ancienne tête de pont médiévale de Genève sur la rive droite du Rhône, première version, 23 mars 1928, publiée dans la brochure *La reconstruction de la Rive droite*, op. cit. (Fondation Braillard architectes, Genève). Et perspective d’ensemble de l’aménagement à vol d’oiseau, deuxième version, premier juin 1931 tiré de Marina Massaglia, Maurice Braillard, architecte et urbaniste, p.170, op. cit. note 17.



Le Corbusier, architecte, projet pour la reconstruction de la Rive droite, 1932, Genève (La Ville radieuse, op. cit., p. 267, Fondation Le Corbusier, cote 23664).

Lorsque Maurice Brillard prend l'initiative, avec l'appui du groupement *Pour la Grande Genève*, de proposer en 1928 un plan de reconstruction intégrale du quartier de Saint-Gervais sur la rive droite du Rhône, il revendique de «juger le problème dans son véritable ordre de grandeur»²⁰. Il fait la proposition que tout le tissu urbain primitivement situé *intra muros* soit subordonné à une procédure de remembrement pour cause d'utilité publique. Il émet cette proposition sur une première étude d'avant-projet destinée «à démontrer les avantages d'une opération sur la plus grande surface possible»²¹. Cette esquisse réussit à inciter les autorités communale et cantonale à se rendre acquéreurs d'importantes réserves foncières dans ce périmètre pour en contrôler la transformation. Les avantages démontrés sont pour une part ceux d'une grande composition unitaire en patte d'oie, rayonnant à partir du pont de l'Île sur le Rhône, ceux d'un découpage généreux des îlots, reconstruits sur des alignements redressés avec de vastes cours bien aérées en leur centre et ceux, encore, d'une réduction des surfaces de voirie à un petit nombre de grandes artères qui facilitent l'écoulement du trafic tout en assurant un usage économe du terrain. Pour suggérer tout le potentiel d'un traitement unitaire de cette reconstruction, l'avant-projet propose encore d'accentuer volumétriquement le foyer de convergence des voies vers le pont par une série d'immeubles verticaux qui rythment une scénographie monumentale.

Cette mesure d'embellissement, si elle apparaît quelque peu stéréotypée dans cette première formulation, présente malgré tout l'intérêt d'inscrire dans le *skyline* urbain un signe qui ne magnifie pas une institution ou quelque grand sujet collectif (l'Etat, le Parti, la Classe, etc.) mais identifie un lieu particulier, un événement de la morphologie urbaine : le franchissement du Rhône, l'"umbilicus" de Genève, qui donne la raison du pourquoi de la ville à cet endroit du territoire. Le projet historique dont Brillard entend convaincre ses concitoyens paraît consister tout entier dans une opération de réaffirmation, au niveau de la géométrie et des gabarits du réseau de voirie urbaine, de la vocation originarie du site de Genève à capter les grands itinéraires continentaux, à les nouer en un grand pôle d'échanges et d'interaction, à en faire l'instrument d'un rayonnement d'échelles croissantes jusqu'à une envergure mondiale. La conception de l'histoire des établissements humains qui sous-tend la proposition de Maurice Brillard peut être qualifiée de cyclique, dans la

mesure où elle postule une permanence de l'origine (du principe générateur) et un retour périodique de la nécessité d'adapter les aménagements constitués au fil du temps à des sauts quantitatifs. La "grandeur" de l'architecte consiste ici dans sa capacité de mémoire hors du commun : alors que tous sont obsédés par la seule actualité, lui est capable d'embrasser un arc temporel infiniment plus vaste, qui lui permet d'anticiper une re-naissance de la ville sans perte d'identité.

Ces convictions amènent Braillard à poursuivre l'étude de l'aménagement de la rive droite du Rhône dans un second projet, en 1931, et plus tard, en sa qualité de chef du Département des Travaux publics, celle du plan directeur du Canton de Genève, de 1933 à 1936, en s'adjoignant la collaboration ou s'appuyant sur les publications d'historiens, de géographes et d'archéologues, notamment de Louis Blondel²². La chute du gouvernement socialiste, dont Braillard faisait partie, aux élections de 1936, interrompt la mise en œuvre du projet urbain de Braillard sur les réserves foncières publiques patiemment constituées. Celles-ci seront valorisées dans le courant des années 1950 suivant une tout autre conception, plus "américaine" celle-là²³.

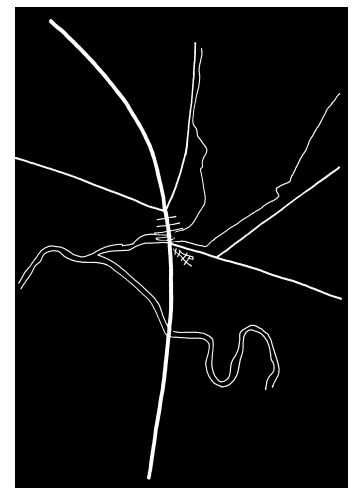
Le Corbusier: clarifier les ruptures d'époques dans l'espace

Le Corbusier est amené à se pencher sur l'aménagement de la rive droite du Rhône en plusieurs occasions entre 1926, date du concours pour le Palais de la Société des Nations, et 1932, date à laquelle il rédige à l'invitation de son ami le constructeur Edmond Wanner une série de contre-projets au projet officiel ainsi qu'à celui de Maurice Braillard pour le triangle de Saint-Gervais. En 1928-1929, comme nous l'avons vu, il est mandaté par Paul Otlet pour l'étude du projet de Cité mondiale. Sans entrer dans l'historique et la description de ces diverses propositions²⁴, on retiendra par rapport à la conception corbusienne de la catégorie de grandeur les éléments suivants :

- la grandeur doit être dissociée, comme contenu spirituel, de la rhétorique monumentale qu'une certaine architecture académique a rendue conventionnelle;
- les techniques modernes ont le pouvoir de résorber l'emprise des constructions et des infrastructures à la surface de la terre et de restituer ainsi le spectacle grandiose d'une nature émancipée de la civilisation;
- la marche de l'histoire, activée par le développement des techniques, est porteuse d'un sens "édifiant" qu'il incombe à l'architecte d'exprimer symboliquement et d'offrir à l'expérience esthétique;
- le nouveau se détache de l'ancien par une rupture d'époque et chaque époque comporte une cohérence interne que l'architecte-urbaniste doit savoir traduire en système (c'est à cette condition qu'il prouve sa grandeur).

La démonstration des deux premiers points est au centre du livre *Une maison – un palais* (Paris, Crès, 1928). Le Corbusier publie cet argumentaire très didactique pour mettre en pièces le jugement du concours pour le Palais de la S.d.N. et frayer la voie à l'architecture d'avant-garde à laquelle il souscrit. L'architecture y est réduite à un fait de géométrie, qui sera d'autant plus émouvant qu'il sera plus pur et plus abstrait (et par ces qualités, plus fidèle à son origine spirituelle). Ce propos est intéressant parce qu'il affirme clairement que l'architecture aménage autant un monde intérieur, si l'on peut dire, que le monde extérieur : il importe à Le Corbusier qu'à travers les constructions qu'il envisage de réaliser, l'homme, chaque homme, prenne conscience de sa

Réduction idéogrammatique des projets de Maurice Braillard pour la rive droite, explicitant l'importance géométriquement centrale et historiquement originaire reconnue au Pont de l'Île pour la systématisation des grands itinéraires de transit international dans le réseau de la voirie urbaine.
(Dessins : Elena Cogato Lanza, département d'architecture, EPFL.)



grandeur. L'expérience esthétique de la nature joue un rôle clé à cet égard, et l'urbaniste s'emploie à la rendre accessible y compris dans le milieu urbain qui paraît vouloir l'exclure.

Le Corbusier a une conscience très vive de l'impact des techniques modernes sur l'usage de l'espace et la signification des distances. Si les réseaux techniques (téléphone, radio, chemin de fer, autostrades, avion, etc.) abolissent désormais les distances et assurent l'interconnexion de toute chose où qu'elle se trouve, si le voisinage immédiat n'est plus utile à cet effet, il devient alors possible de distendre le tissu construit, de disséminer les aménagements, en tout cas de les espacer assez pour que l'intervalle puisse récupérer des connotations de nature. On a beaucoup insisté sur la dimension hygiénique de ce projet de desserrement de la maille urbaine. Il y a plus : l'urbaniste préconise carrément la disparition de la ville au profit d'un nouveau paysage dont la virginité serait le reflet de la liberté de l'esprit.

La troisième thèse est latente dans les études pour la Cité mondiale et alimente un échange polémique célèbre avec le critique d'architecture pragois Karel Teige. Il s'agit de savoir si l'architecture moderne peut prétendre communiquer sur le mode symbolique ou si elle n'a qu'un rôle purement instrumental à jouer. Le Corbusier soutient contre Teige (mais également en contestant à Manhattan le droit d'incarner une expression légitime de la grandeur contemporaine) que l'architecture contemporaine se détache sur le fond d'une tradition qui sert de contexte à ses messages. Ainsi, lorsqu'il affronte le projet pour le Mundaneum, Le Corbusier ne craint pas de conférer à ses parcours et à sa composition volumétrique (spirale, pyramide, etc.) une signification iconographique. Le site est conçu comme cadre d'une initiation : la connaissance doit pouvoir, avec le support de l'architecture, parvenir à se réfléchir comme trajet dans l'espace et le temps. La taille des objets, leurs proportions, leur échelle communiquent du sens à celui qui s'y confronte et Le Corbusier entend bien se saisir de ces ressources pour susciter le "sentiment du grand".

La quatrième prise de position idéologique se dégage plus particulièrement des études pour la restructuration du périmètre restreint de Saint Gervais. Nous avons vu l'importance que Maurice Brailard accordait au parcours de liaison axial Cornavin-Pont de l'Ile, comme parcours générateur du nouvel aménagement. Le Corbusier refuse pour sa part d'accorder une telle importance à cette voie. Il la réduit à un statut subordonné de desserte du quartier et confirme le rôle majeur acquis par les boulevards pour absorber le trafic de transit et le dériver vers les ponts du Mont-Blanc et de la Coulouvrenière. Cette attitude consiste à prendre acte d'une rupture d'époque. Le nouvel aménagement ne peut pas être le même que l'ancien, simplement corrigé dans ses gabarits et simplifié dans sa structure. Pour Le Corbusier, le nouveau est porteur d'une logique propre, qui éventuellement pourra englober l'ancien comme partie d'un système inédit. L'occasion de restructurer la Rive droite du Rhône est l'occasion pour l'urbaniste d'explicitier les ingrédients de la ville future qui est en train d'émerger de la gangue du passé. Le projet se construit en creusant la contradiction du nouveau et de l'ancien. Le nouveau étant suscité par des processus globaux (mondiaux), il ne saurait prendre pour module générateur l'échelle de l'ancien. Par contre, les nouveaux aménagements, généreusement dimensionnés et traités suivant une conception radicalement ouverte de l'espace, peuvent laisser persister sélectivement des parties du monde ancien, comme autant de bornes sur le chemin parcouru.

Projets de Le Corbusier pour la Rive droite, explicitant le côtoiement distant de l'ancien et du nouveau dans l'espace. Les équipements et les infrastructures requis par les activités urbaines contemporaines, rigoureusement "classés", sont disloqués dans le territoire en fonction de leur ampleur et des réserves de développement qu'ils requièrent. Un réseau de voirie fortement hiérarchisé les interconnecte et sert en même temps de charpente à la croissance de l'agglomération.



La grandeur comme idée de la raison radicalement imprésentable

Autant Brailard que Corbu ont échoué à prendre la direction des opérations de restructuration de la rive droite du Rhône à Genève. Leur vision du but n'incluait pas une représentation adéquate des étapes susceptibles d'y conduire. Leur conscience de l'histoire était trop obsédée par la perspective d'une harmonie finale pour s'intéresser aux modalités de gestion d'un conflit permanent. On comprend dès lors qu'une discipline spécifique se soit saisie de cette problématique. On l'appelle aujourd'hui du nom un peu trivial de management urbain. Cette discipline se propose d'organiser la concertation, de débloquer le jeu politique, de rendre l'interaction sociale efficace. En ce sens on ne saurait se passer d'elle. Mais on peut se demander si, en continuant de solliciter la collaboration de grandes figures charismatiques pour l'orchestration de superévénements architecturaux et urbains, ce modèle de gestion qui se prétend novateur ne perpétue pas une conception aussi anachronique qu'irrationnelle de l'architecture et du rôle de l'architecte.

D'un côté, on cherche le moyen d'amener les citoyens à intégrer la pluralité de leurs intérêts au sein d'un processus exigeant de concertation et de résolution de conflits, de l'autre, on reste attaché à l'idée que la disposition de chacun à la coopération ne peut en dernier ressort être acquise qu'à la faveur de quelque chose de "grand" (donc hors du commun) conçu par quelqu'un de "grand" (également hors du commun). L'architecte qui accepte de jouer ce rôle se prête plus ou moins naïvement aux rituels immémoriaux de la victime expiatoire, laquelle rassemble la foule en proie aux déchaînements de violence dans un processus ambivalent d'adoration et de sacrifice²⁵. Une perspective critique se dégage d'une telle exploration historique des vicissitudes de la grandeur en architecture et en urbanisme : elle consiste à affirmer, en se souvenant de Kant, que la grandeur conçue comme harmonie du grand tout (harmonie des facultés dans le grand tout de l'esprit, réconciliation des individus dans le grand tout social, adéquation des développements locaux à l'allure générale du grand tout mondial) est une idée de la raison qui ne peut être présentée sous une forme sensible²⁶. Inutile de chercher à voir une grandeur qui ne peut être que pensée.

A moins qu'il ne se complaise dans le rôle de bouc émissaire que le marketing urbain prévoit pour lui, l'architecte contemporain soucieux du statut de sa discipline ne peut aujourd'hui raisonnablement prouver son sens de l'engagement social qu'en déconstruisant le surinvestissement symbolique de la grandeur : la vraie solidarité n'est pas la fusion collective autour d'un symbole d'absolu (par exemple l'œuvre absolument grande), c'est celle qui abaisse les seuils d'exclusion et qui libère des possibilités de coexistence pour ce qui diffère, celle qui préfère les réussites partielles situées à portée de main aux grands objectifs qui prolongent l'attente et renforcent la ségrégation. La ville a valeur de modèle à cet égard, comme théâtre du temps qui passe, espace de rencontre de l'actuel et de l'inactuel, de la continuité et du transitoire, de la croissance et de la friche. Et s'il arrive que l'on qualifie de "grand" le spectacle de cette réalité mouvante et contrastée, jamais vraiment prévisible, l'émotion esthétique que l'on entend communiquer par ce terme désigne moins un improbable sentiment de puissance, étayé sur l'ampleur de résultats acquis, que notre stupeur devant la possibilité même d'exercer quelque influence sur un devenir urbain par ailleurs si indifférent à nos préoccupations présentes.

Notes

¹ Par exemple, le texte-manifeste de Rem Koolhaas: «Bigness or the problem of Large» (1994), repris dans O.M.A. Rem Koolhaas & Bruce Mau, *S, M, L, XL*, Monacelli Press, New York, 1995, pp. 495-516.

² Je l'ai tenté ailleurs, cf. Sylvain Malfroy, «Imagepflege nach aussen, Konfliktbewältigung nach innen. Architekturwettbewerbe und Stadtmarketing: der Fall des Kultur- und Kongresszentrums in Luzern», in *Schweizer Ingenieur und Architekt*, n° 23, 11 juin 1999, pp. 25-28. – V. aussi les cahiers thématiques «Stratégies urbaines» de la revue *Techniques et architectures*, n° 395, avril-mai 1991, et «L'Europe des métropoles en quête d'image», *Archicréé*, n° 230, 1989.

³ Camille Martin, *Pour la Grande Genève, un appel rédigé à la demande d'un groupe d'initiative et avec l'appui de la Chambre de Commerce de Genève, de l'Association des Intérêts de Genève, de la Société des Arts, de la Société pour l'amélioration du logement, de l'Union genevoise des intérêts immobiliers et de la Société d'art public*, Genève 1927, 33 p. (Maurice Braillard figure parmi les signataires). – Sur Martin, v. la notice d'Armand Brulhart in Dorothee Huber, Isabelle Rucki (éd.): *Architektenlexikon der Schweiz* 19. / 20. Jh, Birkhäuser, Bâle, 1998, pp. 363-364 (bibliographie).

⁴ Camille Martin, *Pour la Grande Genève*, op. cit., pp 5-6 (les italiques sont miennes).

⁵ V. sur ce point Michael Koch, Sylvain Malfroy: «Vers un urbanisme des experts. Les premiers concours d'idées pour l'établissement de plans généraux d'extension en Suisse», in Pierre-A. Frey, Ivan Kolecek (éd.), *Concours d'architecture et d'urbanisme en Suisse romande. Histoire et actualité*, Lausanne, Payot, 1995, pp 128-144 et 183-187. L'appel *Pour la Grande Genève* paraît une année après l'échec en 1926 en votation populaire d'un projet de fusion entre les communes de Genève, des Eaux-Vives, de Plainpalais, du Petit-Saconnex et de Carouge. Cette fusion intercommunale sera finalement approuvée en 1930, sans inclure Carouge. Le premier plan directeur

régional du Canton de Genève voit le jour en 1937.

⁶ Camille Martin, *Pour la Grande Genève*, op. cit., p. 5.

⁷ Francis Stewart Leland Lyons, *Internationalism in Europe: 1815-1914*, Sythoff, Leyden, 1963, cité d'après Stephen Kern, *Il Tempo e lo spazio. La percezione del mondo tra Otto e Novecento*, Il Mulino, Bologne, 1995, p. 291 (édition originale: *The Culture of Time and Space 1880-1918*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1983).

⁸ Friedrich Ratzel: «Die Gesetze des räumlichen Wachstums der Staaten», in *Petermanns Mitteilungen*, 1896, cité d'après Stephen Kern, *Il tempo e lo spazio*, op. cit., p. 282.

⁹ Sur l'incidence de la pensée géopolitique de la fin du XIX^e siècle sur les mentalités, cf. Stephen Kern, *Il Tempo e lo spazio*, op. cit., en particulier le chapitre 8.

¹⁰ Paul Otlet, *Sur la Cité internationale et les moyens de la réaliser*, octobre 1928, cité d'après Giuliano Gresleri, «Le Mundaneum. Lecture du projet», in Patrick Devanthery, Inès Lamunier (éd.), *Le Corbusier à Genève 1922-1932. Projets et réalisations*, Payot, Lausanne, 1987, pp. 70-78. Sur Paul Otlet et son programme de coopération internationale, cf. dans le même ouvrage la contribution de Catherine Courtiau, «La Cité internationale, 1927-1931», pp. 53-69; Armand Mattelart, *Histoire de l'utopie planétaire*, La Découverte, Paris, 2000, ch. 7 et 8.

¹¹ Gustave Le Bon, *La Psychologie des foules*, Alcan, Paris, 1895, réédité déjà pour la 38^e fois en 1934! Sur la contribution de Le Bon à la sociologie des masses et son influence sur la perception de l'espace urbain dès la fin du XIX^e siècle, cf. Stephen Kern, *Il Tempo e lo spazio*, op. cit., pp. 277 s.

¹² Camille Martin, *Pour la Grande Genève*, op. cit., pp 31-32.

¹³ Sur le mouvement coopératif en Suisse et le rôle de Camille Martin en particulier, cf. Jacques Gubler, *Nationalisme et internationalisme dans l'architecture moderne de la Suisse*, L'âge d'homme, Lausanne, 1975 (réédition Archigraphie, Genève, 1988), sect. 6.4.3 et 8.4.

¹⁴ Sur le concept historiographique des grands hommes ou des grands caractères, v. Guy Bourdè, Hervé Martin, *Les écoles historiques*, Seuil, Paris, 1983 (l'index compte plusieurs renvois); v. aussi, avec une attention particulière à la contribution de Hegel et de la pensée romantique à ce thème, Remo Bodei, *Scomposizioni. Forme dell'individuo moderno*, Einaudi, Turin, 1987, notamment pp. 40 et s.

¹⁵ Cette énumération de quelques points de vues variables par rapport auxquels les mesures conférées aux espaces architecturaux et urbains se lèstent de signification croise le concept d'"échelles de pertinence" proposé par Philippe Boudon. V. son excellent article «"Echelle" en architecture et au-delà. Mesurer l'espace; dépasser le modèle géométrique», *Les Annales de la recherche Urbaine* n° 82, 1999, pp. 5-13.

¹⁶ La théorie architecturale classique, dans son effort de codification de la grandeur, veille avec une attention particulière à discriminer les manifestations de bluff. La grandeur, positive, s'oppose ainsi au gigantesque, connoté négativement. Si l'architecture entend être respectée comme un art raisonné, elle doit réussir à dénoncer les stratégies prétentieuses de ceux qui veulent s'affubler de son titre sans en parcourir le difficile apprentissage. Sur l'évolution depuis le XVII^e siècle du champ terminologique qui gravite autour du concept de grandeur, v. l'excellent numéro thématique de la revue *Daidalos* intitulé «Das Grosse – On Bigness», n° 61, septembre 1996, en particulier les diverses contributions de Werner Oechslin.

¹⁷ Lettre de Maurice Braillard à son fils Pierre, étudiant à Berlin, Genève, le 26.9.1931 (Fondation Braillard Architectes, Genève), cité d'après Marina Massaglia, *Maurice Braillard, architecte et urbaniste*, Fondation Braillard Architectes et Editions Georg, Genève, 1991, p. 188.

¹⁸ Le Corbusier: «Bolche... ou la notion du grand», republié in *La Ville radieuse*, Editions de l'Architecture d'aujourd'hui, Boulogne, 1935, pp. 183-184.

¹⁹ La restructuration urbanistique de la Rive droite s'étale sur plus de

vingt ans et constitue un chapitre des plus complexes de l'histoire de Genève. Les étapes de ce long chantier sont désormais bien connues grâce aux dépouillement d'archives et aux publications entreprises de façon complémentaire par le Centre de recherches sur la rénovation urbaine, rattaché à l'Institut d'architecture de l'Université de Genève, et par la Fondation Braillard Architectes, à Genève. V. en particulier: les contributions d'Armand Brulhart et d'Alain Léveillé dans les numéros thématiques des revues *Werk-Archithèse*, n° 15-16, mars-avril 1978 (paru sous le titre «Rénovation urbaine. Le cas de Genève») et *Archithèse*, n° 2, mars-avril 1984 (paru sous le titre «Genève 1929-1949»); Armand Brulhart, «Villereuse et Rive droite. Le Corbusier urbaniste» in Patrick Devanthéry, Inès Lamunière (éd.), *Le Corbusier à Genève 1922-1932*, op.cit., pp. 79-92; Marina Massaglia, *Maurice Braillard, architecte et urbaniste*, op. cit.; Ursula Paravicini, Pascal Amphoux (éd.), *Maurice Braillard, pionnier suisse de l'architecture moderne, 1879-1965*, Fondation Braillard Architectes, Genève, 1993; et Elena Cogato Lanza, *L'Urbanisme en devenir: réseaux et matériaux de l'aménagement urbain à Genève dans les années 1930*, thèse, EPFL, Lausanne, 1999 (en cours de publication).

²⁰ Maurice Braillard, *La Reconstruction de la Rive droite*, Genève, janvier 1931, p. 24.

²¹ Ibid., p. 4.

²² Elena Cogato Lanza étudie minutieusement les sources et les collaborations mises à profit par Braillard pour la planification des réseaux de voirie genevois dans *L'Urbanisme en devenir*, op. cit., chapitre 4.1: «Le plan des grandes communications: refonder la ville dans son territoire».

²³ Impossible, quand on traite de la grandeur dans le débat architectural et urbanistique de la première moitié du XX^e siècle, de ne pas prendre en considération la rivalité politique et les impérialismes culturels respectifs de l'Amérique et de l'Union soviétique. Sur le plan stylistique, les projets architecturaux et urbanistiques de Braillard partagent de nombreuses similitudes avec le courant réaliste majoritairement promu dans l'entre-deux-guerres par les gouvernements de gauche en Europe; v. à ce propos l'article de Manfredo Tafuri, «Réalisme et architecture», *Critique*, n° 476-477, janvier-février 1987, pp. 23-42 (initialement paru en italien in Vittorio Magnago-Lampugnani, *L'avventura delle idee nell'architettura 1750-1980*, Electa, Milan, 1985). Dans les années 1950, Marc-Joseph Saugey opère à Genève un revirement on ne peut plus explicite vers les valeurs américaines. Sur Saugey, cf. le cahier monographique de la revue *Faces*, n° 21, 1991. Pour un cadre de considérations plus vaste, cf. Jean-Louis Cohen, *Scènes de la vie future: l'architecture européenne et la tentation de l'Amérique, 1893-1960*, Flammarion,

Paris, Montréal, Centre canadien d'architecture, 1995.

²⁴ On se rapportera à la sélection bibliographique suggérée à la note 19.

²⁵ L'anthropologue René Girard analyse remarquablement le processus de recomposition périodique de la cohésion sociale autour de figures adulées puis honnies dans *Le bouc émissaire*, Grasset, Paris, 1982; (avec Jean-Michel Oughoulain et Guy Lefort), *Des choses cachées depuis la fondation du monde*, Grasset, Paris, 1978; *La violence et le sacré*, Grasset, Paris, 1974.

²⁶ Jean-François Lyotard procède à une lecture minutieuse de la théorie kantienne de l'expérience esthétique de la grandeur, in *Leçons sur l'Analytique du sublime*, Galilée, Paris, 1991. Ola Södersström, directeur de la Fondation Braillard architectes à Genève, et Philippe Carrard, responsable du service des expositions à l'Institut d'histoire et de théorie de l'architecture (GTA) de l'EPFZ, m'ont procuré une première occasion de cerner la thématique présentée ici en me sollicitant pour un exposé lors du vernissage de l'exposition «Maurice Braillard, pionnier suisse de l'architecture moderne», le 18 mai 1995. Je les en remercie, ainsi que Dorothee Huber et Petra Hesse, à Bâle, Elena Cogato Lanza et Alain Léveillé, à Genève, Gérard Engrand et Benjamin Krysik, à Lille, pour leurs précieux renseignements dans la phase ultérieure de documentation de mon sujet.

Architecture e(s)t Monument

Alberto Abriani

«[...] un autel dressé à la parole devrait présenter au jour [...] trois visages: l'un, presque informe, signifierait la parole commune: celle qui meurt à peine née; et qui se perd sur-le-champ, par l'usage même. Aussitôt, elle est transformée dans le pain que l'on demande, dans le chemin que l'on vous indique, dans la colère de celui que frappe l'injure... Mais le second visage jetterait par sa bouche arrondie, un flot cristallin d'eau éternelle [...].»

Paul Valéry¹

On serait tenté de poursuivre un aspect singulier de l'architecture, cet aspect précisé-ment pour lequel elle se présente, dans l'histoire de ses modes d'existence, comme quelque chose qui contient une profonde inertie : comme si elle se chargeait de repré-senter cette propriété générale de la matière, qui fait qu'un corps tend à demeurer et à persister dans son état acquis.

Cet aspect "conservateur" de l'architecture, que l'on peut estimer un des plus obsti-nés, coïncide curieusement avec ce qu'on désigne comme "monument". On pourrait dire aussi que "l'architecture est monument". Cette inférence est peut-être surpre-nante; mais, en fait, le monument est la besogne latente de l'architecture.

Puisque l'architecture travaille sur le territoire de la "mémoire", alors elle ne peut bâtir que des "monuments": car, de même que le concept de monument est crispé dans la racine du mot (*ment-*, *mon-*), de même l'architecture est incrustée dans le monu-ment². L'architecture est *monumentaire* par constitution. A un autre titre qu'elle est inévitablement *documentaire*.

Déchirures

Pour introduire cette investigation on commencera par regarder une image de Hein-rich Füssli³. Ce lavis, qui s'intitule *L'artiste désesparé face à la grandeur des ruines antiques*, est en effet la célébration d'une rupture de continuité. La modernité a pu dater sa naissance le jour où elle a inventé l'histoire, c'est-à-dire le jour où elle a pris conscience de sa différence par rapport au passé. Ce constat est la reconnaissance d'un monde révolu à jamais, qui ne nous appartient désormais que comme contem-plation muette et effrayante, car ce spectacle désenfoui de par-dessous les siècles nous démontre que la continuité avec le passé est interrompue sans appel.

Dans son lavis, Füssli, en étant désesparé devant les ruines antiques, accomplit une opération multiple : il reconnaît le "classique"; il le reconnaît sous la forme favorite de Winckelmann, comme mutilé, c'est-à-dire comme ruine (préférée parce qu'elle per-

met une reconstitution idéale); il introduit enfin un caractère, l'ironie, qui sert à alléger un sentiment excessivement tragique.

Il est vrai que l'artifice de l'ironie conduit à un résultat proche du grotesque. Il devient évident que Füssli use intentionnellement de l'ironie dès qu'on remarque que l'artiste s'attarde sur un "grand pied" (un des macro-mutilés du Palais des Conservateurs à Rome), et qu'il s'appelle "Füssli", ce qui, dans la langue de la Suisse orientale (dont Füssli est originaire), signifie "petit pied"...

A côté du "grand pied", l'autre macro-objet représenté dans ce lavis est une main droite, l'index soulevé, admoniteur, encore que presque secoué par un frémissement absent de l'original, qui, en tant qu'"admoniteur", est doublement "monumental". La main à l'index admoniteur avertit en réalité que toute référence au classique ne peut se faire que par une opération linguistique: le nom "classique" (variante d'"antique") maintient une signification, mais il n'est plus producteur de réalité car il a perdu sa continuité. Celle que Füssli atteste est une perte de continuité, continuité souvent par ailleurs d'autant plus revendiquée qu'elle périclité: nous sommes bien éloignés de cette vision pourtant radicale de l'abbé Marc-Antoine Laugier, car la purification de l'architecture des oripeaux rococo que le théologien et moraliste propose s'inscrit encore dans la recherche de l'"essence" élémentaire, "archétypale", qui serait simplement cachée. Après Füssli, les architectes ne pourront vivre le monument que comme insomnie – une insomnie peuplée de cauchemars... Pourquoi sont-ils poursuivis par le monument?



Heinrich Füssli, L'artiste désemparé face à la grandeur des ruines antiques (Rome, entre 1770 et 1778). La coupure dans la continuité avec l'antiquité classique.

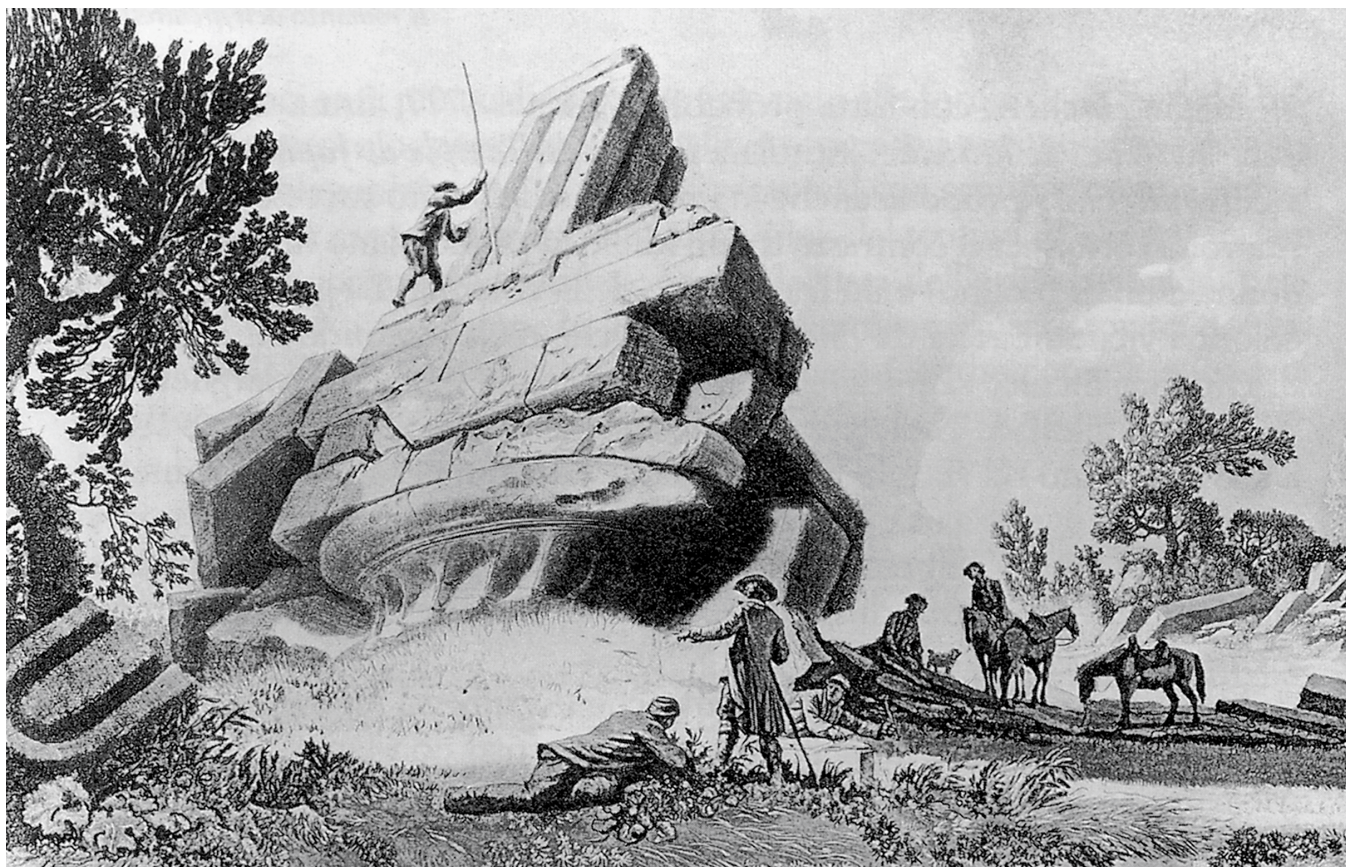


Rome, Palazzo dei Conservatori. Ici se trouvent les "macro-mutilés" qui ont inspiré Füssli (Image tirée du film *Le ventre de l'architecte* de Peter Greenaway, Rome 1986).

Reconstitutions

Pour commencer, la ruine est-elle déjà ou encore monument ? Il est probable que cet artiste désespéré contemplant la ruine cherche à reconstituer une image. Pour l'architecte, on verra que cette reconstitution passe par le rêve d'une image archétypique. Chez Füssli, l'indifférence du signe dans le traitement aussi bien du sujet que de l'objet de la représentation – les deux pourraient être indifféremment de marbre ou de chair –, indique que l'on ne peut plus puiser l'idée originelle, que cet immense gisement qu'était le "classique" est épuisé, que l'on ne peut donc plus connaître ni reconstituer la ruine sinon au travers d'une rencontre déchirante, que l'éloignement de la modernité rend problématique et dramatique, et aussi ironique, à la limite du grotesque. Mais toujours et encore travaille ce désir (maintenant impossible), ou ce besoin (maintenant pathétique) de remonter à l'origine, de l'inviter et de l'imiter : car on pense, par là, légitimer le faire artistique, et en instituer la vérité. Pour beaucoup d'architectes modernes cet accès à la vérité de l'architecture s'opère paradoxalement par une reconduction des idées primaires, dont les choses élémentaires permettraient l'entrée.

Qu'est-ce qu'on trouve à la fin de ce parcours initiatique vers l'origine ? La règle archétypique, l'ordre constitutif et son canon. Même lorsque l'architecte, dans sa pratique courante, consulte le manuel du constructeur, même lorsqu'il s'inspire des pages somptueuses des revues richement illustrées, il ne fait que chercher à puiser à un canon, ne serait-ce que par le biais du raccourci des morphèmes stylistiques, où les exemples se trouvent directement additionnés d'un crédit ontologique aussi commode qu'il est subreptice.



Mais, quoi qu'il en soit, la recherche de l'archétype architectural "dur", "résistant", est synonyme de recherche de la monumentalité: l'habit, l'ornement, la mode changeant, en glissant sur ce noyau dur et résistant, qui, lui, supporterait le masque changeant du temps tout en demeurant identique et pérenne. Il est évident que dans cette démarche opère, à côté ou en dessous, ouvertement ou cachée, une attitude qui vise à identifier le concept d'architecture à la notion de durée permanente, c'est-à-dire à la monumentalité: c'est précisément ce qui définit l'architecture, plus encore que d'autres connotations comme celle de la majesté ou du colossal, qui toutefois peuvent coexister.

Aujourd'hui, nous nous sommes désormais accoutumés au fait que la rationalité n'est jamais déjà donnée et qu'elle n'est pas non plus unique: nous devons pour ainsi dire la réinventer chaque jour. Mais néanmoins, ressentant notre jour comme tourné vers le couchant, dans cette dimension dorénavant habituelle d'une époque qui s'assombrit, nous allons réapprendre l'antique coutume de narrer les contes de la journée, en apprenant chaque fois à parler, ainsi que – dit-on – nos ancêtres l'avaient fait, lorsque, réunis autour du foyer convivial, leurs langues se déliaient. Mais à ce moment-là, nous apercevant de la différence des choses et saisissant le hasard des événements, nous ressentons le désir jamais assouvi de ramener tout ceci à des signaux de sens, à tisser des trames de souvenirs reconnaissables, à faufiler des lambeaux de réponses à des questions, tellement antiques qu'elles paraissent être là depuis le fond des temps. Dans

Méga-fragments du temple de Jupiter olympien à Agrigente. Dessin de J.-P.-L. Houel, 1787 (d'après Michele Cometa, Il romanzo dell'architettura, Laterza, Roma-Bari, 1999, p. 163). La ruine comme monument agrémenté de la monumentalité du hors d'échelle.

ses contes, notre ancêtre cherchait à retrouver la répétition propre au long temps cosmique, dont la régularité avait rempli de stupeur ses yeux interrogatifs, car elle est tellement récurrente qu'elle semble inscrite depuis toujours et pour toujours.

L'architecture, symboliquement, parcourt et reproduit le modèle de représentation cosmique. Le temps de l'architecture est infiniment plus long et durable que la vie de l'homme individuel, il est plus étendu que la vie des saisons de la récolte, du gouvernement des rois ; et seul il s'approche de l'immuable devenir du rocher, du sempiternel retour de l'étoile qui surgissant chaque matin à l'orient assure des jours immémoriaux. L'architecture naît lorsque son geste veut retrouver la récurrence cosmique, lorsqu'elle veut rappeler le temps cosmique et sa régularité, la vie immortelle ou la mort sans fin du cosmos. Elle naît comme monument ; et comme tel elle est aussi sacrée.

Lois canoniques

Or l'architecture ainsi conçue en tant qu'architecture-monument est définie dans son devenir, dans son existence et son insistance, par une connotation particulière, qui se veut aussi le secret de la vie : c'est sa relation à la mathématique, qu'elle récapitule dans la notion de "canon".

Le canon place l'architecture à un second degré de remémoration : car l'architecture étant déjà en soi souvenir, évocation, le canon remémore l'architecture à elle-même. C'est une sorte de mémoire musculaire ou de réflexe organique de l'architecture, ayant la propriété de reproduire presque automatiquement ces gestes déjà exécutés qui lui assurent son existence et le rapport au faire pour lequel elle existe. Le canon est le dispositif qui permet la mise en œuvre de la beauté au travers des lois démontrables de l'harmonie.

C'est la profonde latence de cette connotation qui fait de l'architecture une activité éminemment consacrée à la monumentalité, et qui garantit que le produit de son œuvre est monument. Que l'on considère la relation mathématique à la manière pythagoricienne, comme étant intrinsèque et substantielle aux choses, ou tout simplement comme un principe régulateur des opérations, donc méthodologique et sans implications transcendantales, elle instaure à l'intérieur de l'architecture une trame d'ordre, un modèle taxinomique, qui est le but immédiat du monument et, à la fin, le but ultime et permanent de l'architecture tout court. La présence encore active bien que latente de ce but le révèle presque comme un code chromosomique ; mais sa persistance relève aussi de l'ordre, déjà dissimulé par Füssli, de la nostalgie : la quête de monument dénonce aujourd'hui le paradis perdu de l'harmonie – autrement dit, paraphrasant Proust, pour qu'un monument soit tel il faut qu'il soit perdu.

Quête de l'ordre

Au cœur de la modernité, la conscience du « *memento mori* » (déjà déclarée par Füssli et avant lui par Piranèse) est la conscience de la fin d'une grandeur qui a été une fois et qui ne pourra plus être : le monument a vécu.

Peut-on le ressusciter, le ranimer ? On a cru pouvoir le faire en reproduisant les canons. Vitruve rapporte un mythe étiologique de la naissance et de la formation de ce qui a été et qui est resté le trait le plus tenace de l'architecture, sa quête et

sa création d'ordre ; pour conclure en disant : «*ensuite enfin, après avoir cumulé les observations et les recherches, des critères vagues et incertains on parvint à établir les rapports stables des symétries*»⁴. La *symmetria* (que nous devrions traduire, plus clairement que "symétrie", par *commensuratio*) définit l'opération qui consiste précisément à établir des rapports proportionnels au moyen du module. L'algorithme est réglé par les procédures mathématiques ; mais le choix du module (lequel ensuite opérera suivant ces procédures) est, lui, extra-mathématique car il est basé sur les proportions divines du corps humain : «*homini bene figurata ratio*»⁵. Car le canon est justement une "canne", un bâton long, droit et robuste, qui fait autorité, de même que font autorité le passé, la raison, la nature, la révélation.

Tout cela fait autorité et produit des règles canoniques. Auguste Choisy, à la fin du XIX^e siècle et à l'aube du suivant, rappelait de considérer la proportion non pas comme ce «*vague sentiment de l'harmonie qui s'appelle goût*», mais bien plutôt comme l'ensemble des «*procédures de tracés définies et méthodiques*»⁶.

Cette nomographie dépend en grande partie du fait que la mathématique, qui règle ces rapports, semble vivre, pour ainsi dire, de sa vie propre ; elle semble établir une législation autonome, presque divine : que l'on songe au triangle égyptien, au rapport pythagoricien entre les côtés du triangle rectangle, au nombre d'or, aux constructions graphiques qui s'ensuivent. Le traité de géométrie euclidien est lui-même en quelque sorte un monument car, systématisant des données ancestrales, il fonde une procédure qui est aussi une manière de penser, qui va être à la base de deux millénaires d'architecture. Il serait d'ailleurs curieux que l'architecture ne se tienne encore au cinquième postulat euclidien.

Quoi qu'il en soit, l'*iter* de la formation du canon a dû être le suivant : en un premier temps, l'expérience (y compris celle des insuccès, à tort cachés et refoulés de l'histoire de l'architecture, mais néanmoins actifs dans la mémoire non manifeste des constructeurs) apprend certaines procédures fiables ; ces procédures sont formalisées en normes pour des raisons pratiques, car cette "normalisation" permet le travail routinier et celui-ci à son tour assure le travail expéditif et confiant ; et finalement, ces normes sont "hypostatisées" en des règles universelles et contraignantes : afin qu'elles soient respectées et répétées d'une manière univoque le long de toute la chaîne de production de l'architecture, depuis la conception et jusqu'à l'exécution, à une époque où n'existait que la communication orale. Des mythes ont été même élaborés pour mieux assurer le respect des normes : comme celui qui dit que «*les nombres impairs plaisent aux dieux*» et que les puissances secondes leur «*plaisent plus encore*». Ce rappel à un ordre transcendant était nécessaire afin que tous le reconnaissent et s'en tiennent aux mêmes critères.

Ce cadre de référence montre l'enchaînement des conditions grâce auxquelles on peut reconnaître l'architecture et par conséquent le monument. D'abord, il n'est pas donné d'architecture sans tracé régulateur : autrement dit, le geste architectonique serait vide si l'architecte n'en donnait en même temps, explicitement ou implicitement, la règle, les modalités d'application et d'emploi. La règle est gage d'architecture et de monument à la condition qu'elle contienne non seulement les obligations physiques des matériaux de construction, mais bien plus qu'elle formule et articule un idéal esthétique, des intentions symboliques et des procédures pour les réaliser.

Illustration devenue icône, sur la page en regard du frontispice de l'Essai sur l'architecture de Marc-Antoine Laugier, 1755. Recherche de l'origine de l'architecture et poursuite de sa continuité.



Christian Rieger, *Universae Architecturae Civilis Elementa*, Vienne-Prague-Trieste, 1756, frontispice (d'après Marco Triscioglio, *Il muratore e il latino*, éd. Celid, Turin, 2000, p. 85). La leçon de Laugier produit le progrès : seulement si l'on connaît les fondements originels de l'architecture on pourra bâtir la ville moderne.



Variantes et permanences

Il est néanmoins possible, tout en restant fidèles à ce cadre extrêmement rigoureux, de trouver des champs de tolérance et de variation assez amples. La vaste nomographie classique a été souvent et mal à propos appauvrie par les néoclassicismes, lorsqu'ils n'en ont gardé que quelques aspects paradigmatiques : ce sont des aspects qui, s'ils règlent la construction d'un édifice, ne parviennent guère à recomposer l'image d'une architecture comme monument. Si l'on prend le paradigme comme "paradogme", voilà le piège du canon : car la forme générale de la règle n'exempte nullement d'en chercher les dynamiques et les potentialités. Ainsi, alors que d'autres théoriciens prendront d'autres voies, Choisy s'entête à parcourir à l'envers le chemin des millénaires pour repérer les traces de cette règle qui fait l'architecture en la faisant monument ; mais justement il trouve que la règle, sous sa forme la plus générale, ne fait pas que baliser le chemin des siècles passés, mais elle est aussi productrice et garante du nouveau : «*désormais un système nouveau de proportions s'est fait jour ; où les lois harmoniques ne seront autres que celles de la stabilité*»⁷. Dans ce nouveau système proportionnel découlant des lois statiques du matériau, Choisy voit que le principe général du tracé régulateur est sauvé et qu'une marge encore vaste d'invention est inscrite dans cette nouvelle législation.

En effet, cette marge se restreint à une discussion entre ingénieurs d'où l'architecte est exclu (et qu'il aura de la peine à réintégrer), concernant le choix des paramètres, la

définition des coefficients, la qualification des modules d'élasticité et de résistance. Mais si l'architecte n'est pas au centre de cette discussion, il est néanmoins au cœur de la question du comment transformer des morceaux de fer, des masses de béton, des plaques de verre, en une architecture qui soit encore monument.

Car le monument se confirme encore une fois comme la recherche et l'expression architecturales de l'"autre" et de l'"autre"; et, réciproquement, l'architecture ne peut être autre chose que cela : tout ce qui en est en dehors appartient au terrain vague du sans nom, de l'innommé ou encore de l'innommable.

A l'intérieur même de l'architecture ainsi entendue comme monument, la recherche et l'expression architecturales, bien qu'elles puissent parfois se présenter comme réduction des normes à un canon simplifié, ne signifient jamais une carence de législation. Mais si la présence de lois est une condition nécessaire pour attribuer le nom d'architecture à une construction, elle n'est pas suffisante pour en faire un monument. A son tour, cette recherche de l'"autre" et de l'"autre" qu'est le monument ne s'opère que par l'instauration permanente de l'analogie : en effet, son application se fait selon ce que résume bien l'adage scolastique «*per analogiam proximam et differentiam specificam*». Il s'agit d'un double mouvement indissociable, car si l'on ne cherche que des analogies, on ne trouvera que des identités; et si l'on ne cherche que des différences, on ne trouvera que le désordre.

Le piège du canon est donc de ne proposer que l'identité: il est peu intéressant, mais il est fort rassurant de chercher et de trouver toujours la même chose. Mais si c'est ainsi, c'est qu'on aura entendu le canon comme "modèle" et non pas comme "exemple" régénérateur, et qu'on aura oublié que la tradition est une innovation réussie.

Le piège de la nomographie architectonique est donc de ne considérer comme architecture que la construction répondant aux préceptes des procédures numériques et proportionnelles ou graphiques et géométriques appliquées à des matériaux constructifs aptes à les réaliser. Ce piège est certainement favorisé par les ruines, considérées comme des reliques qui sont en un certain sens comme le monument par excellence : car elles sont ce qui reste et persiste d'une construction conçue comme éternelle et par conséquent sans temps⁸.

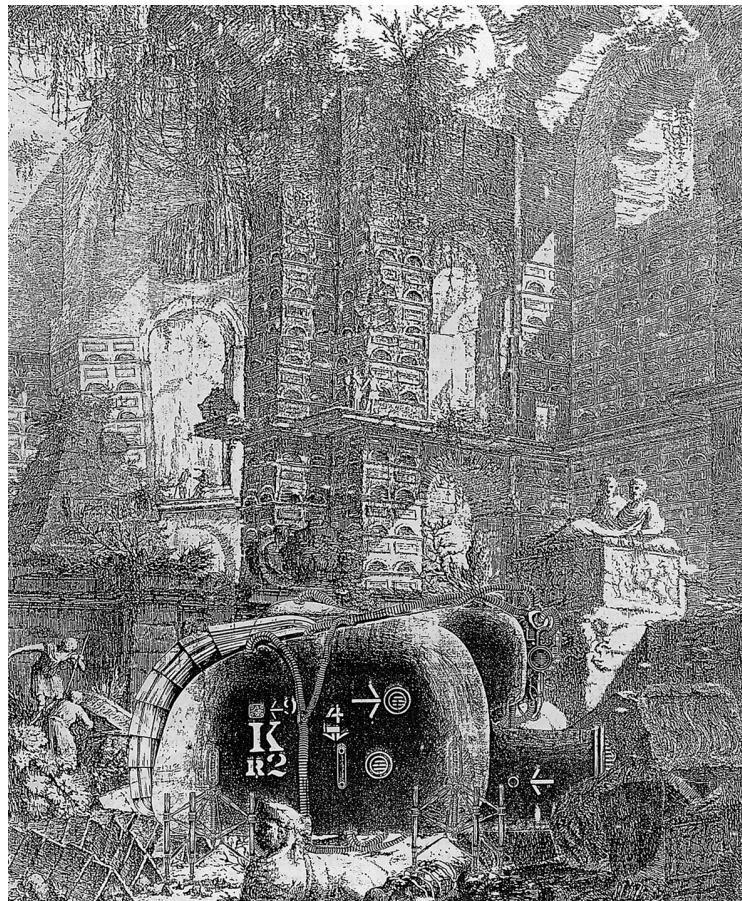
Mais qu'en est-il des tentes des généraux égyptiens, agiles et autoritaires; des terrasses verdoyantes des habitations babyloniennes ; des édicules montés sur le parvis du temple grec destinés à ne vivre que les jours de la célébration du dieu; des délices des jardins, des "paradis" justement, des palais persans; des tissus tirés comme des voiles contre le soleil et la pluie au-dessus du Colisée romain... Pour le "canoniste", tout cela ne peut être que du bricolage: un arrangement qui peut rendre plus agréables ou moins insupportables les jours et l'occurrence, mais qui au fond n'est que le matériel d'usage de l'architecture.

Le monument, au contraire, serait ce qui reste après que la fête du temps est terminée: ce que signifie la désolation émouvante de la ruine, reliquaire gisant dans le silence des ères qui chiffrent le temps et qui rythment les époques. L'"époque" "suspend" le temps et "retient" l'essence de l'être: de même que le monument, dont la ruine, dans son hallucination géométrique et dans son érosion stéréométrique, est la manifestation excellente sinon excessive.

Le monument à l'heure actuelle

En regard de cette conception fondamentaliste, géométrico-abstraite, minimaliste et métasymboliste, on trouve l'exact opposé, produit de la "condition postmoderne": dans cette condition, le monument est entendu comme un événement spécial et en quelque sorte superflu. Dans cette condition, on est facilement conduit à réduire la conception de la mémoire à l'information immédiate de l'événement – ce qui interdit toute possibilité de monument –, ou bien à la dissiper dans des simulacres virtuels, ou bien encore, à force d'affaiblir les valeurs reçues, à surestimer la signification de monument jusqu'à y comprendre presque tout⁹. Beaucoup de mémoire fait beaucoup de temps; de même que des lieux durables font des liens durables; et vice-versa. Mais, justement, à une époque où cet organe assurant la motricité idéale qui s'appelle "souvenir" a tendance à s'entraîner dans l'instantané, et partant à imploser, comment retrouver un sens au monument?

Si on considère l'histoire comme transmission de valeurs permanentes, alors la traduction de telles valeurs peut se réaliser dans des monuments, c'est-à-dire dans des compositions paradigmatiques, qui célèbrent des certitudes universellement reconnues comme indiscutées et indiscutables. Mais, dans notre présent historique, la possibilité s'affaiblit de créer des monuments de ce genre. De plus, si l'on se place dans la complexité de la métropole, la forme monumentale même perd progressivement sa



Archigram, projet Living-Pod, in Urban Renewal [L'habitat gousse, dans une rénovation urbaine], 1966. Rapport déchiré avec le passé dans la condition moderne et postmoderne.

propre évidence perceptive pour ne devenir que l'objet d'une jouissance "distracte"¹⁰, latérale, périphérique: sa signification n'est plus facilement reconnaissable et son image tend au mimétisme, à retomber dans l'indifférence du fond.

L'ensemble de ces conditions induit à repenser la relation entre architecture et monumentalité, et à réfléchir sur les transformations du concept même de monument: une idée de monumentalité adaptée au présent, c'est-à-dire consciente de l'émiettement, du morcellement, du démembrement de l'expérience, ne semblerait permettre que la production de monuments "réduits": comment ne pas saisir la contradiction de constructions "minimales", montrant leur nature de monuments érigés à l'"absence du monument"...¹¹

Dans ces conditions, la considération du monument, dans la culture d'aujourd'hui, passe par la variation de la "mémoire" en "remémoration", qui en est une déclinaison fléchie. Bien plus qu'une crise d'amnésie, c'est la crise de la métaphysique (annoncée et argumentée par Nietzsche et Heidegger) qui entraîne un rôle central pour cette mémoire pour ainsi dire dépotée: dès lors que les fondements ne fondent plus, car on a découvert leur "éventualité", le sens ne se dégage que par rapport à des "événements"¹², et, à la place d'une conception métaphysique et structurelle, la remémoration ne nous fait entrevoir qu'une voie provisoire et non fondatrice pour restaurer une présence.

Les conséquences de penser le monument dans ce cadre de référence, dont le caractère est essentiellement "infondé", c'est-à-dire fondé "éventuellement" et dans la remémoration, sont d'abord de nous rendre visible que la mémoire historique et le patrimoine de la tradition n'apparaissent plus sous une lumière unitaire. Dans le monde du déclin de la métaphysique, la tradition n'est plus "une"; elle est au contraire une multiplicité explicite de voix. Dans notre condition actuelle, le monument ne se donne qu'avec l'impossibilité d'une véritable culture du monument: des valeurs, de même que des "événements" partagés et considérés par tous comme décisifs et fondateurs, ne sont pas disponibles. Mais, en même temps, nous ressentons l'exigeante nostalgie de trouver la seule définition possible des cadres de l'expérience dans les formes, les valeurs, les exemples transmis par la tradition. C'est une position "traditionaliste" alors même qu'elle est empêchée de l'être entièrement.

Ainsi, d'un côté, la production de monumentalité est une donnée dont les communautés semblent ne pouvoir guère se passer, alors même que, d'un autre côté, elles ne sauraient s'identifier aux monuments hérités, précisément en raison de l'érosion et de l'avarie, de la déchéance ou de la perte d'autorité des valeurs dont eux-mêmes sont les porteurs.

Aujourd'hui, celui même qui doit toucher aux monuments hérités, ou qui veut construire un monument, est forcé de devenir explicitement conscient de la non-universalité de ses interventions, de leur être "partiel". Mais encore faut-il remplir cette "partialité": qui la remplit et comment la charge-t-on de valeurs et desquelles. Dès lors, seul un processus "rhétorique" de délibération peut s'instaurer: à la condition qu'on l'entende comme un dispositif de règles négociables, la rhétorique est peut-être le seul moyen qui assure la méthode de la modification en même temps que la modification de la méthode.

Notes

¹ Paul Valéry, *Eupalinos*, Gallimard, Paris, 1944, p. 67. Cette deuxième face dont Socrate affabule dans le dialogue correspond bien à l'esprit du monument. Mais l'on peut trouver des points de vue plus modestes : «Monument, s.m. – Dans le sens générique du mot et de la chose, monument est l'équivalent du mot grec *mnema*, et ce terme s'applique à un signe propre à rappeler la mémoire des faits, des choses et des personnes. On s'en sert pour désigner une multitude d'ouvrages des arts, depuis le plus grand édifice jusqu'à la plus petite médaille.» In Pierre Chabat, *Dictionnaire des termes employés dans la construction* [...], A. Morel et Cie, Paris, 1878, p. 510.

² Jean-François Lyotard, «Monitum monumenti», in *Festival '89* [...], Rosenberg & Sellier, Turin, 1989, pp.101-102. Cf. Marcellin Barthassat, «Architecture et modestie», in *Séminaire du Centre Thomas More*, La Tourette, juin 1996.

³ Heinrich Füssli, Zurich 1741-Londres 1825. Ce dessin a été probablement exécuté pendant son séjour à Rome entre 1770 et 1778. On l'a choisi parmi tant d'autres artistes qui entre les XVIII^e et XIX^e siècles ont exprimé de façon imaginaire leur concept de "monument" par rapport au "classique". Claude-Nicolas Ledoux, par exemple, avec son «Abri du pauvre» tiré de ses *Origines de l'Architecture*, où il signifie, par l'indigent ici représenté, la parabole de l'architecte *nudus* et *inermis* face à l'univers dont il cherche à déchiffrer les signes.

C'est le point zéro, la table rase, d'où il espère recommencer à apprendre le langage originel de l'architecture. Cet être dépouillé dispose néanmoins d'un arbre, ce qui fait une citation implicite de la cabane des *Essais* de Laugier, et au mythe du modèle organique de l'architecture, quant aux formes que déterminent les branches et au matériau primordial qu'est le bois. Chez Füssli, on le verra, pas de renvoi à la nature : tout est déjà et totalement artificiel.

⁴ Marcus Vitruvius Pollio, *De architectura libri decem*, livre II, 7.

⁵ Ibid., livre III, 1.

⁶ Auguste Choisy, *Histoire de l'architecture*, 1899, vol. I, p. 51.

⁷ A. Choisy, *op. cit.*, vol. II, p. 764.

⁸ Est-ce que l'aphorisme d'Auguste Perret («L'architecture c'est ce qui fait de belles ruines») s'inscrirait dans cette lignée de pensée ?

⁹ Tout le XIX^e siècle semble partagé entre la recherche et l'expression sans nom des vertus domestiques et la manifestation magnifique et somptueuse des qualités représentatives des nouveaux matériaux de construction, entre l'ingénieur anonyme des petites inventions dont l'effet se fait sentir par addition retombant sous la catégorie du confort et l'ingénieur des grandes entreprises industrielles, civiles et militaires, que la catégorie du sublime illumine. On pourrait dire que se reproduit la situation qui est celle de toujours : la société vit grâce aux dispositifs de

l'échelle du *quotidien*, mais elle ne se reconnaît qu'à l'échelle du *monumental*. Ainsi est-il utile de confondre "banal" et "monumental" ? L'univers existe depuis toujours, donc c'est banal... Et pourtant les Egyptiens nous avaient appris cet art de montrer des choses leur aspect insondable, de construire des choses pour édifier un monument au mystère... Et les Grecs avaient fait de l'émerveillement le commencement de la philosophie.

¹⁰ Cette notion se trouve déjà dans Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (1936), par. 15, in *Schriften*, Suhrkamp, Frankfurt a/M, 1955.

¹¹ Ces réflexions ressortent des lectures de Gianni Vattimo, «Post-moderno e nuova monumentalità», in *Festival '89* [...], *op. cit.*, pp. 98-100, ainsi que du texte collectif in *Id.*, pp. 91-97. De G. Vattimo v. aussi «Ornamento e monumento», in *Rivista di estetica*, Rosenberg & Sellier, Turin, 12/1982, pp. 36-43.

¹² Cf. par contre la signification du mot "classique" in Hans Georg Gadamer, *Wahrheit und Methode*, J.C.B. Mohr, Tübingen, 1960, P. II, II-1.b.ß. Ces réflexions et celles qui suivent sont redevables, outre à G. Vattimo, *op. cit.*, à l'œuvre de Paul Ricœur et à la lecture qu'en fait Evelina Calvi dans son *Tempo e progetto. L'architettura come narrazione* [Temps et projet. L'architecture comme narration], Guerini e Ass., Milan, 1992 (1^{re} éd. 1991).

Sur la toile de l'ordinaire

Luca Ortelli

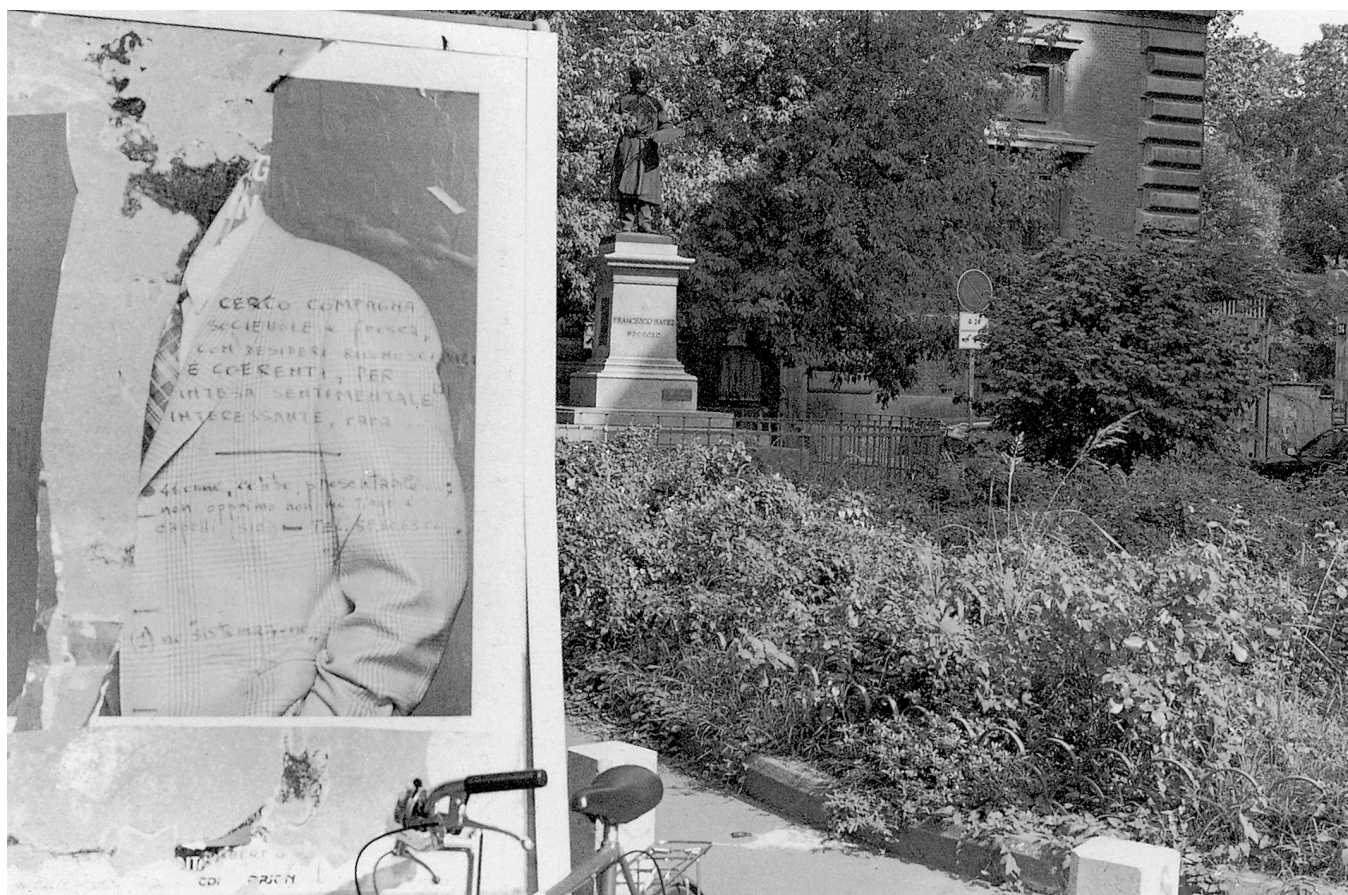
Dans le langage des architectes et des étudiants en architecture, les mots *banalité* et *monumentalité* ont toujours une signification ou un accent négatif. Dans le premier cas, il s'agit d'un héritage étymologique, même si à l'origine le mot ne semble pas avoir un tel sens, dans l'autre il s'agit plutôt d'une espèce d'*a priori* selon lequel tout ce qui est monumental, en architecture, est considéré comme rhétorique, emphatique ou excessif.

Mais en réalité, derrière ce couple de mots, nous pouvons identifier deux manières différentes de considérer l'architecture, et le problème qui en découle n'est pas uniquement de nature linguistique. En effet, pour se limiter aux suggestions du dictionnaire, nous pourrions remplacer les deux termes par *quotidien* et *élevé*, ou bien *anonyme* et *majestueux*, *impersonnel* et *grandiose* afin de mettre en évidence la nature spécifique de leur contraste.

Le premier point qui mérite d'être souligné, par conséquent, correspond à la nécessité de considérer ces deux termes de façon positive, comme autant de manières possibles d'aborder le projet d'architecture : l'une qui se réfère à la tradition populaire, à un patrimoine empirique qui n'a pas de place dans les livres d'histoire de l'architecture, l'autre basée sur une série de modèles théoriques élevés, cultivés, intellectuels, pour ainsi dire applicables cas par cas.

Selon la première manière, on pourrait parler de la "découverte" du patrimoine traditionnel en tant qu'objet d'étude ou source d'inspiration, comme d'un trait caractéristique de l'architecture moderne ou, de façon plus générale, de l'architecture de notre siècle. Il suffit de penser aux multiples intérêts des protagonistes de cette expérience dans le domaine spécifique de l'architecture traditionnelle et à l'importance que cette dernière a eue sur leur travail. Dans certains cas, l'étude du patrimoine de la tradition possède la même valeur de rupture et d'éloignement du monumentalisme académique qui caractérise l'avant-garde et ses nombreuses tendances. Des exemples très parlants, à l'aube de la modernité, sont, entre autres, l'étude de l'architecture traditionnelle de Capri par Josef Hoffmann ou les enthousiasmes de Gunnar Asplund pour l'architecture rurale anonyme rencontrée à l'occasion de son voyage en Italie.

Les photographies de Paolo Rosselli qui illustrent cet article sont tirées de Alberto Crispo, Paolo Rosselli. *Messaggi personali*, Skira editore, Milan, 1996.



Milano, 1992, 24 x 30,5 cm.

Le fond auquel se confronter

La ville moderne s'est transformée, dans le passé, et se transforme encore aujourd'hui, selon des critères variables. A partir de la Renaissance, l'œuvre architecturale a commencé à affirmer sa propre autonomie en tant qu'objet autoréférentiel et le temps a fait le reste. Le temps s'est montré capable d'annuler toutes les différences, d'affirmer le caractère fragmentaire de la ville, d'en valoriser les couches, les strates, les différentes visions qui ont été à la base de sa transformation et de son développement.

Ce processus s'est toujours basé sur l'équilibre savant entre tradition et innovation, avec un accent sur l'un ou l'autre des deux termes, selon les pays, les époques, leurs conditions matérielles et leurs idéologies. Jamais l'un des termes n'efface complètement l'autre. Jamais une ville n'a trahi son passé, son héritage, ses traditions, ses vocations.

Dans le meilleur des cas, par contre, indépendamment des époques, les nouvelles architectures ont su rendre explicites et ont dévoilé, pour ainsi dire, les caractères spécifiques et particuliers, parfois les plus secrets, des villes auxquelles elles appartiennent.

En termes simplifiés, et pour utiliser un exemple très connu, nous pouvons dire que le bâtiment réalisé par Adolf Loos sur la *Michaelerplatz* à Vienne repose sur cette logique et son auteur en affirme la nécessité avec une lucidité, une précision et un degré de conscience qui n'ont pas beaucoup d'équivalents dans l'architecture de notre siècle. L'architecte écri-



vait à propos de cette maison : *«Une tentative a été faite. La tentative d'harmoniser le bâtiment avec le Hofburg, avec la place et avec la ville.»*

Lisbona, 1994, 24 x 30,5 cm.

Dans de nombreux écrits et essais du début des années 1910, Loos revient sur cette volonté précise de relier son architecture à la tradition, au point exact où les architectes viennois l'ont abandonnée. Il affirme, en même temps, la nécessité de recourir à des solutions modernes pour tout ce que les "vieux maîtres" ont laissé sans modèle.

La raison qui est à la base de cette attitude réside dans la volonté explicite de se référer au caractère spécifique de la ville de Vienne : *«Chaque ville possède un caractère individuel»* écrivait-il. Et encore : *«Non seulement les matériaux mais aussi les formes bâties sont liées au lieu, à la nature du terrain et de l'air. Les toits de Danzig sont hauts, avec des pentes très inclinées. La solution architecturale particulière que ces toits représentent s'est imposée à la volonté créative des architectes de Danzig.»*

Pour Loos, le projet d'architecture ne peut pas exister en dehors de la dialectique entre la tradition architecturale qui appartient à chaque ville et les impératifs modernes.

Quarante ans plus tard, un autre maître de l'architecture de notre siècle, Auguste Perret, reprenait les mêmes termes dans sa célèbre *«Contribution à une théorie de l'Architecture»* : *«Celui qui, sans trahir les matériaux ni les programmes modernes, aurait produit une œuvre*

qui semblerait avoir toujours existé, qui, en un mot, serait banale, je dis que celui-là pourrait se tenir pour satisfait.»

Dans cet aphorisme, que beaucoup considèrent énigmatique ou fastidieux, le grand architecte parle de la banalité comme d'une qualité esthétique spécifique de l'œuvre architecturale.

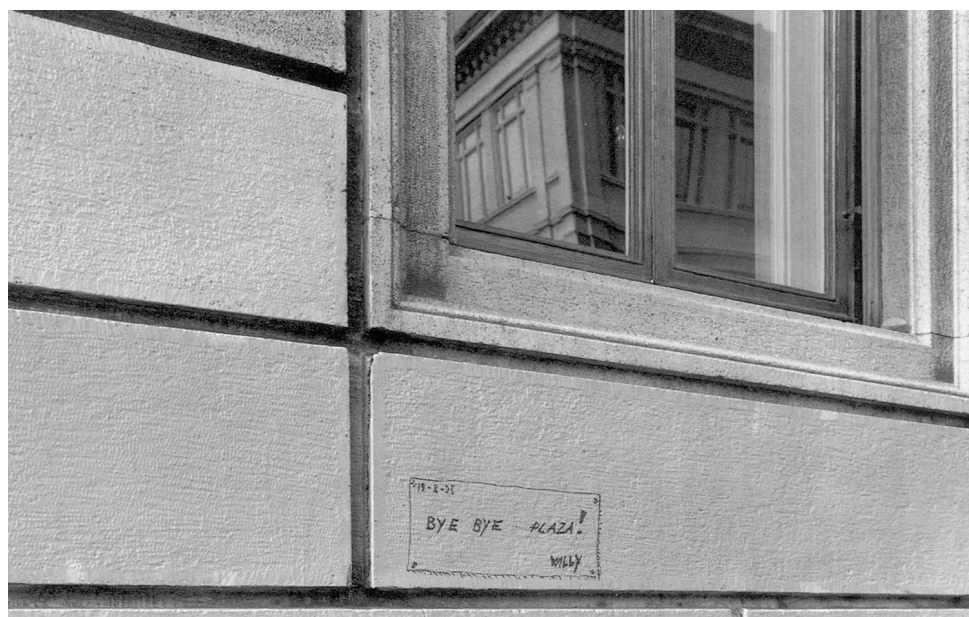
Aux deux prises de position précédentes s'ajoute celle de Kay Fisker : *«Nous devons penser au fait que les architectes qui sont en mesure de mettre de l'ordre dans l'image de nos cités et de nos paysages, grâce à une architecture anonyme et intemporelle [...] sont bien plus nécessaires que ceux qui créent de grandes œuvres architecturales tranchant par leur individualisme.»*

Si la banalité d'une œuvre est liée à la capacité particulière de sembler "avoir toujours existé", condition nécessaire et incontournable de l'anonymat et de l'intemporalité, le point de vue correct pour aborder la question n'est pas seulement celui du résultat formel mais aussi celui des diverses opérations qui précèdent l'aboutissement d'un tel résultat. En d'autres termes, ce qui semble décisif est le monde des formes avec lequel le projet se mesure pendant les diverses étapes de son développement.

Les trois architectes cités se réfèrent, de façon plus ou moins explicite, mais toujours concrète, à l'élément auquel tout projet doit se confronter : ville, paysage ou territoire.

Les remarques de Loos, la banalité postulée par Perret et l'anonymat invoqué par Fisker font nécessairement référence à une figure de fond, un arrière-plan, auquel l'œuvre devra s'adapter et s'harmoniser. Un tel fond, par définition, sera constitué des figures les plus typiques et courantes ou, en un mot, sera la règle et non pas l'exception. Dans ce sens, le projet sera fondé sur un rapport d'analogie avec le contexte et ce sera un devoir typique de l'architecte d'en déchiffrer et d'en récupérer les aspects les plus stables et durables.

Dans ce sens, le projet se fera *«théâtre de la mémoire»*, basé sur une série de nuances plutôt que sur un principe univoque d'auto-affirmation. Le contraire du photomontage qui



Milano, 1995, 24 x 30,5 cm.



semble nourrir trop souvent les épreuves des architectes. Le photomontage, en effet, réduit à l'extrême ou annule l'espace qui réunit et sépare ancien et nouveau, en le transformant en césure, dans la plupart des cas irréparable.

Venezia, 1994, 24 x 30,5 cm.

Sur la toile de l'ordinaire

Revenons à l'idée de banalité que l'on a évoquée, c'est-à-dire à celle qui est liée aux pré-supposés du projet plutôt qu'à ses issues formelles.

A quel patrimoine de formes se confronte l'architecte? Quels sont les modèles? Où chercher l'inspiration?

Etant donné que l'architecture, par définition, travaille en positif, la réponse à ces questions dépendra de la valeur que l'on attribue aux choses. L'aspect tragique de l'architecture contemporaine tient à l'incapacité d'attribuer aux choses leur juste poids. Derrière la joyeuse arrogance de nos architectures se cache un mépris pour la ville, dans ses caractères les plus modestes et les moins voyants, dont elle est cependant aussi faite.

Mais notre culture nous conduit à considérer digne d'intérêt l'exceptionnel ou l'extraordinaire. Dans ce sens, architectes et urbanistes montrent un retard significatif par rapport à ceux – écrivains, cinéastes, photographes – qui ont été capables de reconnaître les qualités intrinsèques de la ville, du territoire et des règles sur lesquelles se fonde, et pendant des siècles s'est fondée, leur construction.

Ce qui manque à la ville contemporaine est la capacité de sauvegarder son passé et de le

faire participer à sa transformation, à son développement. Le plus grand paradoxe est désormais une règle : l'exceptionnel est à l'ordre du jour et est devenu le seul aspect de notre métier qui attire réellement l'attention.

«*La plupart de mes projets est de tissu et pas d'exception: ce sont les circonstances professionnelles que j'ai rencontrées dans l'exercice de mon travail.*» Ainsi s'est récemment exprimé Alvaro Siza, l'un de rares architectes encore capables de reconnaître une modestie du métier qui impose, comme règle morale et civique, de respecter la nature propre à chaque bâtiment. Trop souvent, en effet, l'architecte, préoccupé uniquement par son auto-célébration, a tendance à considérer exceptionnel l'objet de son travail.

La responsabilité appartient à l'architecte seul, à sa sensibilité, à sa culture, à sa capacité de se mettre en deuxième ligne en affirmant le primat de la ville sur ses rêves et sur sa propre volonté artistique. Cette situation présente un enjeu très important qui est la capacité – et en amont, la volonté – de sauvegarder les traditions urbaines et architecturales en tant que véritable patrimoine culturel : un patrimoine qui ne peut pas se limiter aux monuments mais qui doit à tout prix recouvrir la ville de tous les jours : les paysages quotidiens et l'architecture anonyme, apparemment dénuée d'importance.

On peut affirmer qu'il n'existe aujourd'hui aucun débat sur ces sujets, car les positions des novateurs et des conservateurs sont trop éloignées pour permettre la moindre tentative de discussion. Les réactions, des uns et des autres, sont de plus en plus intransigeantes et extrêmes. Le résultat de cette dure confrontation est l'absence quasi totale de réflexions autour du rapport entre tradition et innovation. Le problème est que nous avons perdu la capacité d'aimer nos villes pour ce qu'elles sont et d'en apprécier les aspects les plus courants, presque banals, ceux qui appartiennent à la vie de tous les jours. «*Chaque quartier devrait avoir un chroniqueur et un poète*» a écrit Manuel Vasquez Montalban.

Notre anxiété de l'extraordinaire nous fait oublier l'ordinaire – un terme qui possède dans le langage commun une connotation négative mais qui représente, cependant, la toile sur laquelle se déploie notre vie. Il serait bon de redonner à ce mot sa signification et d'apprendre à découvrir la beauté aussi là où on ne s'attendrait pas à la rencontrer. On pourrait dire – en reprenant Plotin – que la tâche spécifique de l'artiste est de révéler l'extraordinaire dans l'ordinaire. Dans la littérature, les prises de position de ce type sont plus nombreuses qu'en architecture. Hugo von Hoffmanstahl, Adalbert Stifter et, plus récemment, Natalia Ginsburg et Georges Perec sont parmi les meilleurs interprètes de cette vision qui affirme le primat de l'ordinaire sur l'extraordinaire et, d'une certaine façon, de l'écriture sur l'écrivain. Josif Brodskij soutient, à propos de la force irrésistible de la langue, qu'elle se sert des poètes. Les poètes ne seraient que les instruments d'un plus grand projet qui est la survie et la transformation de la langue elle-même.

De façon analogue, nous pourrions affirmer que les architectes travaillent ou devraient travailler, plus ou moins consciemment, pour la ville, considérée comme le lieu où l'architecture prend forme et s'interroge, se reproduit et se transforme. Ce type de travail implique l'étude et la connaissance des villes et de leurs caractères communs, même s'il n'existe pas une formule capable de décrire de façon univoque le mécanisme selon lequel deux villes se ressemblent. Néanmoins, il est très rare que le raisonnement analogique se révèle complètement erroné ou déroutant.

La raison pour laquelle nous nous y référons coïncide avec la valeur instrumentale de ce que l'on pourrait définir par *familles de villes*, bien au-delà de leur contenu sentimental.

Nous pouvons parler d'une valeur instrumentale car de telles familles nous aident à comprendre, à élaborer, à confronter, bref à projeter le futur de nos villes.

Et ce dernier point nous intéresse particulièrement.

Dans la construction de ces familles, les limites géographiques ou temporelles n'existent pas. Cette remarque est particulièrement importante pour l'histoire de plusieurs villes : nous pensons aux modèles desquels s'est inspirée la construction de Saint-Petersbourg, aux milles visages de Prague, aux fragments toscans déformés de plusieurs villes allemandes, au rêve athénien d'Edimbourg, à l'aura méditerranéenne de nombreuses villes nordiques ou de la glorieuse capitale slovène, grâce à l'œuvre de Plečnik.

Moins évidente est par contre la question du temps historique. Dans ce contexte, en effet, on ne peut pas exclure l'éventualité qu'une ville, dans le processus de sa construction, aspire à la reconstitution d'un état précédent. On ne peut pas exclure a priori que le futur d'une ville puisse coïncider, de façon partielle, avec une sorte de retour au passé.

Un tel choix demande beaucoup de courage et une grande capacité d'analyse, surtout aujourd'hui, face à la constante rhétorique qui gravite autour de l'enthousiasme, souvent injustifié, pour notre présent et pour le brillant avenir qui en serait le corollaire incontournable. Apparemment, il n'y a pas d'alternative et les souteneurs d'une telle vision – que Josif Brodskij a appelé les *hérauts de la nécessité historique* – profitent de toute occasion pour nous convaincre de la pertinence et de l'inéluctabilité de leurs propos.

Redécouvrir les lieux de la ville

L'aboutissement des visions de ces *hérauts* est l'aplatissement progressif des modèles auxquels nos architectures et, par conséquent, nos villes font référence. Il est évident qu'un tel processus tend à nier un des caractères fondamentaux des villes : l'affirmation des différences, possible seulement à l'intérieur d'un processus de partage des objectifs. La raison pour laquelle la culture architecturale devrait se pencher sérieusement sur cet



Parigi, 1993, 24 x 30,5 cm.



Roma, 1993, 24 x 30,5 cm.

aspect est liée à la question – aujourd’hui très débattue – de l’identité culturelle dans son sens le plus large.

Nos villes se peuplent d’objets étrangers et agressifs dont la seule logique est celle – si souvent invoquée – du rendement économique (quelle fin misérable pour une discipline noble comme la nôtre). Il est de notre devoir d’empêcher nos villes de se transformer en fades cortèges d’objets qui, sous les formes et les couleurs du carnaval, ne cachent que cynisme et arrogance.

Ce n’est pas par hasard que j’ai utilisé le terme d’“objets” et non celui d’“architectures”. L’architecture, en effet, est toujours construction et, par cette affirmation, je ne me réfère pas seulement à l’évident contenu constructif de tout bâtiment. Je pense plutôt à la capacité des bonnes architectures de construire les villes en tissant des rapports non casuels avec “l’environnant”; à leur capacité d’être innovatrices et de recueillir en même temps l’héritage du passé; à la clarté avec laquelle elles savent doser invention et tradition; et encore à leur volonté déclarée de devenir patrimoine commun, au-delà de leur affectation, indépendamment de leur banalité ou de leur monumentalité.

Très souvent, la ville historique en tant que telle n’est plus considérée comme thème de réflexion par les architectes. Le phénomène auquel on a fait référence – la fermeture de l’architecture sur elle-même – commence, probablement, avec la naissance de l’architecture moderne et sa tendance, presque incontournable, à s’affirmer dans la périphérie. Il serait trop compliqué d’en analyser ici les raisons. Nous nous limiterons à affirmer que, dans la plupart des cas, les protagonistes de l’architecture moderne ne se posent pas la question du rapport avec la ville du passé. S’ils le font, c’est de façon polémique, avec une vision basée sur le contraste plutôt que sur l’analogie à ce qui existe.

Ce n’est pas mon intention d’engager l’énième critique du Mouvement moderne. Au contraire: il me semble utile d’en souligner encore une fois les qualités positives. Mais le



problème réside dans le fait que même les meilleures expériences ont été incapables de donner une vision précise des rapports entre architecture nouvelle et ville historique. Les grands modèles de référence ont désormais montré leurs limites et on a perdu aujourd'hui l'aptitude à imaginer l'architecture dans une dimension de continuité avec le passé. Dans ce sens, continuité n'implique certainement pas renoncement au développement, à la transformation, au progrès. La continuité avec le passé doit simplement garantir le maintien et la sauvegarde du caractère de nos villes et de leur identité.

Venezia, 1994, 24 x 30,5 cm.

Il n'est plus possible d'imaginer une architecture comprise et partagée par tous les citoyens. Aujourd'hui, nous assistons à une multiplication frénétique des formes et des langages et à une indifférence grandissante à l'égard des problèmes de la forme urbaine. Tout en étant contraire à cette soi-disant profusion de nouvelles significations, je suis certain que le retour à une pratique architecturale plus consciente et mesurée est improbable, du moins pour les années à venir.

Quant aux villes, leur situation est différente.

Il ne suffit pas de la volonté d'un seul architecte pour en influencer le développement. Il faut une volonté politique précise, et je me réfère ici non seulement à la classe dirigeante mais aussi à la population dans son ensemble. Paradoxalement – de façon plus ou moins consciente – nous sommes toujours et encore à la recherche du plaisir éphémère de la

nouveauté, de l'extravagance, du "jamais vu". (Il faut aussi souligner que les media soutiennent et propagent sans cesse cette manière déformée de regarder la réalité.)

La ville, par contre, a besoin de choses solides et durables, pas nécessairement inhabituelles, outrées et tapageuses. Je suis convaincu que, dans leur majorité, les bâtiments qui peuplent les revues d'architecture sont destinés à un vieillissement précoce et irrépressible et qu'ils apparaîtront, dans quelques années, encore plus grotesques et fades qu'aujourd'hui.

Mais il y a des éléments plus importants quand il s'agit de transformations urbaines et ce constat est en même temps optimiste et pessimiste. Je fais allusion aux terrassements, aux nivellements, aux modifications orographiques, aux excavations, canalisations, rues, infrastructures, installations et à tout ce qui accompagne d'habitude un projet à échelle urbaine et qui peut influencer de façon positive ou hypothéquer – selon le cas – le destin d'un quartier ou d'une ville. Il y a peut-être du bon dans l'aspect provisoire et fragile de beaucoup de constructions contemporaines. Leur caractère éphémère essaie peut-être de nous dire leur incapacité d'assumer le poids d'une transformation dont la signification et la valeur dépassent la période d'une décennie.

Le seul espoir consiste dans la redécouverte des lieux de la ville.

Rues, ruelles, chemins, allées, boulevards, squares, places, esplanades, jardins, cours, sont les objectifs auxquels toute construction devrait se référer. Les formes de ces lieux et de leurs éléments constitutifs, y compris les plus modestes, sont à rechercher à l'intérieur du vocabulaire que chaque ville possède, offert jour après jour tel un livre ouvert.

Il s'agirait de remplacer les métaphores par la simple description.

Notes

Les passages d'Adolf Loos, librement traduits à partir du texte de 1910 «Problèmes d'architecture viennoise», illustrent de façon très claire la problématique de l'architecte confronté à la construction d'un bâtiment fortement influencé par le contexte. Ils constituent la meilleure explication du projet pour la célèbre maison de la Michaelerplatz.

La *Contribution à une théorie de l'architecture* publiée par Auguste Perret en 1952 représente toujours une magnifique leçon. L'aphorisme cité n'apparaît pas dans l'anticipa-

tion de la *Contribution* publiée par la revue *Techniques et Architecture* en 1949.

La citation de Kay Fisker appartient à un texte de 1964, publié par la revue danoise *Arkitekten* et partiellement traduit en français dans un numéro monographique de la revue *archithese*, n° 4, 1985.

Il est utile de remarquer que les trois architectes, que je considère comme personnalités de référence pour le développement d'une idée d'architecture peu

voyante, discrète et attentive aux problèmes du contexte, ne sont pas considérés comme authentiquement modernes par les différentes histoires de l'architecture de notre siècle.

L'expression «*Théâtre de la mémoire*» est tirée du livre de Colin Rowe et Fred Koetter *Collage City*. Dans ce texte, l'illustration du «*théâtre de la mémoire*» et du «*théâtre de la prophétie*» se fait par la confrontation du projet de Gunnar Asplund pour la Chancellerie royale de Stockholm et du *Plan Voisin* de Le Corbusier.

La théorie architecturale à l'épreuve du pluralisme

Jacques Lucan

Adolf Loos: *«Au commencement il y eut le vêtement. [...] La couverture est la plus ancienne expression de l'architecture.»*¹

Auguste Perret: *«L'architecture est l'art d'organiser l'espace, c'est par la construction qu'il s'exprime.»*²

Le Corbusier: *«L'architecture est le jeu savant, correct et magnifique des volumes assemblés sous la lumière.»*³

Ludwig Mies van der Rohe: *«Chaque fois que la technique atteint à son véritable accomplissement, elle se transcende en architecture. [...] J'espère que vous comprendrez que l'architecture n'a rien à voir avec l'invention de formes. Ce n'est pas un terrain de jeux pour enfants, petits ou grands.»*⁴

Louis I. Kahn: *«L'architecture commence avec la fabrication d'une pièce.»*⁵

Les cinq énoncés précédents sont théoriques dans la mesure où ils correspondent à différentes manières de concevoir l'architecture :

- Loos: la couverture comme première expression de l'architecture;
- Perret: l'architecture comme expression de la construction;
- Le Corbusier: l'architecture comme jeu de formes;
- Mies: l'architecture comme accomplissement de la technique;
- Kahn: l'architecture comme fabrication d'une pièce.

Que faire de cette diversité? Qui doit-on croire? Nous pourrions chercher à extraire ce qui appartient à tous ces énoncés, à leur trouver un dénominateur commun, et nous tiendrions là l'énoncé absolu, transcendant, celui devant lequel chacun n'aurait plus qu'à s'incliner: une théorie globale faite de propositions universelles. Bien sûr, nous risquerions d'aboutir à un syncrétisme incroyablement réducteur, qui évacuerait toute historicité, donc toute hétérogénéité.

Il faut noter que la tentation du syncrétisme a pu exister dans la théorie de l'architecture. Par exemple, chez Jean-Nicolas-Louis Durand lorsqu'il publia, entre 1799 et 1801, son

Cet essai est la transcription et l'adaptation de la leçon inaugurale tenue le 8 décembre 1999, à l'aula des Cèdres de l'EPFL.

fameux *Recueil et parallèle* des édifices de tout genre, anciens et modernes. C'était à un moment où l'élargissement des connaissances pouvait donner le vertige, et le désir de Durand était de rassembler ces connaissances dans un cadre unique, pour établir des principes absolus. C'est ce qu'avait résumé Jacques-Guillaume Legrand dans le texte qui devait servir d'introduction au *Recueil et parallèle*: «Pour démêler [les] vrais principes, pour les démontrer d'une manière incontestable, on doit les faire jaillir du rapprochement de tous les Monumens qui méritent d'être connus.»⁶

A contrario d'une semblable tentation syncrétique, je poserai l'hypothèse qu'il n'y a pas de synthèse possible de tous les énoncés théoriques, ou – ce qui revient au même – qu'il n'est de synthèse possible que pour ceux qui voudraient modeler une coquille vide.

Comment fonctionne un énoncé?

Reprenons le dernier des énoncés cités précédemment, celui de Kahn: «*L'architecture commence avec la fabrication d'une pièce*» (*Architecture comes from the making of a room*).

Cet énoncé date de la fin des années soixante, c'est-à-dire de la fin de la carrière de l'architecte. Cet énoncé n'est donc pas de l'ordre d'un principe dont Kahn aurait eu un beau jour l'intuition, principe qu'il aurait ensuite appliqué aux projets qu'il devait concevoir. Non, cet énoncé est un aboutissement, la conclusion d'une réflexion, d'un retour sur soi, d'un retour sur une succession de projets importants. Kahn nous dit: «Après tous les projets que j'ai conçus et les bâtiments que j'ai construits, j'en arrive à cette conclusion qu'en dernière instance l'architecture c'est la fabrication d'une pièce.» Et fabriquer une pièce, c'est pour lui fabriquer un espace, fabriquer sa structure, fabriquer sa lumière: on le sait, chez Kahn, les trois "composants" sont indissolublement liés.



Sur la table de la cuisine de la villa Stein à Garches (photographie publiée dans *L'Architecture vivante*, printemps & été 1929, planche 12).

A partir de l'énoncé de Kahn et à l'aide du principe d'intelligibilité que me donne la notion de "pièce", je peux lire rétroactivement son œuvre. Et là, certains vont m'accuser d'adopter un raisonnement téléologique épouvantable, c'est-à-dire d'appliquer à des réalisations architecturales anciennes des critères qui ne leur sont pas contemporains.

Moyennant quelque précaution, je suis pourtant justifié à le faire. La précaution, c'est de toujours rester attentif à l'historicité du travail de Kahn, c'est-à-dire à l'ordre diachronique de la succession des projets, des textes, conférences ou interviews, pour éviter toute idéalisation qui ne peut être que mystifiante, sachant que Kahn, à l'instar de tout artiste, a une nette tendance à donner à ses propos des accents fondamentalistes et transcendants. Moyennant cette précaution, ce qui justifie une lecture rétroactive, c'est qu'un énoncé ne surgit pas du néant et qu'il ne doit pas être considéré comme immuable et figé: il doit être regardé comme un moment de cristallisation théorique dans le développement d'un travail⁷.

J'avais relevé ce mouvement en m'intéressant notamment à l'architecte Livio Vacchini. En effet, au cours d'une longue fréquentation de son travail, j'ai été confronté, d'une part à des projets et des bâtiments dont la force était toujours plus radicale, d'autre part à des prises de position qui étaient comme autant d'autocritiques successives pour parvenir à une expression d'idées toujours plus condensées et dogmatiques⁸. Et, à chaque projet, me revenait la même question: dans sa recherche d'une forme unitaire, Vacchini va-t-il aller plus loin, comment pourrait-il aller plus loin? Et chaque fois la suite démentait tout achèvement, toute clôture sur ce qui avait déjà été projeté dans le passé récent. Cette ouverture, c'est la capacité de se projeter au-dehors de soi après réflexion sur soi.

Je conclurai donc provisoirement par cette proposition: pour interpréter et comprendre un énoncé, nous sommes obligés de construire ce que le philosophe Paul Ricoeur appelle «*la dynamique interne du texte*»⁹, c'est-à-dire, pour nous, la dynamique interne de l'œuvre architecturale, sachant qu'un énoncé théorique est toujours fondamentalement singulier.

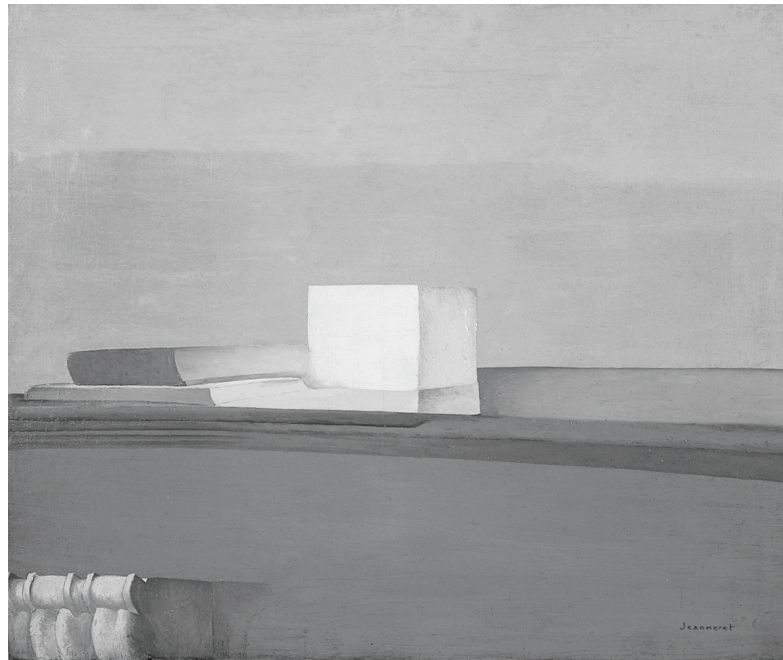
Généalogie d'un problème architectural: la dissymétrie

Je n'ai mentionné jusqu'ici que des énoncés d'architectes, et l'investigation théorique serait alors celle d'accompagner, de suivre leur travail, en tentant d'en dessiner le parcours. Un autre type d'investigation théorique, qui m'intéresse maintenant, vise à expliquer et comprendre un problème architectural spécifique, dont l'expression ne peut être exclusivement assignée à un architecte individuel.

Pour illustrer ce problème, je choisirai un sujet qui m'a souvent retenu et qui continue de le faire: comment l'irrégularité et la dissymétrie furent-elles raisonnées, en architecture, mais encore dans d'autres domaines artistiques? Pourquoi a-t-on affaire ici à un paradigme de la modernité, car si l'on consulte les traités, recueils et écrits divers sur l'architecture d'avant le milieu du XVIII^e siècle, l'on serait bien en peine de trouver des exemples qui puissent positivement illustrer une pensée de l'irrégularité et de la dissymétrie? Bref, comment la dispersion des objets ou leur rassemblement, mais dans une disposition irrégulière, peuvent-ils être pensés?

Pour approcher cette sensibilité à l'irrégularité, au «désordre», écoutons ce que dit Marcel Proust du tableau offert, à la fin d'un repas, par une table pas encore desservie: «*J'ai-
mais [...] le geste interrompu des couteaux encore de travers, la rondeur bombée d'une
serviette défaite où le soleil intercale un morceau de velours jaune, le verre à demi vidé qui
montre mieux ainsi le noble évasement de ses formes et, au fond de son vitrage translucide
et pareil à une condensation du jour, un reste de vin sombre mais scintillant de lumières,*

Jeanneret, La Cheminée, 1918.

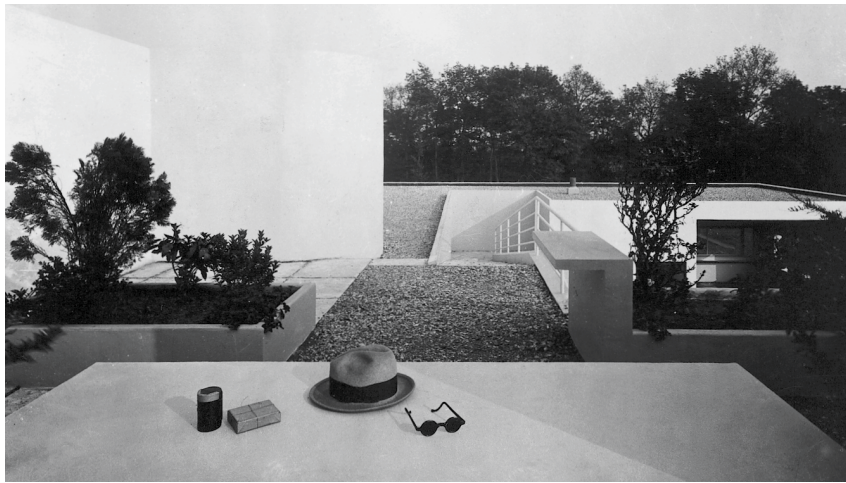


le déplacement des volumes, la transmutation des liquides par l'éclairage, l'altération des prunes qui passent du vert au bleu et du bleu à l'or dans le compotier déjà à demi dépouillé, la promenade des chaises vieilles qui deux fois par jour viennent s'installer autour de la nappe, dressée sur la table ainsi que sur un autel où sont célébrées les fêtes de la gourmandise, et sur laquelle au fond des huîtres quelques gouttes d'eau lustrale restent comme dans de petits bénitiers de pierre; j'essayais de trouver la beauté là où je ne m'étais jamais figuré qu'elle fût, dans les choses les plus usuelles, dans la vie profonde des "natures mortes".»¹⁰

Ce propos de Proust fait écho à celui du maître des natures mortes, Paul Cézanne: «Ces verres, ces assiettes, ça se parle entre eux. Des confidences interminables.»¹¹

Des verres, des assiettes, ce sont les "thèmes picturaux modestes" que Le Corbusier ne cesse d'explorer dans ses peintures puristes, prenant lui aussi l'occasion de la fin d'un repas pour nous parler de l'irrégularité: «Observez un jour, non pas dans un restaurant de luxe où l'intervention arbitraire des garçons et des sommeliers détruit mon poème, observez dans un petit casse-croûte populaire, deux ou trois convives ayant pris leur café et causant. La table est couverte encore de verres, de bouteilles, d'assiettes, l'huilier, le sel, le poivre, la serviette, le rond de serviette, etc. Voyez l'ordre fatal qui met tous ces objets en rapport les uns avec les autres; ils ont tous servi, ils ont été saisis par la main de l'un ou de l'autre des convives; les distances qui les séparent sont la mesure de la vie. C'est une composition mathématiquement agencée; il n'y a pas un lieu faux, un hiatus, une tromperie. Si un cinéaste non halluciné par Hollywood était là, tournant cette nature morte, en "gros plan", nous aurions un témoin de pure harmonie.»¹²

Le Corbusier aime les natures mortes, aime l'ordre fatal de compositions mathématiquement agencées. Il donne même quelquefois à ses natures mortes l'inquiétante étrangeté de compositions inattendues. Dans les photographies de plusieurs de ses maisons, à Garches et à Poissy notamment, il laisse traîner quelques objets familiers: chapeau, paire de lunettes, pot, théière; et puis un colin froid échoué sur la table de la cuisine de la villa Stein,



Villa Savoye à Poissy, Les Heures claires.

Sur la table de la cuisine de la villa Savoye à Poissy (photographie publiée dans *L'Architecture vivante*, printemps & été 1931, planche 34, et dans *l'Oeuvre complète de 1929-1934*, p.29 avec cette légende: «La cuisine n'est pas précisément le sanctuaire de la maison, mais c'est certainement l'un des lieux les plus importants. Cuisine ou salon, l'un et l'autre sont des pièces où l'on vit.»)

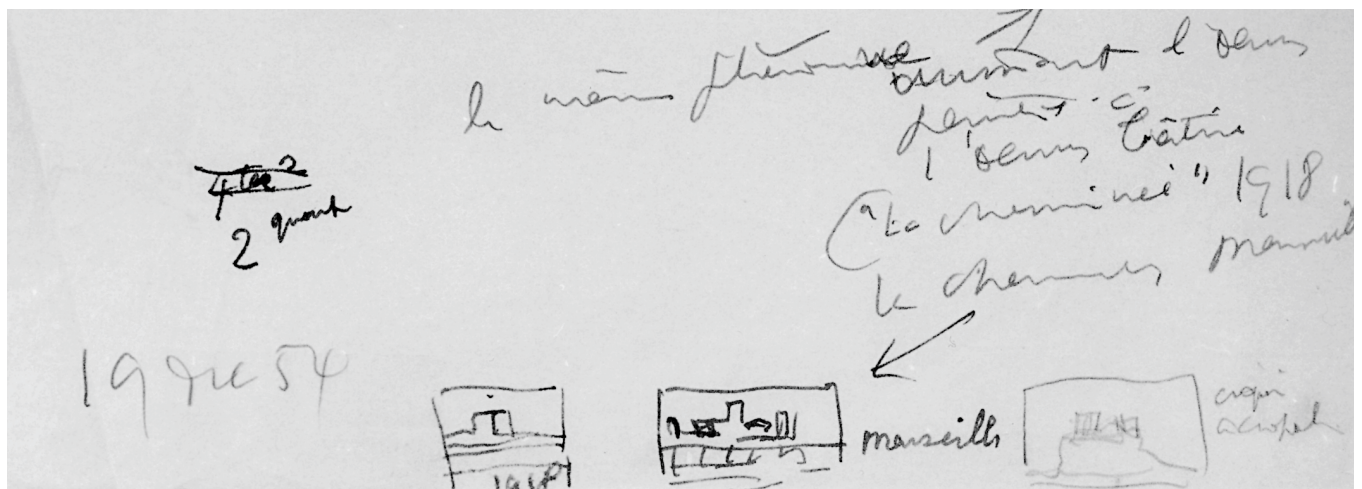
gueule ouverte, attendant l'air frais d'un ventilateur encore éteint; et puis une cafetière et un pain coupé posés sur la table de la cuisine de la villa Savoye. A propos de cette cuisine, Le Corbusier éprouve le besoin de préciser: «*La cuisine n'est pas précisément le sanctuaire de la maison.*»¹³ Il s'agit bien sûr d'une extraordinaire dénégation: la cuisine est ici évidemment un sanctuaire, et la table – comme chez Proust – est évidemment un autel, sur lequel des objets sont disposés, mais de façon dissymétrique. Un autel, n'est-ce pas encore ce qu'est la tablette de *La Cheminée*, le premier tableau peint par Le Corbusier en 1918. Sur cette tablette, quelques livres sont posés à côté d'un cube blanc énigmatique dont la signification nous échappera longtemps, avant que Le Corbusier apporte une explication, bien après la Seconde Guerre mondiale, explication elle aussi énigmatique: «*Le fait, c'est le contact pour moi en 1910 à Athènes. Lumière décisive. Volume décisif: l'Acropole. Mon premier tableau peint en 1918, La Cheminée, c'est l'Acropole.*»¹⁴

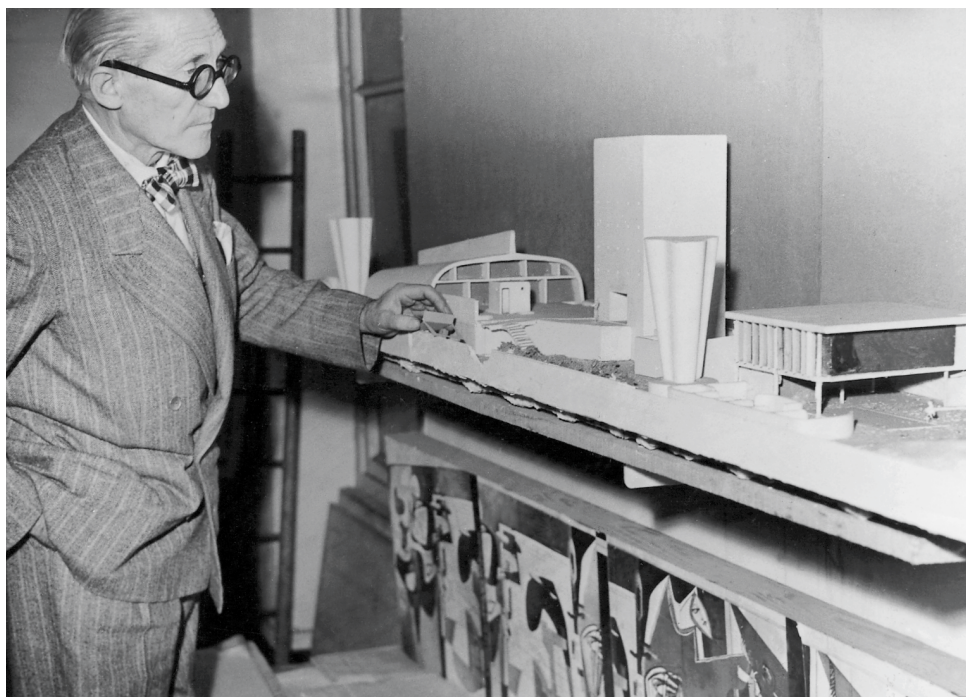
Pour rester dans le fil de ce que je disais précédemment : l'Acropole, depuis 1911 référent essentiel pour Le Corbusier, est-elle une nature morte, est-elle une composition d'objets singuliers disposés sur un autel, sur une table, sur un plateau rocheux ? Avec son explication précédente, Le Corbusier va plus loin, ajoutant un jalon supplémentaire à l'arbre généalogique : «*Mon premier tableau peint en 1918, La cheminée, c'est l'Acropole. Mon unité d'habitation de Marseille ? c'est le prolongement.*»¹⁵

Une table après un repas, les natures mortes, les tables des villas, l'Acropole, *La Cheminée*, la toiture de l'Unité d'habitation de Marseille – oui, la toiture, car j'ai toujours supposé qu'il ne s'agissait pas du bâtiment dans sa totalité, mais de la toiture peuplée d'entités hétérogènes, de formes qui "se parlent" entre elles; je l'ai supposé mais sans jamais en avoir une preuve certaine – : ces épisodes successifs sont-ils liés entre eux, sont-ils des étapes dans la construction d'une problématique formelle ? Pour répondre, il faut maintenant dévoiler une dernière preuve, dernière car elle m'a été apportée récemment par l'examen des archives concernant un livre dont Le Corbusier a fait le projet, après la Seconde Guerre mondiale, un livre qui devait s'intituler "L'espace indicible". Le 19 décembre 1954, il précise une fois encore le plan de l'ouvrage qui ne sera jamais publié, relatant l'exposition qui vient d'avoir lieu sur son œuvre, à la Villa dell'Olmo à Côme; en bas de la page manuscrite, il donne une clef pour l'intelligence de son œuvre en réunissant trois croquis : un croquis du tableau *La Cheminée*, un croquis de la toiture de l'unité d'habitation de Marseille, et un croquis de l'Acropole d'Athènes¹⁶. La preuve est là, irréfutable. L'obsession de réfléchir à la question de la dispersion des objets, à l'irrégularité et à la dissymétrie traverse donc l'œuvre de Le Corbusier, jusqu'à sa conception de "l'acoustique des formes", conception que je ne peux expliciter ici de façon détaillée¹⁷.

Pour éviter des développements supplémentaires fastidieux et en manière d'explication autant que de plaisanterie, je rappellerai une petite histoire que le peintre Fernand Léger aimait à raconter. Chez lui, il avait, comme son compère et ami Le Corbusier, une cheminée sur laquelle il disposait des objets, sinon en désordre, du moins de façon irrégulière, dissymétrique. Mais sa femme de ménage veillait : à chaque fois qu'il revenait chez lui, il trouvait bien sûr le ménage fait, mais il trouvait aussi sa cheminée remise en ordre : «*j'étais sûr en rentrant de trouver tout dans un ordre symétrique, le plus grand [des objets] au milieu*». Tout le monde a ici compris que faire le ménage, c'est composer, mettre en ordre selon les préceptes de la tradition. Et Léger insiste en ajoutant : «*Cette tradition est lourde,*

Le Corbusier, page manuscrite pour *L'Espace indicible*, 19 décembre 1954 (document Fondation Le Corbusier).





Le Corbusier devant la maquette de la toiture de l'Unité d'habitation de Marseille.

pesante. La grande révolution c'est cela, le nouvel espace c'est cela : ne plus mettre la pendule au milieu et les potiches en candélabres de chaque côté.»¹⁸

Des lignes de fuite

Avec ce thème de la composition irrégulière et dissymétrique, j'ai voulu retracer la généalogie d'un problème formel, trop succinctement bien sûr, car j'aurais pu élargir l'investigation théorique à d'autres épisodes et d'autres protagonistes, des peintres, des sculpteurs et des architectes; j'aurais pu approfondir les questions relatives aux notions de pondération, d'équilibre, de balance, etc. Je pourrais encore m'interroger sur le renversement requis par certains artistes, notamment minimalistes, qui, dans les années soixante, en ont appelé à un abandon des procédures de composition équilibrée et relationnelle, au profit de dispositions symétriques et non relationnelles¹⁹. Cette position, que certains architectes ont aujourd'hui faite leur, a une tout autre signification que celle d'un retour à un ordre traditionnel: elle signifie la nécessité de changer de point de vue pour explorer d'autres problématiques formelles.

En dernière instance, l'examen du problème de l'irrégularité et de la dissymétrie peut nous mener à deux conclusions particulières. La première est tournée vers le passé: penser positivement la dissymétrie, en faire – comme le dit Léger – le vecteur d'une révolution, fut une affaire de nombreuses décennies, qui nous mènent du XVIII^e siècle au début du XX^e, une problématique ne pouvant prendre véritablement corps qu'à partir du moment où certaines conditions de possibilité sont réunies. Comprendre cette problématique est une investigation qui cherche, comme l'aurait dit Michel Foucault, à rendre compte de "règles de formation", en gardant toujours à l'esprit cette question: «comment se fait-il qu'à une époque donnée on puisse dire ceci et que jamais cela n'ait été dit?»²⁰

La seconde conclusion que peut nous apporter l'examen du problème de l'irrégularité et

de la dissymétrie est tournée vers l'avenir. Elle est qu'une problématique ne peut être regardée comme absolue et transcendante, car de nouvelles problématiques surgiront nécessairement, que l'on ne peut pas encore soupçonner ou qu'il est toujours difficile d'identifier au moment de leur formation initiale. C'est ce qu'exprime Proust à propos de la littérature, et que nous pouvons analogiquement appliquer à l'architecture : «*de temps en temps, il survient un nouvel écrivain original [...]. Ce nouvel écrivain est généralement assez fatigant à lire et difficile à comprendre parce qu'il unit les choses par des rapports nouveaux.*»²¹ Unir les choses par des rapports nouveaux, n'est-ce pas la morale de la petite histoire de Léger : sur la cheminée, les rapports des objets ne sont pas les mêmes selon que c'est lui, Léger, qui les arrange ou sa femme de ménage.

Les deux conclusions ont à voir avec l'historicité de toute problématique architecturale et elles nous ramènent à la question de la multiplicité des énoncés. En disant qu'il n'y a pas de problématique dernière, tout comme il n'y a pas d'énoncé théorique ultime, que ceux-là même qui le croiraient seraient dans une illusion proprement idéaliste, je ne cherche pas à prôner une espèce de relativisme fade, pour lequel tous les énoncés se valent et sont interchangeables, une sorte d'éclectisme cynique. Non. Si je me réfère une dernière fois aux cinq énoncés théoriques que je distinguais initialement, je dirais qu'ils se rapportent à ce que l'on peut aussi bien appeler avec Ricoeur des «*dynamiques*», ou avec Gilles Deleuze des «*lignes de fuite*»²². Ces lignes de fuite ne sont pas une fois pour toutes tracées et droites. Elle peuvent en effet se déplacer, se croiser et se recouvrir, quelquefois prendre des chemins inattendus, ou même provisoirement s'estomper, s'effacer et disparaître. Des architectes peuvent aussi passer d'une ligne à l'autre ou, à partir d'une ligne, en ouvrir une nouvelle qui, nécessairement, sera plus difficile à percevoir et à suivre dans l'actualité de son développement. Il revient à l'investigation réflexive et théorique – telle que je l'entends – de retracer individuellement ces lignes, c'est-à-dire de tracer des généalogies, en évitant surtout de les réunir dans un fagot inextricable. Chacune des dynamiques ou des lignes de fuite correspond en effet à des choix spécifiques; et il est évident que souvent des lignes chercheront à devenir prépondérantes, c'est-à-dire chercheront à effacer les autres.

Esthétique “ouverte” des agencements

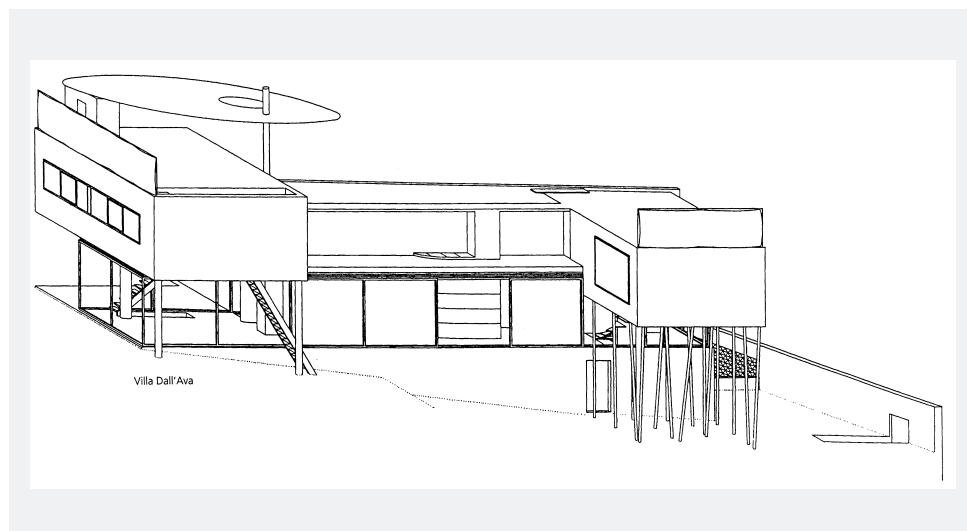
Je me poserai encore une dernière question : aujourd'hui, qu'en est-il de nouvelles lignes de fuite? Qu'en est-il de problématiques révélatrices de nouvelles attitudes par rapport à la conception de l'architecture? Pour répondre, je distinguerai deux problématiques, et je tenterai de les expliquer à partir d'exemples que certains trouveront fatigants à lire et à comprendre, comme le disait Proust. Je les choisis pour provoquer un changement de point de vue. Je les choisis aussi pour me détacher et me libérer en quelque sorte de l'obsession des questions relatives à la dissymétrie et à l'équilibre, à la pondération et à la balance. La logique évoquée ne sera donc plus celle des “natures mortes”, mais, selon deux modalités, celle de la concaténation des éléments qui constituent un bâtiment²³.

La première problématique peut être illustrée par deux célèbres maisons de Rem Koolhaas : la villa Dall'Ava située près de Paris, à Saint-Cloud, et la maison à Bordeaux. La villa Dall'Ava n'est pas un “cube” qui s'imposerait comme un volume “pur” sur un terrain irrégulier, comme une figure sur un fond, une figure possédant des principes autonomes de régularité. C'est un bâtiment qui se soumet, qui se rend aux raisons des contraintes hétérogènes du contexte, en même temps qu'aux exigences quelquefois contradictoires du programme. Cette soumission n'est pas regardée par Koolhaas comme une démission : *surrender* – reddition – est le mot qu'il utilise à de nombreuses reprises, qui signifie que l'archi-

teature n'est pas dans une logique de domination qui plie le monde à ses lois, mais plutôt dans l'exploitation des données du programme et du contexte, et leur intensification. La concaténation des éléments architecturaux exclut donc de donner la primauté à un regard distancié; elle nécessite de pénétrer dans l'ensemble construit en se déplaçant pour démultiplier les points de vue et ouvrir un défilé de sensations initialement imprévisibles, d'autant que le choix des matériaux eux-mêmes multiplie les contrastes et les dissonances. Le bâtiment est ainsi le résultat d'un agencement, au sens où l'entend Deleuze: «*Qu'est-ce qu'un agencement? C'est une multiplicité qui comporte beaucoup de termes hétérogènes, et qui établit des liaisons, des relations entre eux [...]. Ce qui est important, ce ne sont jamais les filiations, mais les alliances et les alliages; ce ne sont pas les hérédités, les descendance, mais les contagions, les épidémies, le vent.*»²⁴

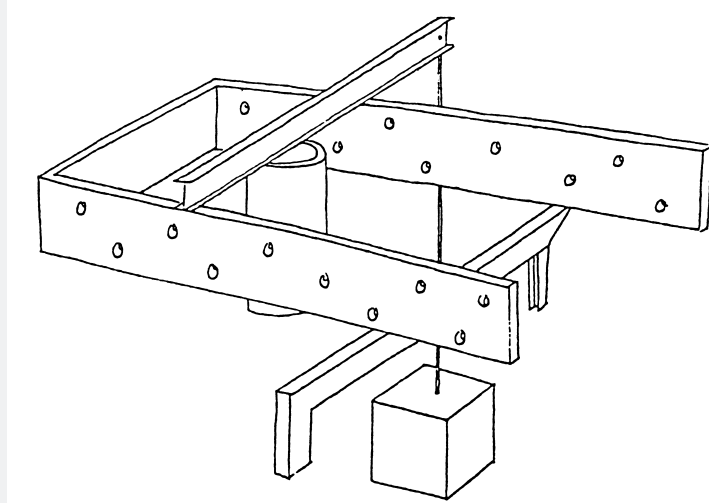
Cette logique de l'agencement, la maison à Bordeaux va la porter à un stade supérieur. Car l'assemblage des éléments qui la constituent procède d'une mise en déséquilibre systématique, qui déclenche encore un processus quasi irréversible aux conséquences difficilement prévisibles, une décision architecturale entraînant l'ajustement en chaîne de toutes les autres décisions. J'avais avancé l'idée que la dissymétrie pouvait être un principe d'intelligibilité de la maison²⁵. Mais une dissymétrie qui n'est pas synonyme de recherche d'un équilibre, comme c'était le cas chez Le Corbusier ou Léger; la dissymétrie est maintenant, au contraire, synonyme de mise en déséquilibre délibérée, et peut être appréhendée indifféremment à partir de chacun des éléments constitutifs de l'architecture de la maison, de laquelle Koolhaas donne même un schéma explicatif: dissymétrie du portique inférieur, dissymétrie du cadre en U de l'enveloppe supérieure, dissymétrie de la poutre de toiture, dissymétrie du cylindre creux sur lequel repose cette poutre, et, enfin, dissymétrie du bloc enfoui en terre à l'extrémité d'un câble en tension.

A Bordeaux, le choix de la dissymétrie est un choix quasiment vitaliste de richesse et de profusion d'images et de situations, choix qui entre en résonance avec le propos de l'écrivain et poète Roger Cailliois: «*La symétrie apparaît comme l'inertie qui freine la production des phénomènes, cependant que la dissymétrie la déclenche.*»²⁶ Les phénomènes ont donc à voir avec l'instabilité d'une esthétique que l'on nommera "ouverte". A partir de là, il serait possible de retrouver des antécédents à une telle problématique. Je peux même prendre



OMA-Rem Koolhaas, axonométrie de la villa Dall'Ava, St-Cloud.

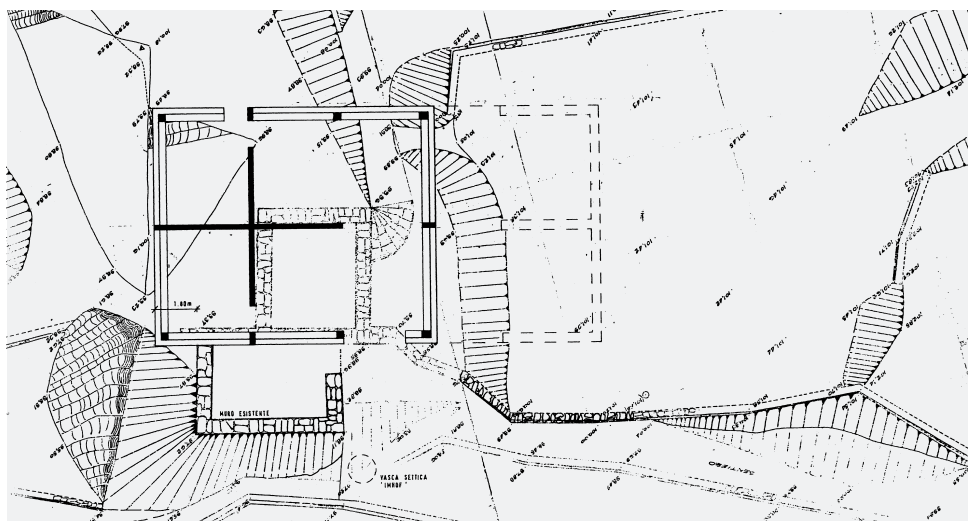
OMA-Rem Koolhaas, schéma explicatif de l'architectonique de la maison à Bordeaux.



un risque supplémentaire : une conception comme celle de Koolhaas, du moins telle que je la caractérise, peut offrir un nouvel éclairage, une grille d'intelligibilité pour certains épisodes de l'histoire de l'architecture, incitant ainsi à une relecture²⁷. Manière de dire que l'investigation théorique doit mener à une nouvelle appréhension de l'histoire, dont l'écriture ne peut pas être regardée comme figée et immuable, mais comme le résultat d'une interminable interprétation dans le mouvement de compréhension du présent.

Esthétique de l'immanence

La deuxième ligne de fuite que je voudrais suivre est relative à une question familière à la Suisse, mais qui ne se cantonne pas aujourd'hui à ce pays, loin s'en faut, la question de ce que d'aucuns ont nommé la nouvelle simplicité. Pour en évaluer les enjeux, je choisirai encore une maison, la maison à Tavole, en Toscane, de Herzog et de Meuron, et j'en relèverai trois caractéristiques²⁸. La première est sa forme simple, qui fait écho à l'image d'une architecture vernaculaire de pierre. L'adoption de cette forme simple signifie le choix d'un lieu commun, qui permet en quelque sorte de se libérer de la question de l'invention formelle. Mais à quel profit ? Au profit d'une attention à la construction de la forme simple elle-même, le terme "construction" étant pris dans un sens pratique et métaphorique. Car la deuxième caractéristique de la maison à Tavole est son extraordinaire cohésion : elle résulte de la relation réitérée entre la figure d'une croix et la surface des murs, les façades étant comme les élévations du plan, ou le plan étant comme le rabattement des façades. Pour intensifier cette cohésion, la troisième caractéristique est l'égalité figurative entre les surfaces des murs en pierres sèches et les croix qui sont de béton armé. La surface ne prend pas le pas sur la croix ; mais la surface n'est pas non plus un fond sur lequel la croix vient s'inscrire, c'est-à-dire que la croix n'est pas un cadre, une structure pour la surface. Afin d'obtenir l'égalité figurative, il n'est bien sûr pas indifférent que croix et surface soient exactement sur le même plan, et que les angles de la maison ne connaissent pas de traitements structurels spécifiques qui figureraient des encadrements pour les façades : les murs en pierres sèches se retournent à 90°. Le fait de n'accorder aucun privilège hiérarchique à l'une des données de la construction, l'ossature par exemple, et de viser néanmoins l'ex-



Herzog et de Meuron, plan au sol de la maison à Tavole en Toscane.

Page suivante, maison à Tavole, vue de la façade sud.

pression d'une cohérence intrinsèque, fait que tous les éléments ont un "poids", une densité matérielle essentiels à la définition d'une totalité insécable, d'une *Gestalt*. Que tous les éléments aient un poids sinon identique du moins équivalent porte à adopter une attitude que j'appellerai "analytique", ce qu'exprimait il y a déjà longtemps Jacques Herzog: «*Nous essayons d'établir une parcelle de réalité qui soit démontable, en quelque sorte, donc compréhensible. Nous sommes entourés de tant de choses et d'événements que nous ne pouvons pas décoder, auxquels nous n'avons pas accès; justement pour cela, nous fabriquons un objet offrant sa propre langue. Cette offre exprime un espoir*»²⁹.

Qu'un bâtiment veuille trouver son principe d'intelligibilité en lui-même, qu'une architecture veuille être comprise à partir d'elle-même, sans le recours à des références ou à des modèles extérieurs, sans le secours d'images étrangères au bâtiment lui-même, c'est là le symptôme d'une nouvelle sensibilité, d'un nouveau réalisme après la période qui fut celle du postmodernisme. Si nous suivons encore Herzog et de Meuron, nous comprenons qu'ils veuillent s'éloigner de toute procédure de représentation, car ils ne sont pas tant intéressés par les significations dont l'objet architectural serait porteur que par son impact physique et émotionnel: «*La force de nos bâtiments réside dans l'impact immédiat et viscéral qu'ils ont sur le visiteur. Pour nous, c'est ce qui est important en architecture.*»³⁰ Cette nouvelle sensibilité rejoint ce que j'appellerai une esthétique de l'immanence, pour laquelle le parti pris des choses accorde aux qualités tactiles et visuelles une importance primordiale.

Parce que j'ai choisi de terminer en empruntant cette ligne de fuite d'une esthétique de l'immanence, vous avez compris vers quoi s'orientent maintenant mes préférences sensibles et théoriques. Ces préférences s'ancrent dans un travail de compréhension et de dépassement. Compréhension des problématiques, notamment du XX^e siècle, relatives à la composition architecturale: c'était la première partie de mon propos. Quant à la seconde partie, elle a regardé le dépassement de ces mêmes problématiques, c'est-à-dire la tentative de suivre les lignes de fuite, les failles qui découvrent de nouveaux horizons architecturaux.



Notes

¹ A. Loos, «Le principe de revêtement» (1898), repris dans *Paroles dans le vide*, Champ libre, Paris, 1979, p. 72.

² A. Perret, *Contribution à une théorie de l'architecture*, André Wahl, Paris, 1952, s.p.

³ Le Corbusier, *Vers une architecture*, Crès, Paris, 1923, p. 16.

⁴ L. Mies van der Rohe, «Architecture et technique» (1950), repris dans F. Neumeyer, *Mies van der Rohe. Réflexions sur l'art de bâtir*, Le Moniteur, Paris, 1996, p. 319.

⁵ Cette phrase figure dans un fameux dessin de Kahn qui est notamment publié dans D.B. Brownlee, D.G. De Long, *Louis I. Kahn: In the Realm of Architecture*, The Museum of Contemporary Art - Rizzoli, Los Angeles - New York, 1991, p. 213. Selon une autre formulation, Kahn dit aussi : «La pièce est le commencement de l'architecture» (*The room is the beginning of architecture*); v. L.I. Kahn, «The Room, the Street and Human

Agreement», *AIA Journal*, septembre 1971, p. 33.

⁶ J.-G. Legrand, *Essai sur l'histoire générale de l'architecture pour servir de texte explicatif au Recueil et parallèle des édifices de tout genre, anciens et modernes*, Paris, 1809, p. 38.

⁷ A ce sujet, v. J. Lucan, «L.I. Kahn. De la décomposition de la fenêtre à la pièce de lumière», *Cahiers de théorie*, n°2-3, «Louis I. Kahn. Silence and Light», PPUR, Lausanne, 2000, pp. 99-107.

⁸ A ce sujet, v. J. Lucan, «Livio Vacchini. L'implacable nécessité del tutto», in P. Disch (éd.), *Livio Vacchini*, ADV, Lugano, 1994.

⁹ Paul Ricoeur, *Du Texte à l'action. Essais d'herméneutique*, II, Ed. du Seuil, Paris, 1986, p. 32.

¹⁰ M. Proust, *A la Recherche du temps perdu. A l'Ombre des jeunes filles en fleur*, Gallimard, Coll. de la Pléiade, Paris, 1954, I, p. 869.

¹¹ Propos rapporté par Joachim

Gasquet, dans J. Gasquet, *Cézanne*, Paris, Bernheim-Jeune, 1921, cité dans *Cézanne*, Réunion des musées nationaux, Paris, 1995, pp. 428-430.

¹² Le Corbusier, *Précisions sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme*, Crès, Paris, 1930, p. 9. J'ai abordé cette question de la dispersion des objets dans J. Lucan, «Acropole. Tout a commencé là ...», dans J. Lucan (éd.), *Le Corbusier, une encyclopédie*, Centre Georges Pompidou, Paris, 1987, et dans J. Lucan, «L'invention du paysage architectural ou la vision péripatéticienne de l'architecture», *matières*, n°2, 1998, 1998 Lausanne.

¹³ *Le Corbusier et Pierre Jeanneret. Œuvre complète de 1929-1934*, Les Editions d'architecture (Artemis), Zurich, 1984 (dixième édition), p. 29.

¹⁴ In J. Petit, *Le Corbusier parle*, Forces vives, Genève, 1967, p. 12.

¹⁵ Ibid.

16 Manuscrit de la Fondation Le Corbusier: B.3.7.30.

17 La question de "l'espace indécible" et de "l'acoustique des formes" a fait l'objet de ma communication au colloque «L'ultimo Le Corbusier: un epilogo aperto», qui s'est tenu à l'Accademia di architettura à Mendrisio le 18 décembre 1999.

18 F. Léger, «La couleur dans l'architecture» (1950), repris dans F. Léger, *Fonction de la peinture*, Gallimard, Paris, 1997 (nouvelle édition), p. 298.

19 V. notamment F. Stella, dans «Questions to Stella and Judd. Interview by Bruce Glaser» (1964), repris dans G. Battcock, *Minimal Art. A Critical Anthology*, University of California Press, Berkeley & Los Angeles, 1995, p. 149 (première édition: 1968; traduction française dans Cl. Gintz, *Regards sur l'art américain des années soixante*, Territoires, Paris, 1979): «les peintres géométriques européens essaient de faire ce que j'appelle une peinture relationnelle (relational painting). Ils se fondent sur l'idée d'équilibre (balance). [...] Aujourd'hui la "nouvelle peinture" se caractérise par la symétrie. [...] C'est non relationnel (nonrelational).»

20 M. Foucault, «La naissance d'un monde» (1969), repris dans *Dits et écrits 1954-1988*, Tome I, Gallimard, Paris, p. 787. Le propos de Foucault n'est pas sans rappeler celui de Heinrich Wölfflin dans la

préface à la sixième édition des *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, cité par A. Danto, *L'Art contemporain et la clôture de l'histoire*, Ed. du Seuil, Paris, 2000, p. 79: «Même le talent le plus original ne peut aller au-delà de certaines limites qui sont fixées par la date de sa naissance. Tout n'est pas possible en tout temps, et certaines pensées ne peuvent être pensées qu'à certains stades de développement.»

21 M. Proust, préface à P. Morand, *Tendres Stocks*, Paris, 1920.

22 V. G. Deleuze, *Pourparlers*, Ed. de Minuit, Paris, 1990, p. 232: «une société nous semble se définir moins par ses contradictions que par ses lignes de fuite, [...] et c'est très intéressant d'essayer de suivre à tel ou tel moment les lignes de fuite qui se dessinent.»

23 J'ai choisi de parler de Rem Koolhaas et de Herzog et de Meuron, mais, dans les mêmes "lignées", j'aurais pu aussi évoquer d'autres architectes auxquels j'ai récemment consacré des essais comme Jean Nouvel, Diener et Diener, Hans Kollhoff, Patrick Berger, Eduardo Souto de Moura ou Dominique Perrault.

24 G. Deleuze, C. Parnet, *Dialogues*, Flammarion, collection «Champs», Paris, 1996, p. 85.

25 V. J. Lucan, «Plaisirs de la dissymétrie», in *OMA-Rem Koolhaas. Living, Arc en rêve* - Birkhäuser, Bordeaux-Bâle, 1998, repris et complété dans *AMC - Le Moniteur architecture*, n° 91, Paris, sep-

tembre 1998, sous le titre: «Prisonniers volontaires de l'architecture», et dans *A+U*, n° 342, Tokyo, mars 1999.

26 R. Cailliois, *La Dissymétrie*, Gallimard, Paris, 1973, repris dans R. Cailliois, *Cohérences aventureuses*, Gallimard, Paris, 1976, p. 246.

27 Sans que je puisse ici l'explicitier avec précision, la lecture que j'ai récemment faite du dernier Le Corbusier (voir supra note 17) doit de toute évidence à la lecture du travail de Koolhaas. L'approfondissement d'une telle relation devrait faire l'objet de développements ultérieurs.

28 Sur la maison à Tavole, v. J. Lucan, «Jacques Herzog & Pierre de Meuron: Vers une architecture», *Du*, n° 5, Zurich, mai 1992; repris dans W. Wang (dir.), *Herzog & de Meuron*, Artemis, Zurich, 1992.

29 Jacques Herzog, «Entretien» avec Th. Vischer, dans *Herzog & De Meuron*, Wiese, Bâle, 1989, p. 56. Martin Steinmann, dans le même ouvrage, disait à propos du travail de Herzog et de Meuron (p. 22): «La recherche des deux architectes décrit une voie conduisant de l'image à la structure de l'image», «structure» voulant dire «relation des pièces» (p. 23).

30 J. Kipnis, «A conversation with Jacques Herzog (H&deM)», *El Croquis*, n°84, «Herzog & de Meuron 1993-1997», Madrid, 1997, p. 18.

Toulouse

Ostensions discrètes

Dominique Delaunay

«Toulouse apparaît, toute rouge de briques, dans la poudre rouge du soir» écrivait Taine dans son *Voyage aux Pyrénées*. Comme si, sous les feux du couchant, la ville rose virait au rouge, et comme si cette couleur de flamme rayonnait littéralement de son épiderme de terre cuite. La vision en noir et blanc ne saurait évidemment tout saisir de cette particulière atmosphère. La transcription filtrée, unifiante, dans la seule gamme des gris n'en reste pas moins l'une des magies de la photographie. Les cours, les statues, les nuages, les murs, les sols, les ornements, tout y apparaît dans une sorte de lumière philosophique. Notons que l'image de Taine, en son extrême économie, optait pour le monochrome, rassemblant dans les rouges d'une littéraire sanguine : ville méridionale, tuiles, briques, chaleur, poudre d'argile, incendie solaire, jour finissant...

Emotion, pour le photographe, de voir surgir différemment et dans une approche nouvelle l'un de ses pèlerinages héliographiques de naguère. Ces vues en noir et blanc de Toulouse remontent à quinze années déjà. Aujourd'hui, à retrouver ces images, s'éveillent à la fois curiosité et nostalgie. C'est que la dimension saisie par la photographie est d'abord celle du souvenir. Celle de l'expérience intime, subjective, d'un univers où tout s'éloigne, où tout échappe, mais où miroitent, çà et là, comme les reflets et l'annonce d'un monde plus profond. Bref, elle relève de ce qui est pour nous la poésie.

Le photographe n'est pas exactement un marcheur de hasard. Il avance presque toujours sous une double houlette : les demandes précises de ses commanditaires, et les prédilections de son cadastre intime. A Toulouse, ces attentes conjuguées l'attirent, par exemple, dans une cour ordinaire et sans apprêt, mais où se perçoit la densité, où s'éprouve l'efficacité... Face à la perspective d'un bel hôtel Renaissance au parvis minéral : fascinantes trames de briques et de galets, et la percée vers l'arbre... Et cette chance de pouvoir explorer l'atelier d'un statuaire, en l'occurrence la fabrique de sculptures et d'ornements en terre cuite de monsieur Joseph Giscard...

La fabrique Giscard, active encore grâce à son dernier propriétaire et maître-artisan, apparaît comme une extraordinaire réserve. Héritière des modèles et des moules de la fabrique Virebent – à laquelle les demeures néoclassiques toulousaines doivent la plupart de leurs



balustres, chapiteaux, antéfixes, cariatides – elle était elle-même productrice de statues sulpiciennes destinées aux églises, de monuments aux morts, et de sculptures profanes. Elle bénéficie à présent d’une protection au titre des monuments historiques. Je me souviens de ma vive émotion à scruter les collections hétéroclites accumulées dans ses salles comme autant de capharnaüms psychanalytiques brusquement exhumés. Tout un imaginaire savant, ou familial, aujourd’hui quasiment éludé, un monde perdu remonté en surface... Voisinant avec une tête de chien en plâtre, les cornes d’un bouquetin, un profil de gargouille, le bas-relief d’une Vierge à l’Enfant et une casserole ici laissée, voici grandeur nature et dans un doux drapé la statue de rêve immuable de sainte Thérèse de Lisieux, statue dont on m’apprend qu’elle vient d’abandonner ce lieu pour rejoindre un couvent véritable...

Fabrique Giscard, chapiteau de terre cuite.

Dans la cour ensoleillée de la fabrique s’observe le bain de lumière d’une autre célébrité, rose et gracieuse sur sa colonne cannelée : la *Baigneuse* de Falconet. Semblent l’épier d’un œil sévère deux griffons ailés, pourtant pétris de la même argile... A l’intérieur, les murs croulent de figurines, d’images, de bas-reliefs de toutes tailles, les planchers rustiques supportent poteries, moules à emboîter, sculptures en ronde bosse, et tout cela rayonne d’une étrange énergie d’immobilité que la photographie s’applique à capter. Quant à ces formes imitées du vivant, concurrentes de la nature, que la statuaire a fait proliférer, l’image fixe leur ajoute, dans sa durée de rêverie, un troublant pouvoir d’illusion. Mais s’il émane de

ces vues pareille impression de présence charnelle, cela n'est pas dû seulement aux nombreux thèmes végétaux et anatomiques qu'elles exhibent. Conscience, bien plutôt, que ce monde prolonge nos corps, et qu'il est fait du tissu de notre chair.

Il y va toujours pour le photographe d'un certain engagement corporel. Sa chair est le support de sa profession de foi réaliste. Percevoir, c'est croire à ce monde grâce à mon corps. Architecture et statuaire, deux arts de l'espace : expériences mobiles de réalités immobiles. Combien de pas de danse, ou de lourds déplacements, pour trouver l'équilibre d'un juste point de vue. « *L'architecture se marche, se parcourt* » a dit Le Corbusier. De fait, les photographies d'un édifice ne sauraient, à mes yeux, se substituer à cette réelle expérience que seule permet, à tout le moins, une désirante et attentive visite. Mais on pourrait également soutenir, entendu alors en un tout autre sens, que les photographies aussi se marchent et se parcourent. La réussite de l'effet de mise en présence, dans les images d'architectures, tenant pour beaucoup aux impressions corporelles qu'elles sont à même de susciter, ou de ressusciter. Regardant cette vue, par exemple, la façade de l'hôtel d'Avizard, – outre le masque anthropomorphe que composent les yeux des fenêtres, la grande bouche ouverte du porche cintré, la clef de pierre en guise de nez – le lecteur peut rêver, si l'image ravive en lui quelque désir ou souvenir, pouvoir poser les pieds sur le sol lumineux, y marcher, s'engouffrer sous la fraîche voûte ombreuse, et déboucher dans le clair jardin...

Hommage à l'esprit et aux sens, discret détournement des mécanismes de l'évidence, la photographie que j'aime prend au sérieux l'incarnation.

Dominique Delaunay, photographe, est né en 1950. Chargé de mission à l'Institut français d'architecture, il a signé les photographies d'une quarantaine de livres consacrés à des villes, des paysages, des monuments, des architectes, des plasticiens et des sculpteurs.

Plusieurs de ses photographies sont versées au Fonds national d'art contemporain.

Parmi les images récentes publiées :

Dom Bellot, moine architecte, IFA-Norma, Paris, 1996.

La Côte d'Opale, IFA-Norma, Paris, 1998.

Henry-Jacques Le Même, architectures Megève 1925-1950, IFA-Norma, Paris, 1999.

Dominique Delaunay est auteur de divers textes consacrés à la photographie (article « Photographie et architecture » dans le *Dictionnaire de l'architecture du XX^e*

siècle, IFA-Hazan, Paris, 1996).

Il a également publié un récit littéraire : *EVA, récit et photographies*, Clémence Hiver, Sauve, 1996.

Les photographies du présent article ont été réalisées sur pied Gidzo avec un boîtier Nikon FE et des optiques Nikon : Nikkor 24mm, PC 35mm, et 55mm. Film utilisé : Agfapan 25 ISO, développé au révélateur Agfa Rodinal (dilué à 1+50).



Porche d'immeuble, place Mage, ouvrant sur deux cours. En fond de perspective, une statue féminine en terre cuite de la fabrique Virebent dans son édicule de brique.

Maisons à cours successives, rue Tolosane.



Fabrique Giscard, une statue de terre cuite cuite sous le hangar de la cour.



Fabrique Giscard, divers moules et
«abattis».





*Hôtel d'Avizard, la façade sur rue.
Masquée par l'arbre de la cour, l'al-
côve de brique abrite une statue fémi-
nine d'inspiration pompéienne.*



Porche d'un immeuble, rue Tolosane.



Fabrique Giscard, «bibliothèque».



Fabrique Giscard, statue de sainte Thérèse de Lisieux

Hôtel d'Ulmo (vers 1535), la façade d'entrée, rue Ninau. Le passage conduit à une seconde cour sur jardin.



Fabrique Giscard, dans la cour: à gauche, la Baigneuse de Falconet avec deux griffons ailés.





Fabrique Giscard, l'une des salles aux collections.



Fabrique Giscard, le lion dans la cour d'entrée.

Monumentalité

Hypogée et cénotaphe

Patrick Mestelan

«Il n'y a qu'une faible partie du travail de l'architecte qui soit du domaine des Beaux-Arts : le tombeau et le monument commémoratif. Tout le reste, tout ce qui est utile, tout ce qui répond à un besoin, doit être retranché de l'art.»

Adolf Loos¹

La racine étymologique du monument (*monumentum*) témoigne de la volonté de maintenir le “souvenir” (*monere*). Sa vocation étant la commémoration, il s'érige pour lutter contre l'oubli et la disparition de toute identité humaine. Objet mnémonique par excellence, il appelle la durée et la pérennité. De ce fait, il nécessite matière et lumière pour perpétuer le souvenir en stimulant et condensant une mémoire collective plus ou moins large. Il se veut le garant d'une cohésion sociale comme son vecteur culturel principal.

La sépulture (*sepultura*) signifiait à l'origine le “rituel” d'inhumation : le dernier devoir rendu à un mort. Ce rituel nécessitait un lieu particulier pour accueillir le défunt. Ce lieu prendra ensuite le nom du rituel pour lequel il a été aménagé. Pour nombres de civilisations, la sépulture (“rituel”) est l'essence du monument : le lieu où l'affect de la mémoire est le plus sollicité : *«C'est le tombeau qui donna naissance à la première architecture de pierre»*.² Liée à la croyance religieuse qui engendre un rituel, l'idée de la mort s'est figée dans la pierre et oriente le monde des vivants en leur faisant parcourir le temps. La sépulture offre à l'homme l'image de sa précarité et celle d'un univers métaphysique que seule la mort libératrice permet d'atteindre : *«le tombeau fut la forme visible d'une espérance»*³.

En s'ancrant dans la mort, le monument prend la forme d'une stèle, d'une tombe ou d'un tombeau. Il stigmatise et transfigure le souvenir du défunt dans un idéal exemplaire. Sa fonction signifiante est double : d'une part, elle atteste le passage de l'homme sur terre prenant le “ci-gît”, le lieu, comme témoin, d'autre part, elle porte à l'infini le “regret éternel”.⁴ La tombe témoigne non seulement du retour à la terre⁵ mais également de la présence du mort dans le monde des vivants.

Robert Auzelle a démontré qu'au cours de l'histoire, la “dernière demeure”⁶ n'a pas toujours été individuelle. La sépulture dans son rituel et sa spatialité se conforme à l'attitude changeante des hommes devant la mort. Elle en est le reflet comme l'a si bien démontré Philippe Ariès⁷ et s'inscrit dans l'ordre social : de la disparition de l'individualité, l'ossuaire, le charnier à la manifestation individuelle la plus vaniteuse, le mausolée⁸.

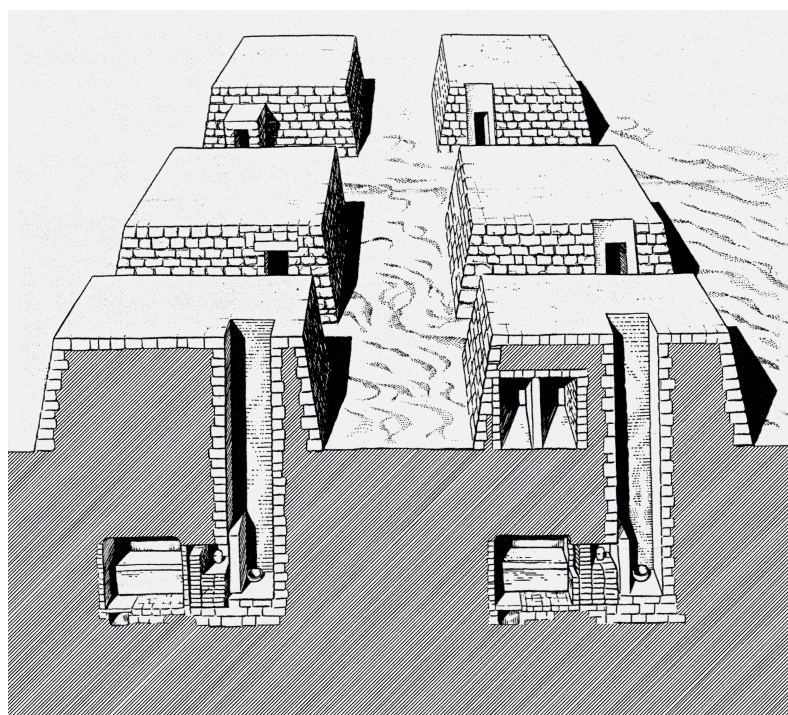
Gravure (le texte), sculpture (la plastique) ou architecture (le volume), le monument relève d'une esthétique par son dessin et sa mise en œuvre, alors que son éthique est de l'ordre

de la foi et du mythe et, par extension, de la raison et de l'enseignement ou de la propagande. Il crée différents repères dans le temps et l'espace et s'érige en théâtre de la mémoire pour conjurer l'angoisse de la solitude face à l'éternel anéantissement et recommencement des choses. En la jalonnant, le monument crée l'enceinte de la mémoire. Qu'il soit la représentation de son origine, un mythe, comme le mystère d'Osiris chez les Égyptiens ou celle d'une conscience collective, que les Cariatides de l'Erechthéion sur l'Acropole d'Athènes symbolisent. Ainsi, en "fixant" le temps sur un événement plus ou moins collectif, il confère à ce dernier un caractère éternel par une commémoration pétrifiée. Miroir du drame humain (la mort, le sacrifice, la bataille ou la victoire salvatrice), il se veut un symbole de l'identité collective.

Selon Françoise Choay, le monument est consubstantiel au temps, à la mémoire et au savoir⁹. Il recourt nécessairement à la lumière de la matière et implique l'espace¹⁰ en termes de *genius loci*, de stratégie d'implantation, ou en termes d'économie, au sens que les Grecs donnaient à ce mot : l'organisation de la demeure.

Mémorial, le monument préserve le souvenir par sa forme concrète et par son apparition dans le champ de la vision et de la mémoire, il est donc consubstantiel à l'espace et a fortiori au lieu dans lequel il est érigé. Selon le rapport symbolique qu'il cherche à entretenir avec la collectivité, son élévation est induite par les différentes qualités du lieu : mythique (la fondation); sacré (le martyr ou la dépouille); saint (la relique); dominant (le pouvoir) ou encore panoptique, tels les lieux offerts à tous les regards, en fonction d'une cosmogonie et des augures précédant son édification.

La notion de monument a perdu au cours de l'histoire son sens premier pour recouvrir différentes acceptions : un «agent d'embellissement et de magnificence dans les villes»¹¹ qui très vite connote la grandeur, le colossal et le pouvoir.



Reconstitution de Mastabas.
(Dessin : O. Bernay d'après M.
Damiano – Appia.)

Enfin, l'édification d'un monument, en tant que mémorial, est délibérée et sa «*destination a été assumée a priori et d'emblée [gewollt]*» tandis que «*le monument historique n'est pas initialement voulu [ungewollt] et créé comme tel : il est constitué a posteriori*»¹² par la sélection de l'histoire.

C'est le sens du monument délibéré et assumé a priori que nous voulons approfondir ici par la confrontation de deux types d'architecture funéraire de l'Antiquité égyptienne : l'hypogée et le cénotaphe et plus particulièrement ceux de Séthi I^{er}, pharaon de la XIX^e dynastie.

L'hypogée

L'hypogée¹³ est certainement l'un des plus anciens monuments funéraires, remontant à la nuit des temps. Selon l'égyptologie contemporaine, il apparaît à l'époque Thinite¹⁴ de la Basse Egypte et est ce que les Arabes ont appelé *mastaba*¹⁵. Sans être pour autant un hypogée au sens strict, le *mastaba* est le monument funéraire royal de cette époque. Creusé dans le sol du plateau alluvionnaire, il contient la tombe où repose le sarcophage, un puits (qui joue un rôle rituel et protecteur) permettant d'accéder au caveau par une porte scellée et une superstructure recouverte de maçonnerie. Ménagée dans la paroi orientale de la superstructure, une niche (qui deviendra plus tard la chapelle funéraire), au fond de laquelle se trouve une fausse porte¹⁶, se prête aux offrandes et au rituel annuel. Contigu à la chapelle funéraire, le *serdab*¹⁷ contient la statue du défunt, le substitut physique de son Ka¹⁸.

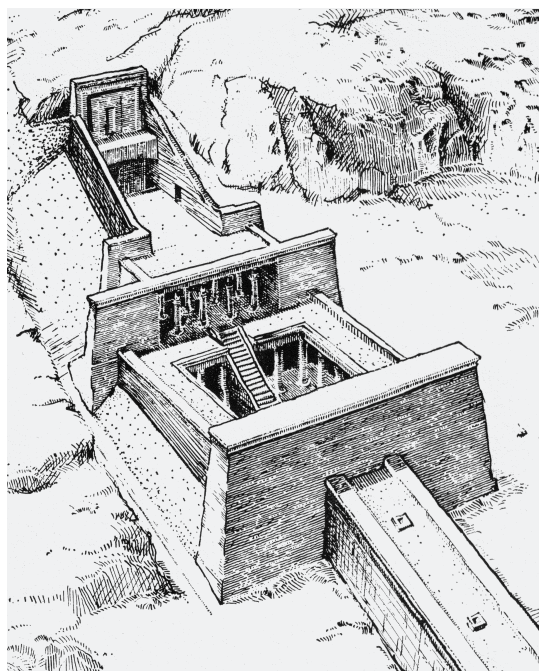
Durant l'Ancien et le Moyen Empire, la chapelle funéraire du *mastaba* s'est transformée en temple funéraire et le *mastaba* est devenu une pyramide, les deux formant un complexe funéraire. Par ailleurs, le *mastaba* a perduré au Moyen Empire comme tombeau privé pour les nobles et les fonctionnaires.

Après la première période intermédiaire, Mentouhotep II¹⁹, natif de Thèbes en Haute Egypte, recrée l'unité de l'empire entre la Haute et la Basse Egypte. Il reconquiert Memphis en Basse Egypte et installe sa capitale à Thèbes. Il réorganise l'empire et ses provinces, les "nomes", à la tête desquelles il nomme un représentant de son autorité : le "nomarque", qui avait le droit de se faire ensevelir sur son lieu de naissance²⁰. C'est particulièrement en Haute Egypte que l'on rencontre ces tombeaux de *nomarques*. Ils se présentent sous forme d'hypogées qui «*évoquent certains ensembles funéraires royaux de l'Ancien Empire, avec la pyramide en moins ; le temple haut est devenu ici hypogée pour le culte intime*»²¹.

Ces tombeaux rupestres ont évolué jusqu'à la fin de la XIII^e dynastie qui, elle, reprend Memphis pour capitale. Aux espaces creusés dans le roc tout en largeur succède un type en profondeur : «*le développement évolua de chambres transversales [Querraum] à la fin de l'Ancien Empire aux chambres perpendiculaires [Langraum] du Moyen Empire*»²².

Mentouhotep II, avec une volonté politique affirmée, construit son ensemble funéraire à Deir el-Bahari en face de Thèbes et selon une nouvelle conception qui est en fait un syncrétisme entre le tombeau de ses ancêtres "nomarques" de la Haute Egypte et le *mastaba* de l'Ancien Empire en Basse Egypte. Symbole de la réunification et de la sérénité du royaume, son ensemble funéraire associe le temple funéraire, le cénotaphe²³ et la tombe réelle cachée et "excentrée" du temple. L'originalité de cet ensemble associé au choix du lieu, «*un majestueux amphithéâtre rocheux*»²⁴, exercera une forte influence sur le Nouvel Empire.

Les pharaons thébains, réunificateurs de l'empire après la seconde époque intermédiaire, reprennent la tradition funéraire du Moyen Empire et témoignent de la continuité des ins-



Tombe du nomarque Ouahka II (XII^e dynastie), d'après S. Giedion.

titutions: ils «choisissent la rive occidentale de Thèbes comme ultime demeure et abandonnent la région de Memphis»²⁵ au profit de la «Thèbes victorieuse», leur nouvelle capitale d'où ils tirent leurs origines et leur panthéon²⁶: la tradition funéraire justifie le nouveau pouvoir. Pourtant celle-ci va radicalement se différencier de celle de l'Ancien Empire et offrir un changement typologique fondamental: la tombe se sépare du temple funéraire. Elle est cachée et enfouie dans une vallée servant de nécropole alors que le temple est «dans la plaine de Thèbes, visible de tous»²⁷, le long du Nil face à la capitale.

Plusieurs raisons à cette scission. Les premières sont d'ordres politique et religieux. La théocratie au pouvoir sacré et divin du pharaon s'affirme par un pouvoir terrestre.

Celui-ci s'exerce par un culte de la personnalité où l'adoration vouée au pharaon égale celle portée aux divinités mythologiques: le pharaon divinisé est un Horus. Et si à sa mort, il se confond à Osiris²⁸, il n'en reste pas moins un dieu à part entière.

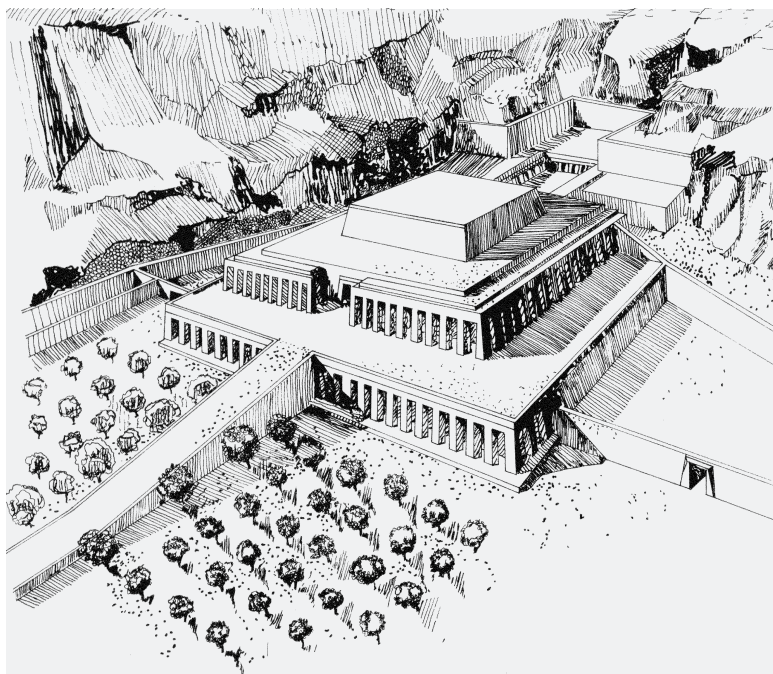
Les temples funéraires de la rive occidentale thébaine sont des temples mémoriaux nommés par les anciens Egyptiens «châteaux de millions d'années». Ils servent au culte du roi vivant assimilé au dieu soleil Amon-Râ dont il est le fils. Chaque année une cérémonie fête cette union rituelle en affermissant le pouvoir royal alors que tous les trente ans a lieu la fête-Sed²⁹. A la mort du roi, son temple abrite le culte funéraire perdurant le souvenir et les bienfaits du pharaon-dieu. Ce culte n'est plus effectué au pied du tombeau, comme aux empires précédents mais dans ces «châteaux de millions d'années» visibles et édifiés à la gloire du pharaon qui adressent «un message fort à la population» alors que la tombe cachée en est distancée. L'éloignement du pharaon de ses sujets, et du monde des vivants de celui des morts, ne se faisant que plus perceptiblement sentir...

L'autre raison de la scission entre la tombe et le temple est le pillage, particulièrement après les troubles périodes intermédiaires. Pour sauvegarder la tombe de la profanation, le Nouvel Empire reprend le principe de l'hypogée du Moyen Empire sans y adjoindre la chapelle

funéraire et le dissimule au regard. Et si le temple funéraire contribue au symbolisme de la résurrection du défunt, l'hypogée enfoui dans le sol en est son garant "réel".

Le choix de la nécropole ressort de considérations religieuses, topologiques et géographiques. Tout d'abord la tombe, pour être protégée des pillers, doit être relativement proche de la cité où la garde est sévèrement maintenue. Ensuite, pour que la ville puisse bénéficier de la bienfaisance du dieu pharaon parcourant l'au-delà, en attestant sa présence, la nécropole doit entretenir un rapport visuel avec la ville tout en étant suffisamment éloignée pour inspirer la crainte et l'inaccessibilité. Compte tenu de la plaine alluvionnaire et des crues annuelles du Nil, les Egyptiens ont cherché l'altitude et la roche dure pour y situer leurs hypogées, lieux d'éternité. C'est donc au pied de la montagne sacrée *El Qourn*, identifiée à la déesse *Cobra Meretseger*, «celle qui aime le silence»³⁰, que le Nouvel Empire conçoit sa nécropole royale appelée couramment la Vallée des Rois³¹. Les Egyptiens l'appelaient «le bel escalier de l'Occident»³² ou «la grande et auguste nécropole des millions d'années de Pharaon, vie, prospérité, santé, dans l'occident de Thèbes»³³.

L'hypogée thébain dont le plan «est visiblement dérivé de l'aménagement intérieur des pyramides de l'ancien Empire»³⁴ provient également des hypogées du Moyen Empire enchâssés dans la falaise. Toutefois, les pharaons du Nouvel Empire ont inauguré un nouveau type : un «long corridor descendant s'achevant par un puits profond au-delà duquel s'ouvre la salle du sarcophage»³⁵ précédée d'une antichambre. Cette descente symbolise «le chemin de lumière que le roi emprunte dans son voyage nocturne sous la terre»³⁶. La salle du sarcophage, appelée «maison de l'or», garantissant l'incorruptibilité de la momie, est le lieu où le mort se transforme en un nouveau soleil. La salle hypostyle (de quatre ou six colonnes), qui précède celle du sarcophage, est réservée au char et à l'équipement nécessaire qui permettra au défunt roi de traverser le royaume des morts. Il renaîtra avec le soleil tout en transmettant son pouvoir royal et divin à son successeur : «la renaissance finale du soleil doit coïncider avec la renaissance du roi appelé



Reconstitution du temple de Montuhotep II, d'après K. Michalowski.

à une nouvelle vie»³⁷. Les salles annexes reçoivent les vases canopes et les objets nécessaires au quotidien du roi.

Séthi I^{er} fait construire son temple funéraire à Deir el-Bahari. Et c'est dans la vallée des rois qu'il édifie son hypogée. La tombe est mise à jour en 1817 par Giovanni Battista Belzoni sans qu'il sache à qui l'attribuer et c'est «en 1828 que Champollion l'identifia comme étant celle de Séthi I^{er}»³⁸. Antérieurement pillée, elle ne contenait plus qu'un sarcophage d'albâtre vide. La momie fut trouvée en 1881 dans la cachette de Deir el-Bahari.

L'hypogée est un long parcours rectiligne s'enfonçant dans le flanc de la montagne et légèrement décalé après le puits rituel. Une chambre à quatre colonnes, la chapelle d'Osiris, précède une chambre à deux colonnes (salle de dessins). De la chapelle d'Osiris, un couloir et un vestibule précèdent l'antichambre. Ils se prêtent au rituel de l'ouverture de la bouche³⁹. L'antichambre, salle à six colonnes flanquée de deux annexes, reçoit le char et précède la salle funéraire où gît le sarcophage protégé par la déesse Nephtys⁴⁰. La voûte représente une configuration astronomique.

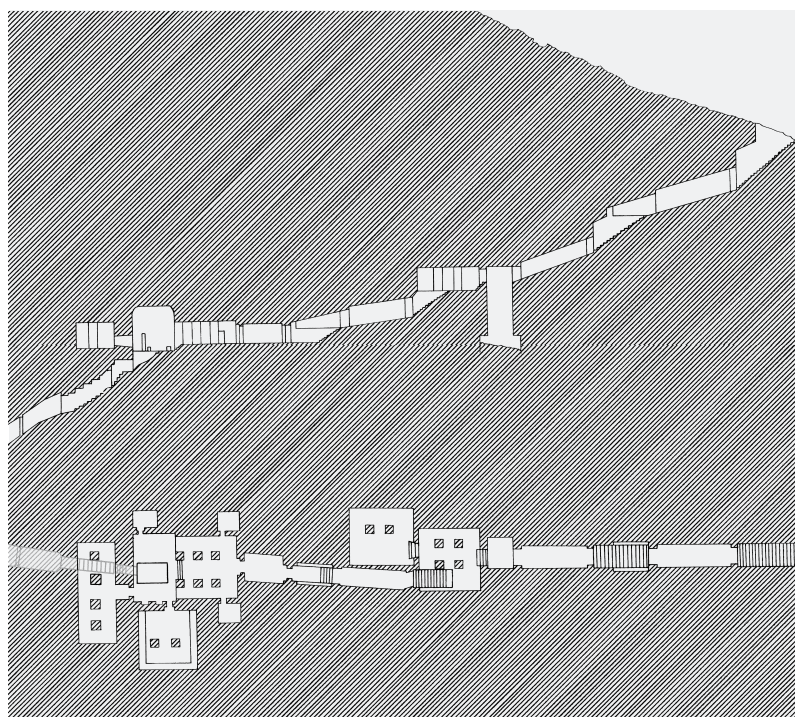
L'hypogée thébain «rappelle la conception du parcours nocturne et souterrain du soleil qui passe par douze "portes" (correspondant aux heures de la nuit) pour réapparaître à l'Orient du ciel à la douzième: ce nombre est également celui des portes que comportent ces tombes, le sarcophage se trouvant après la douzième qui devient ainsi le lieu de la renaissance du pharaon»⁴¹. La magnifique tombe de Séthi I^{er} est agrémentée de reliefs et de peintures d'une très haute facture et de grande finesse. Cette décoration reproduit des textes sacrés et rituels qui décrivent le parcours nocturne du roi Soleil: le livre des portes et le livre de l'Amdouat.

L'hypogée est le lieu du parcours rituel dans le royaume des ombres, l'image d'une vie "réelle" au-delà du monde des vivants. Il ne cherche pas à créer un rapport de signification

Plan de Thèbes (Waset), d'après M. Damiano – Appia.

Hypogée de Séthi I – plan et coupe.

(Dessins: O. Bernay d'après A. Siliotti.)



avec les vivants mais, par son architecture et son iconographie, il exprime la foi des vivants en la résurrection et facilite le chemin que doit parcourir le défunt pour mieux renaître. Il est un guide *in absentia* ancré dans la mémoire collective.

Enfoui et caché du monde, l'hypogée est le paradigme de la vie : un seuil pour rejoindre Osiris.

Le cénotaphe

Selon l'égyptologie, le cénotaphe⁴² «est érigé avec l'intention de fournir un monument funéraire dans une ville ou dans l'aire d'un temple à une certaine distance de la tombe réelle»⁴³. Si les premières dynasties égyptiennes connaissent le cénotaphe, dans le sens de la "*Scheingrab*", c'est à Abydos, nécropole sacrée la plus ancienne et la plus vénérée, qu'on le rencontre dans le sens que nous lui attribuons.

La légende prétend que le dieu Osiris y est enseveli et divers cénotaphes lui ont été attribués dès les premières dynasties. Il était donc primordial de se faire ensevelir à Abydos pour bénéficier de la proximité et des bienfaits du dieu. L'égyptologie atteste la présence de stèles et de chapelles d'offrandes sans tombes jouant le rôle de mémoriaux attribuées à l'Ancien et au Moyen Empire et certifie la présence de cénotaphes du Nouvel Empire comme par exemple celui de Séthi I^{er}.

Les raisons de l'élévation d'un cénotaphe sont multiples et diverses. Si la cause religieuse en est le fondement, la raison politique n'est pas en reste, particulièrement pendant le Nouvel Empire. La capitale, Thèbes, se structure de part et d'autre du Nil : à l'Est, la partie du pouvoir et son administration dévouées à Amon⁴⁴ dont le pharaon est le fils ; à l'Ouest, la nécropole et les «châteaux de millions d'années» dévolus aux pharaons morts et divinisés. Deux rives en miroir où le monde de l'au-delà se reflète dans celui des vivants. Ainsi, sur le plan théologique, il est impensable de ne pas se faire enterrer à la nécropole de Thèbes. Et, "politiquement", il est essentiel de se faire inhumer à Abydos, lieu saint par excellence pour affirmer la continuité du mythe fondateur et procéder au culte du pharaon Osiris. Pour Séthi I^{er}, deuxième pharaon de la XIX^e dynastie, renouer avec la tradition est d'autant plus important pour restaurer le pouvoir alors qu'il succède aux réformes religieuses et politiques introduites par Aménophis IV (Akhenaton).

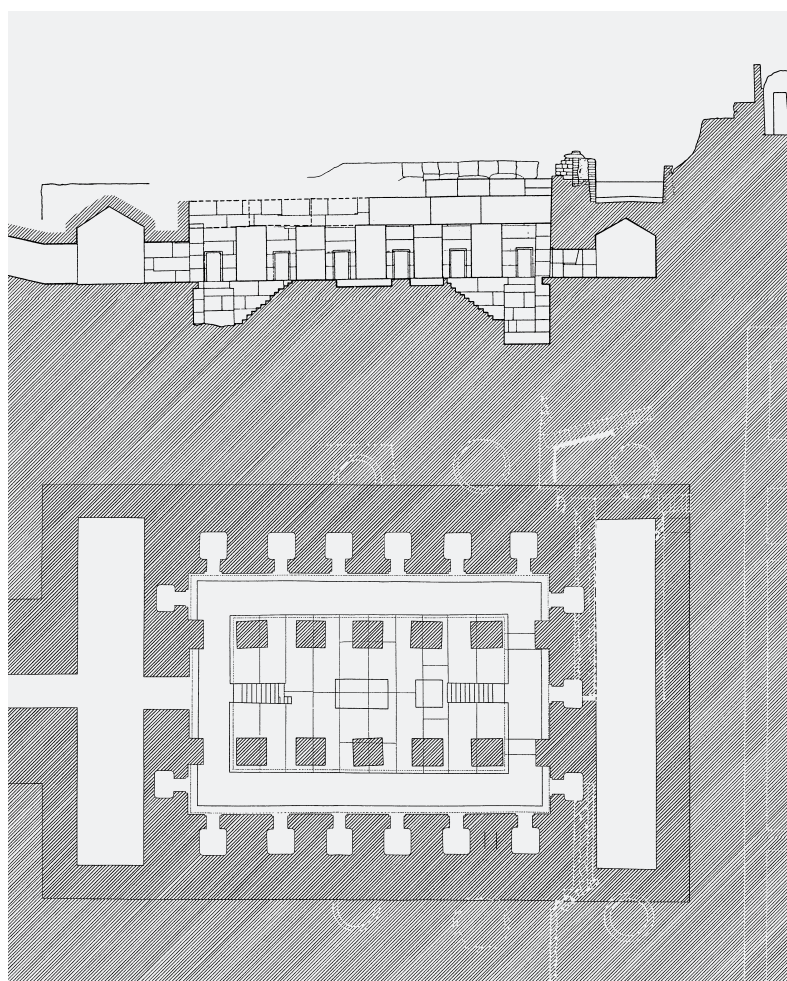
Séthi I^{er} érige à Abydos un temple funéraire qu'il dédie à la triade abydienne, Osiris-Isis-Horus. Ce temple grandiose, appelé «*Memnonium*» par Strabon qui le visite⁴⁵, se veut un panthéon égyptien⁴⁶.

A l'Ouest du temple, il construit son cénotaphe longtemps appelé *Osiréion*. C'est à H. Frankfort⁴⁷ qu'on en doit la description détaillée et sa vocation de cénotaphe. Il est accessible depuis le Nord au-delà du *temenos* par une longue descente. Aboutissant dans une première salle, la galerie s'oriente vers l'Est et débouche sur une première antichambre oblongue. Celle-ci donne accès à une vaste salle centrale à colonnes, contiguë à une dernière salle dont la couverture a la forme d'un sarcophage. La salle centrale est d'un intérêt particulier : «elle a trouvé, aussi loin que vont nos connaissances pour la première et dernière fois en Egypte, une expression architecturale unique»⁴⁸. Elle se compose d'une plateforme haute et rectangulaire qui supporte dix piles de granit rose soutenant l'architrave et la dalle dont l'assemblage est archaïque. A l'image d'une île, elle est entourée d'un canal alimenté par le Nil, puis de dix-sept chapelles nichées dans les murs de sa périphérie. Sur l'axe Est-Ouest, depuis le canal qui est inaccessible, deux escaliers⁴⁹ conduisent à la plate-

forme. Au centre, deux légères excavations, l'une carrée, l'autre rectangulaire accueilleraient, selon H. Frankfort, les vases canopes et le sarcophage.

Si Séthi I^{er} fait appel à la résurgence du mythe fondateur lors de l'élaboration de son cénotaphe, il recourt pourtant au type innovant de l'hypogée du Nouvel Empire comme l'a démontré H. Frankfort. Toutefois, en regard du type thébain, ce cénotaphe dénote des particularités qui le distinguent fondamentalement.

La première réside dans la coupe de la salle centrale et le symbole qu'elle manifeste. Elle expliquerait la raison de l'assemblage "volontairement" archaïque de la salle. H. Frankfort a démontré que l'Osiréion n'est destiné à aucune activité quelconque. Il est la pure représentation d'un mythe auquel s'identifie le pharaon : «*La salle centrale, avec son île et son eau, ne peut être utilisée. Elle a dû être simplement l'expression d'une idée en pierre*»⁵⁰ et «*la plus vieille expression de cette idée est à trouver dans un mythe cosmogonique*»⁵¹. L'origine de la création, selon la théologie d'Héliopolis, réside dans l'émergence de l'île primordiale⁵² des eaux primordiales d'où s'élève en s'autoprocrétant le dieu Atoum-Râ, le soleil. Symbole de la vie, son couché est associé à la mort alors que son levé est résurrection. Pour le Nouvel Empire, cette île mythique était située à Abydos.⁵³



Abydos : plan et coupe du cénotaphe de Sethi I (Osiréion).

(Dessin : O. Bernay d'après H. Frankfort.)

La deuxième particularité unique et très étrange du cénotaphe est la présence de deux salles pour le sarcophage d'une seule personne⁵⁴. L'une correspond à la traditionnelle chambre funéraire de la XIX^e dynastie avec ses décorations et symboles, l'autre, la salle centrale avec ses emprunts osiriaques, ouvre toutes sortes de conjectures si l'on suit l'analyse de H. Frankfort. Est-ce la volonté de signifier et d'honorer à travers le temps et dans un lieu unique la rencontre de deux rituels? Est-ce l'apparition d'une dualité avec le dieu où seul l'espoir d'une résurrection persiste alors que la "réelle" résurrection après la mort est du ressort de la divinité? Une prise de conscience de l'angoissante mortalité de l'homme où le Ka du pharaon ne serait plus transfiguré par une image de vie mais par la présence de la mort offerte au bon vouloir du dieu? Est-ce la volonté d'inscrire dans l'espace que le pharaon rejoint Osiris dans la mort : la décomposition temporelle d'un même instant, celui de la mort et de la résurrection, réuni par le cénotaphe?

Quoi qu'il en soit, le cénotaphe représente une conception divine et plurielle qui illustre le mystère de la mort, une vie cachée dans le royaume vivant d'Osiris.

L'Osiréion est une idée de tombeau, une pensée écrite dans la pierre. Il cherche à inscrire l'origine de toute chose dont le pharaon a le devoir de témoigner puisqu'il est lui-même issu de cette origine. En témoignant de sa propre éternité par sa mort, c'est celle du Dieu qu'il atteste.

Contrairement à l'hypogée, le cénotaphe n'est pas destiné à la dépouille du mortel. Il est la pure expression du témoignage et la mémoire vivante du lien unique et sacré que le dieu entretient avec l'homme au sein de l'éternité, depuis l'origine jusqu'à la fin des temps.

C'est vraisemblablement cette abstraction absolue et divine, au-delà de toute condition humaine, la source du pouvoir, qui explique la situation de l'Osiréion à l'Ouest du temple funéraire comme soutenant son enceinte sacrée et le fait qu'il soit exempt de toutes investigations rituelles.

La troisième particularité, tout aussi essentielle que les deux premières, est que le cénotaphe n'est pas enfoui comme l'hypogée. Il affleure au niveau du sol pour confirmer la volonté de se distinguer en surface et de faire voir la trace de cette mémoire "présente", la source de vie : une double rangée d'arbres plantés dans des puits⁵⁵ donne une image végétale, vivante, fragile et lumineuse, de l'indestructibilité du mythe que la pierre a scellé à jamais. Il en est son image *in presentia* dans le champ de l'histoire.

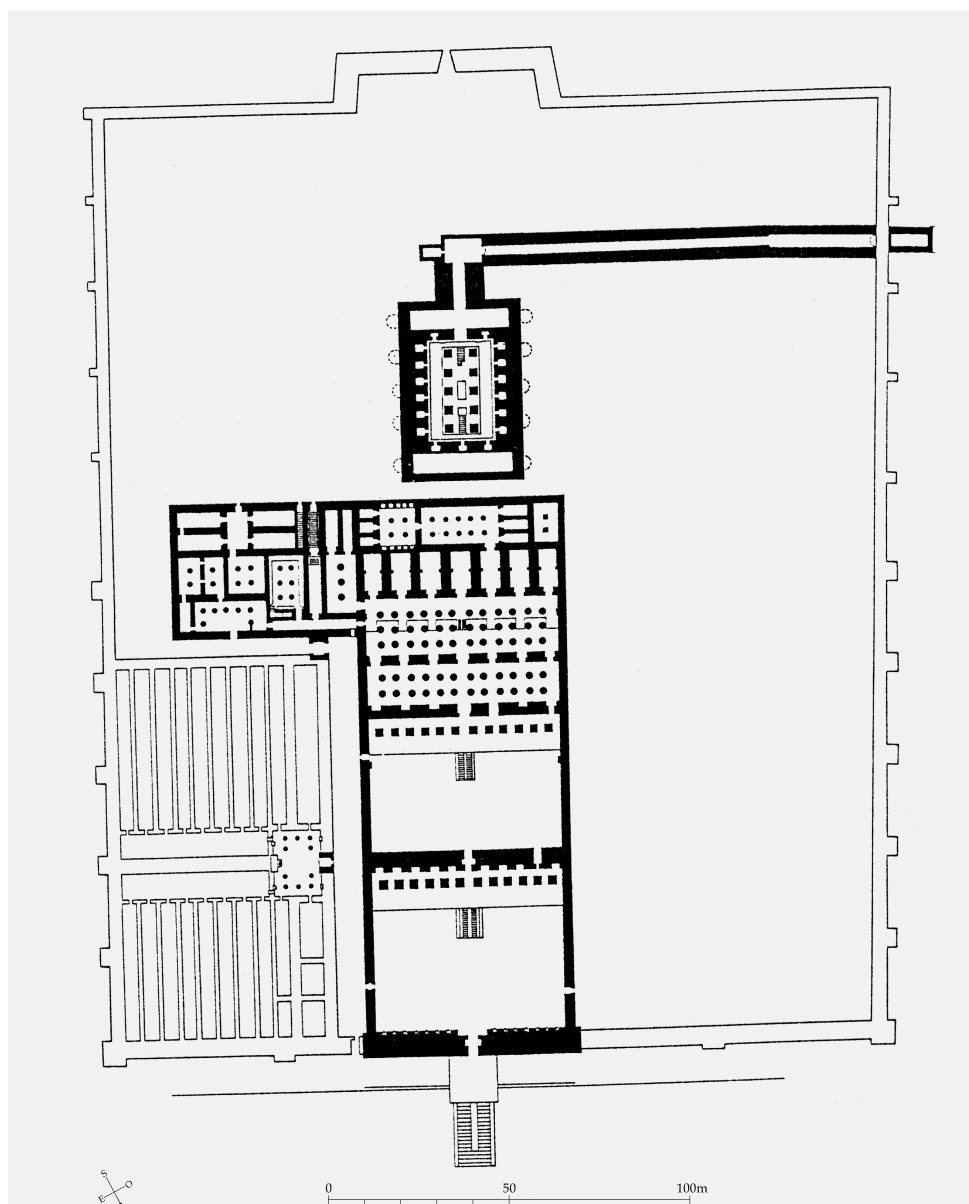
L'inversion du sens

Nous avons vu que l'hypogée s'enfouit profondément dans la terre alors que le cénotaphe veut être une élévation dans le territoire. Si l'un procède de "l'enlevé" pour mieux se cacher, l'autre dérive du "rapporté" dans la volonté d'offrir la lumière. L'hypogée est rempli de la dépouille alors que le cénotaphe en est vide. La présence du corps et la réalité de la mort travestissent l'hypogée en un simulacre de vie alors que l'absence du corps dans le cénotaphe le soumet à une mise en scène de la mort pour interroger la vie. Dans l'un la mort est vécue, alors que dans l'autre elle est représentée. Si le cénotaphe protège l'idée de la mort en donnant une pérennité à l'esprit, c'est la protection de la dépouille et l'idée de vie que poursuit l'hypogée.

Le cénotaphe est un monument induit par l'histoire et la socialisation du concept de la mort. Il se réclame de la raison et d'une mémoire historique. L'hypogée quant à lui est un

monument qui ressort de la foi. Il circonscrit le phénomène de la mort et s'attache à une mémoire collective.

Soumis au rituel de la foi, l'hypogée revisite la tradition pour s'ouvrir à la modernité. Inversement, le cénotaphe, exempt de tout rituel, part de la modernité pour revenir à l'origine de la tradition : le mythe fondateur.



Abydos: temple et cénotaphe de Sethi I (Osiréion) d'après D. Arnold.

Notes

¹ Adolf Loos, «Architecture» in Adolf Loos, *Malgré tout* (1900-1930), Ivrea, Paris, 1984, p. 226.

² V. à ce propos: Sigfried Giedion, *L'Eternel présent, la naissance de l'architecture*, Ed. de la Connaissance S.A., Bruxelles, 1966, p. 180.

³ Christophe Carraud, «La disparition de la mort», *Communio*, XX 2 – *La sépulture*, mars-avril, 1995, p. 50.

⁴ V. à ce propos Jean-Didier Urbain, *L'Archipel des morts*, particulièrement la troisième partie: «La tombe et le texte», Petite Bibliothèque Payot, Paris, 1998, pp. 191 et suivantes.

⁵ Le mot homme du latin *homo*, qui signifie né de la "terre", a une racine indo-européenne *ghyom* qui signifie "terre". Dictionnaire historique de la langue française, *Le Robert*, sous la direction de A. Rey, 1998.

⁶ Robert Auzelle, *Dernières Demeures*, Robert Auzelle, Paris, 1965.

⁷ Philippe Ariès, *Essai sur l'histoire de la mort en Occident*, Seuil, Coll. Points, Paris, 1975.

⁸ De *mausoleum*, tombeau de Mausole, élevé en 453 Av. J.-C. par sa femme Artémise à Halicarnasse, l'une des sept merveilles du monde.

⁹ Françoise Choay, *L'Allégorie du patrimoine*, Seuil, Paris, 1992.

¹⁰ Au XII^e siècle, l'espace: *spaze* du latin *spatium* apparaît comme un moment, un espace de temps. Ce n'est qu'au XIV^e siècle qu'*es-paice* signifie un lieu plus ou moins bien défini. Dictionnaire historique de la langue française, *op. cit.*

¹¹ Quatremère de Quincy, cité par F. Choay, *op. cit.*, p. 16.

¹² F. Choay faisant référence à A. Riegl, in: *op. cit.*, p. 21.

¹³ De *hypo* (sous) et *ge* de *geo* (terre).

¹⁴ Epoque Thinite ou archaïque des I^{re} et II^e dynasties (3185-2715 av. J.-C.) dont la capitale fut Thinis.

¹⁵ *Mastaba* signifie en arabe la banquette de briques crues construite devant les maisons égyptiennes.

¹⁶ Elle symbolise le rapport entre les vivants et les morts. On supposait que le *Ka* du défunt était capable de quitter la tombe par cette voie pour se vivifier par les offrandes.

¹⁷ Le *serdab* est la "maison pour les statues".

¹⁸ Le *Ka* est la force vitale et créatrice de l'individu, son double qui détermine sa personnalité.

¹⁹ Pharaon de la XI^e dynastie du Moyen Empire.

²⁰ V. à ce propos: S. Giedion, *op. cit.*, p. 279.

²¹ Jean-Philippe Lauer, in: Cyril Aldred, Jean-Louis de Guival, Fernand Lebono, Christiane Desroches-Noblecourt, Jean Leclaut, Jean Vercoutter, *Les Pharaons, le temps des pyramides*, Gallimard, Coll. L'univers des formes, Paris, 1978, p. 112.

²² S. Giedion, *op. cit.*, p. 279.

²³ V. plus loin.

²⁴ Maurizio Damiano-Appia, *L'Egypte, dictionnaire encyclopédique de l'Ancienne Egypte et des civilisations nubiennes*, Gründ, Paris, 1999, p. 183.

²⁵ Sergio Donadoni, *L'Art égyptien, Encyclopédie d'aujourd'hui*, Livre de Poche, Librairie générale française, Paris, 1993, p. 279.

²⁶ Amon, le dieu caché, associé à Râ; Mout son parèdre et Khonsou leur fils.

²⁷ M. Damiano-Appia, *op. cit.*, p. 269.

²⁸ Osiris: dieu incarnant la force fécondante de la terre et la régénérescence. Suite à son assassinat par son frère Seth, il renaîtra dans le royaume des morts, dont il devient le souverain et offre «l'espérance d'une vie dans l'au-delà». Selon la théogonie d'Héliopolis, Atoum (le soleil) émerge de Nou (l'océan primordial) et engendre Shou (l'air) et Tefnout (l'humidité). Ceux-ci engendrent Geb (la terre) et Nout (le ciel) qui à leur tour donnent naissance à Osiris-Isis-Seth-Nephthys.

Horus, fils d'Osiris et d'Isis engendra le mythe de la royauté divine. V.: Georges Hart, *Mythes égyptiens*,

Seuil, Paris, 1993.

²⁹ Fête-Sed: jubilé qui célèbre «le renouvellement rituel des forces du roi». Cf. M. Damiano-Appia, *op. cit.*, p. 226.

³⁰ Alberto Siliotti, *La Vallée des rois*, Gründ, Paris, 1996, p. 13.

³¹ Bibân-el-Molouk, la porte des rois.

³² A. Siliotti, *op. cit.*, p. 13. L'escalier est assimilé au symbole d'Osiris.

³³ Idem, p. 13.

³⁴ Paul Barguet in: Cyril Aldred, Paul Barguet, Christiane Desroches-Noblecourt, Jean Leclaut, Hans-Wolfgang Müller, *Les Pharaons, l'empire des conquérants*, Gallimard, Coll. L'univers des formes, 1979, p. 58.

³⁵ Idem, p. 58.

³⁶ Idem, p. 316.

³⁷ S. Donadoni, *op. cit.*, p. 282.

³⁸ A. Siliotti, *op. cit.*, p. 53.

³⁹ Rituel où «le défunt trouvait par magie l'usage de sa bouche, mais aussi de ses narines et de ses yeux et pouvait ainsi parler, boire, se nourrir et respirer à nouveau», A. Siliotti, *op. cit.*, p. 28.

⁴⁰ La protectrice des cercueils.

⁴¹ S. Donadoni, *op. cit.*, p. 373.

⁴² De *kenos* (vide); de *taphos* (tombeau).

Le terme "cénotaphe" a plusieurs acceptions qui ne correspondent pas à la définition exacte qui lui est attribuée:

a) un tombeau abandonné et qui ne fut jamais utilisé;

b) une chapelle ou temple funéraire édifié comme mémorial et pouvant contenir une tombe vide;

c) une fausse tombe construite dans l'intention de ne jamais y reposer (*Scheingrab*);

d) un complexe funéraire où la statue d'un roi est ensevelie (*Doppelbestattung*).

(V. *Lexikon der Aegyptologie*, vol. III, Wiesbaden, pp. 387 et suivantes.)

Le terme de cénotaphe n'est pas

connu par l'égyptien d'alors. La stèle, la chapelle funéraire ou le mémorial étaient désignés par le terme "mehet" qui signifie littéralement un bâtiment érigé (v. *Lexikon der Aegyptologie*, op. cit., p. 389).

43 *Lexikon der Aegyptologie*, op. cit., p. 388.

44 Dieu du soleil, assimilé à Râ de l'Ancien Empire dans la triade thébaine.

45 H. Frankfort, «The Cenotaphe of Séthi I^{er} at Abydos», *The Egypt Exploration Society*, n° 39, 1933, p. 32.

46 Ces divinités concernent la

triade abydienne, les différents dieux du soleil selon les centres religieux égyptiens: Amon (Thèbes), Râ (Héliopolis) et Ptah (Memphis) et Séthi même. V. Dieter Arnold, *Die Tempel Aegyptens*, Artemis & Winkler, Zurich, 1992, pp. 168 à 173 ou encore Kazimierz Michalowski, Jean-Pierre Cortegiani, Alessandro Roccati, Nicola Grimal, *L'Art de l'Égypte*, Citadelles et Mazenod, Paris, 1968/94, p. 528.

47 H. Frankfort, op. cit., pp. 9-33.

48 H. Frankfort, idem, p. 29.

49 L'escalier est le symbole d'Osiris.

50 H. Frankfort, op. cit., p. 28.

51 Idem.

52 Cette conception de l'île primordiale se trouve déjà dans la pyramide de Chéops.

53 Selon le professeur Kristensen et ses études sur *Le Livre des morts*, in H. Frankfort, op. cit., p. 30.

54 D'après H. Frankfort, elle prouve le désarroi à l'égard de la foi et permet de mieux comprendre la réforme d'Akhenaton.

55 On trouve ce dispositif dans le temple de Mentouhotep II à Deir-el-Bahari.

La sacristie de San Lorenzo de Filippo Brunelleschi

Monument à l'idée de structure

Roberto Gargiani

Ornement et construction des arcs

Pourquoi, si l'on s'en tient à la biographie écrite par Antonio di Tuccio Manetti dans les années quatre-vingt du XV^e siècle, Filippo Brunelleschi aurait-il condamné comme "erreur" la prolongation de l'architrave «*qui se plie vers le bas*»¹ – construite par Francesco della Luna en tant que décor de la travée ajoutée à l'extrémité du portique de l'hôpital des Innocents en modifiant arbitrairement le dessin d'origine? Pourquoi, sinon parce qu'une architrave exprime en tout premier lieu une fonction de soutien, même si elle est incrustée dans la maçonnerie, dépourvue de tout rôle statique et réduite à un pur et simple ornement superficiel.

Par ce désaveu lapidaire, Brunelleschi efface des siècles de cohérence expressive, pour laquelle l'ordre architectural, lorsqu'il est incrusté, s'inscrit dans le cadre précieux des corniches et, en tant que tel, est sujet aux règles de l'ornement et non pas à celles de la construction, ainsi qu'il en était pour l'architrave «*pliée vers le bas*» du baptistère de Florence, dont della Luna d'ailleurs s'inspire².

En parlant d'"erreur", Brunelleschi inaugure le concept d'"abus", qui connaîtra une fortune certaine par les traités d'architecture, des livres d'Andrea Palladio à l'essai de Marc-Antoine Laugier, et, en conséquence, il crée les prémisses de l'idée d'un ordre architectural aux apparences rigoureuses – mais il faut bien souligner qu'il ne s'agit que d'apparences, car cet ordre n'est plus que pure représentation. Le projet de restauration de l'ordre ne peut, dès ses débuts, que se présenter complexe et contradictoire pour décliner définitivement à la fin du XVIII^e siècle, anéanti par d'autres logiques constructives plus rigoureuses. Dans l'arc de quatre siècles opèrent néanmoins des logiques culturelles différentes, lesquelles, et non sans cause, s'affrontent toutes autour de la question cruciale du rôle que la construction doit jouer dans le processus de la conception architecturale. Déjà, à partir du XVII^e siècle, l'affrontement s'annonce dans les traités de mécanique, de mathématique, de géométrie, de gnomonique et d'architecture, en ayant son épiscentre symbolique en Galileo Galilei, dont les réflexions sur la résistance des matériaux ébranlent la validité et l'autorité



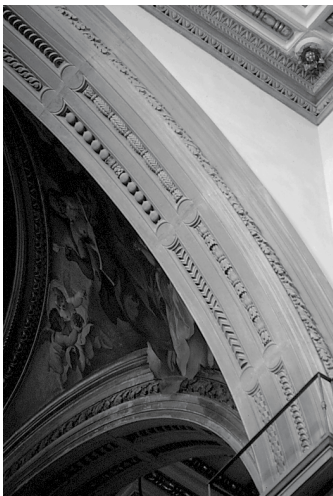
Ci-dessus, Hôpital des Innocents, Florence. Décor construit par Francesco della Luna montrant une architrave «*qui se plie vers le bas*», détail jugé erroné par Filippo Brunelleschi.

Page de droite, basilique San Lorenzo :

Image du haut : sacristie, détail du joint des claveaux (voir aussi détail des trois claveaux p.102).

Image du milieu, détail d'un arc du transept.

Image du bas, détail d'un arc de la croisée.



des règles de l'architecture antique redécouvertes au XV^e siècle. Mais, au début, l'affrontement s'inscrit dans les détails sculptés dans la pierre laissée apparente.

Le point de départ de la recherche d'une ornementation inspirée de l'antiquité et en même temps capable de dialoguer encore, comme aux XIII^e et XIV^e siècles, avec les dimensions du bloc de pierre et avec les lignes des joints résultant de l'assemblage des blocs peut se situer à l'endroit de l'arc formé de trois longs claveaux de pierre dite *serena* et qui se trouve entre la salle et la *scarsella* (c'est-à-dire l'espace où se trouve l'autel) dans la sacristie de la basilique San Lorenzo, que Brunelleschi construit entre 1422 et 1428. Le nombre des claveaux est le plus petit possible pour obtenir un comportement statique semblable à celui de l'arc : c'est un choix qui révèle que le but idéal de Brunelleschi est un arc monolithique. Cela indique aussi que les joints ont pour lui une signification cruciale dans le dessin de l'œuvre : ils doivent être réduits au minimum, tandis que ceux qui ne peuvent pas être éliminés vont faire partie de l'ornement.

La décoration de l'archivolte est articulée en trois bandes, à l'instar d'une architrave, pour exprimer le rôle porteur de l'arc, sa continuité et peut-être aussi l'importance de la *scarsella*, importance qui semble signifiée par la bande médiane en forme de guirlande ficelée par un ruban. La décoration de l'intrados, d'une part confirme la continuité de l'arc par les deux bandes parallèles décorées avec une alternance de spirales et de méandres, et en révèle d'autre part le fractionnement en trois parties par l'insertion d'un couple de petits disques plats à l'endroit des joints. La construction d'un arc au moyen de plusieurs claveaux est ainsi contrôlée par un ornement qui transforme les joints en lignes de suture et en lien entre parties distinctes.

La solution de l'arc obtenu par de longs claveaux est répétée dans d'autres bâtiments de Brunelleschi ou qui s'inspirent de lui. Dans la basilique de San Lorenzo, le nombre des claveaux varie par rapport au diamètre de l'arc (neuf claveaux dans les quatre arcs-doubleaux à la croisée, cinq dans les arcs de la nef et du transept). Néanmoins, la longueur des claveaux ne varie pas de façon que le rythme de l'ornementation des intrados unifie les différentes structures. Dans ce cas, ne voulant pas modifier le rythme de l'ornementation en le dégageant de la contrainte des joints, la correspondance rigoureuse imposée entre ornement et coupe des pierres conditionne le dimensionnement des claveaux dans les arcs de diamètre différent. Mais cela implique des défauts de construction lorsque ce système est adopté pour des arcs de grand rayon (comme ceux de la croisée), où «plusieurs pierres vont se casser à cause du cercle»³.

Par contre, dans l'église Santo Spirito, les dimensions des claveaux varient en fonction des deux types d'arc adoptés (les claveaux sont plus petits dans les arcs-doubleaux de la croisée) et sont ainsi irrégulières, car ici les intrados sont lisses : les dimensions sont donc dégagées de la rigueur géométrique imposée par l'ornementation. Dans ce bâtiment, l'exemple suivi est celui des arcs du portique de l'hôpital des Innocents où l'absence de toute ornementation rend possible l'emploi de claveaux de longueurs différentes (la clé étant plus petite que les autres claveaux).

De la sacristie à l'hôpital, de San Lorenzo à Santo Spirito, les arcs aux longs claveaux s'imposent comme principe de la construction nouvelle : l'archivolte tend au monolithe de pierre en opposition à la traditionnelle structure fragmentée en petites voûtures, et la coupe des pierres devient une opération complexe, car les longs claveaux doivent être d'une géométrie précise pour pouvoir être montés sur chantier, tandis que leur mise en

œuvre s'avère difficile sans l'aide de machines de levage. Géométrie et mécanique sont les fondements qui rendent possible cette construction monumentale des arcs, sur fond de laquelle s'inscrit le chantier de la grandiose coupole de Santa Maria del Fiore.

La console et l'entablement en saillie du mur

Leon Battista Alberti discute de la saillie ou du détachement des colonnes et des pilastres par rapport au mur en faisant appel à deux définitions : "en relief" et "détaché". L'effet à obtenir dans le deuxième cas est celui de «*ressembler à un portique*»⁴. Alberti explique comment on doit construire l'entablement : tandis que dans le cas des colonnes "en relief", grâce à leur saillie contenue par rapport au nu du mur, il est possible de réaliser l'entablement «*le long d'une ligne ininterrompue sur toute la longueur du mur*», dans le cas des colonnes du type "détaché", l'entablement doit «*se plier à angle droit en correspondance des colonnes*»⁵.

Ces brèves considérations résument la lutte séculaire de l'ordre architectonique pour s'affranchir du mur, laquelle connaît un nouveau développement avec l'œuvre de Brunelleschi.

Dans le mur, Brunelleschi incruste des pilastres et non pas des demi-colonnes. Pour le soutien d'un entablement continu et saillant, il transforme la console médiévale, mais celle-ci n'en est plus guère reconnaissable.

Dans le portique de l'hôpital des Innocents, l'architrave, constituée de trois bandes couronnées par une mince corniche, ressort du mur dans lequel elle est enchâssée de manière à créer une épaisse ligne d'ombre continue. L'architrave est construite par de longs claveaux rectangulaires disposés en deux assises, l'assise inférieure ayant une hauteur réduite, égale à la hauteur de la seule bande inférieure, tandis que l'assise supérieure englobe les deux autres bandes et la corniche. Les claveaux des deux assises sont superposés en décalage, comme dans la maçonnerie d'un mur, pour éviter d'éventuels glissements dus au tassement du bâtiment, mais ce décalage est d'effet désagréable pour un élément qui doit être en parfaite ligne droite sur la façade entière. Dans ce qui apparaît comme "architrave", l'assise inférieure répond à la fonction de console continue des claveaux supérieurs, si bien que dans cette œuvre Brunelleschi n'emploie pas de consoles apparentes. Suivant les documents du chantier, seule la bande inférieure est appelée "architrave", haute de 1/4 de bras (0,144 m) et se développant sur une profondeur de 2/3 de bras (0,378 m), tandis que la partie supérieure – comprenant deux bandes et la corniche – est dite simplement "corniche", haute de 3/4 de bras (0,435 m)⁶.

Tandis qu'à l'hôpital la console existe mais n'est pas visible, elle devient dans la sacristie un élément reconnaissable et même essentiel dans le dessin de la paroi. L'architrave est ici réalisée par des incrustations de pierre *serena* de la même saillie et avec les mêmes ornements qu'à l'hôpital des Innocents, mais elle est construite d'une autre manière. Les pierres forment en une seule pièce la hauteur entière de l'architrave et sont prises dans la maçonnerie, s'appuyant aussi sur des consoles. La saillie par rapport au nu de la paroi est calculée de façon à ce que l'on puisse réaliser une cannelure sur l'intrados saillant de l'architrave, afin de produire l'effet d'un élément en relief.

Dans la salle de la sacristie, l'entablement s'appuie sur des pilastres et sur des consoles intermédiaires. Dans le cas où les consoles auraient été introduites afin de faire allusion à un ordre supprimé, optiquement nécessaires pour un entablement qui autrement aurait semblé excessivement long⁷, leur nombre aurait dû être de deux sur chaque côté, et non de trois, car les pilastres intermédiaires du côté de la *scarsella* sont au nombre de deux. Les



Santo Spirito, Florence, détail des arcs de la croisée.



Santo Spirito, Florence, détail d'un arc de la nef principale.



Hôpital des Innocents, Florence, détail d'un arc du portique.

deux consoles auraient été accordées avec les trois fenêtres appuyées sur l'entablement et l'ensemble aurait été en harmonie avec la tripartition du côté de la *scarsella*. Les raisons du choix de trois consoles et les disharmonies qui en résultent dans la distribution des éléments architecturaux sont à rechercher surtout dans des aspects de nature constructive : les consoles contribuent à maintenir en position l'entablement en saillie; elles correspondent à la fonction qui, à l'hôpital, était remplie par la bande inférieure continue de l'architrave.

Tous les joints verticaux des pièces qui constituent l'architrave ne tombent pas exactement en correspondance avec les consoles : ce fait s'explique par l'existence cachée d'autres consoles constituées par des coins de bois interposés entre l'architrave et le mur, dans le but d'éviter de mettre en œuvre des claveaux de pierre excessivement longs, qui s'appuieraient seulement d'une console de pierre à l'autre, et de conjurer ainsi des fractures en cas de tassement de la maçonnerie⁸.

Bien qu'ils ne soient que des éléments décoratifs incrustés dans la maçonnerie, les pilastres et l'entablement de pierre ont une indiscutable valeur d'ossature ou d'ordre portant, cette valeur n'appartenant plus à une paroi revêtue d'un enduit de chaux blanche. L'absence de fresques sur les surfaces délimitées par ces éléments de pierre empêche de voir l'ordre se réduire à un encadrement de panneaux; même les autres éléments de pierre au-dessus de l'entablement, minces et arqués, deviennent des nervures, et l'ensemble se propose comme le monument d'une structure idéale⁹.

Colonnes au fût lisse et pilastres cannelés : ordre monolithique et ordre de plaques incrustées

Selon Vitruve, la cannelure est la représentation des plis d'une robe. Mais l'ombre nette qu'elle produit, répétée sur tout le fût d'un piédroit, possède aussi d'autres valeurs, éminemment constructives, que Brunelleschi et les architectes florentins révèlent par leurs œuvres. Ils ont une prédilection pour les fûts de colonne parfaitement polis et pour les fûts de pilastre cannelés et rudentés. L'emploi des deux, presque systématique pendant tout le

*Basilique de San Lorenzo, Florence.
La sacristie. Voir aussi le détail de l'architrave avec des incrustations de pierre serena p. 98.*



XV^e siècle, s'explique par la différence de valeur qui est attribuée à chacun et par le procédé constructif qui diffère pour la colonne et pour le pilastre. La colonne est une structure portante dont le fût, à partir de Brunelleschi, est réalisé à Florence en un seul bloc monolithique de pierre *serena*: le traitement de sa surface rend visible et exalte l'absence de joints. Le pilastre, par contre, n'est qu'une décoration de la paroi réalisée avec des plaques et dont les cannelures s'avèrent indispensables pour cacher les joints.

Sur le fût cylindrique poli, la lumière coule exaltant ainsi la colonne dans l'espace, alors que la même lumière n'aurait fait qu'aplatir le pilastre de la sacristie, s'il avait été lui aussi poli : c'est ainsi que les cannelures interviennent pour produire ces ombres profondes qui accentuent plastiquement un élément prisonnier du mur. Ces contrastes très recherchés des clairs-obscurs révèlent combien la poétique de Brunelleschi ne se borne pas à contraster pierre gris-verte et mur blanc, mais cherche bien plus à rendre l'ordre évident et plastique grâce à la lumière et à l'ombre : se confirme ainsi le rôle crucial de la console comme support de l'entablement, qui se veut le plus possible en saillie de manière à projeter une ombre puissante. Consoles et cannelures tendent ainsi, bien que suivant des modalités différentes (l'une constructive, l'autre formelle), à détacher l'ordre du mur et à le faire devenir une structure monumentale et essentielle. A la limite, c'est là le prélude des colonnes en niche, comme le montre le premier exemple important, directement lié à l'œuvre de Brunelleschi, celui de Michel-Ange dans le vestibule de la bibliothèque Laurenziana.

Dans la sacristie, la largeur des pilastres correspond à celle des arcs qui ont leur naissance au-dessus de l'entablement : le pilastre devient partie intégrante non seulement de l'ordre architectonique mais aussi du système des arcs. Ainsi, Brunelleschi ne cherche pas à imaginer un piédroit sophistiqué, qui serait constitué de piliers carrés interpénétrés ou bien en forme de croix noyés dans la maçonnerie d'où seulement deux faces émergeraient¹⁰; il cherche un dessin des éléments qui soit continu, voulant obtenir entre pilastres et encadrements des arcs un équilibre parfait et éminemment optique. La volonté de trouver cette relation explique les différences de largeur des faces des pilastres : de la plus grande mesurant six cannelures, qui est celle des piliers situés entre



Sacristie de San Lorenzo, emplacement "irrégulier" de la console par rapport au joint de l'architrave et à l'axe de la fenêtre.

Détails des pilastres cannelés d'un piédroit de la croisée, dans la basilique San Lorenzo. A droite, à San Spirito, détail d'une demi-colonne au fût lisse.



la salle de la sacristie et la *scarsella*, à la plus petite mesurant une cannelure, qui est celle des piliers d'angle à l'intérieur de la *scarsella*, à chacune d'elles correspondant un arc ou un encadrement courbe de même largeur. Et puisque les pilastres se poursuivent toujours au-delà de l'entablement dans des nervures arquées, mais jamais là où rien n'existe qu'ils pourraient feindre de supporter, les consoles soutiennent l'entablement justement là où des pilastres ne peuvent pas être placés¹¹.

Si l'on regarde bien, dans la construction de Brunelleschi, le fût avec cannelures ou poli, les surfaces ornées ou nues de l'intrados des bandes et des archivoltes, la longueur des claveaux des arcs sont tous dans des rapports exactement calculés, si bien que la modification de l'un de ces éléments entraînerait la modification des autres. Que l'on compare les différentes manières de résoudre la construction et l'ornement dans la structure en pierre *serena* à la croisée du transept de San Lorenzo et de Santo Spirito, les principes qui règlent les relations entre les éléments en apparaîtront plus clairs. Dans chacun des deux bâtiments, les quatre piédroits de la coupole sont constitués d'assises de pierre, mais l'ornement des fûts est différent dans les deux cas et par conséquent le système constructif des arcs aussi. A San Lorenzo, les fûts sont décorés avec des cannelures, pour rendre moins évidents les joints, mais aussi parce que les arcs sont construits avec de longs claveaux ornés, à l'instar de l'arc de la sacristie. A Santo Spirito, les fûts sont polis en forme de demi-colonnes, comme le sont les intrados des arcs. Dans le premier cas a été privilégié l'ornement, par rapport auquel tout le système structurel a été conçu et réalisé. Dans le deuxième cas, les arcs ont été construits avec de petites pierres, renonçant à l'ornement de l'intrados et donc aussi aux cannelures du fût; il s'ensuit un autre principe constructif: la cannelure, qui rend moins visible le joint, ne peut être employée que lorsque l'archivolte est construite en claveaux ornés, créant ainsi une ossature de pierre *serena*, à l'image de ce qui se passe à la sacristie.

Pendant longtemps, les principes de Brunelleschi vont modeler la construction florentine, animée par une tension intellectualiste qui n'est reconnaissable que dans les détails de l'ornement et que saisissent rarement ceux qui ont voulu en adapter les figures aux systèmes constructifs d'autres villes.

Les coupoles et la coquille

Autour de 1420, Brunelleschi est impliqué dans la réalisation de plusieurs coupoles innovatrices : pour la chapelle de Schiatta Ridolfi dans l'église de San Jacopo sopr'Arno (1418 enviro; détruite en 1709); pour la chapelle de Sandra Barbadori dans l'église de Santa Felicità (commencée en 1418-19 environ et terminée en 1423; modifiée en 1736); pour la sacristie de San Lorenzo; pour le portique de l'hôpital des Innocents. Toutes ces coupoles illustrent le problème crucial de la mise au point du modèle de la coupole de Santa Maria del Fiore, complété en 1418 et approuvé en 1420, et sont à regarder comme des œuvres expérimentales pour vérifier les configurations géométriques et techniques, les matériaux et les appareils nécessaires à monter la grande coupole sans armature. A cette fin s'avère fondamental l'appareil de briques disposées en épi, que Brunelleschi découvre probablement dans les niches de l'église Santa Sofia construite vers le XI^e siècle à Padoue, ville où il trouve aussi les modèles pour sa sacristie (le baptistère San Giovanni) et pour les *oculi* de son hôpital (le Palazzo della Ragione)¹².

Dans la chapelle Barbadori, les médaillons encadrés de pierre *serena*, enchâssés entre les arcs, sont décorés avec une forme en éventail, vaguement semblable à la coquille ornementale que Brunelleschi propose fréquemment sous différentes formes : chapiteau incrusté ou pendentif. Dans cette chapelle, l'ornement est comme la représentation de la structure la plus célèbre qu'il ait conçue : la coupole définie par les contemporains *a creste e a vela*¹³, construite avec des cintres et des armatures. L'origine de ce type de coupole est à repérer, à Florence, dans les structures voûtées des absides, comme par exemple dans Santa Croce¹⁴, et dans la coupole du baptistère, où les nervures ne sont pas visibles afin d'obtenir un intrados à faces unies, nécessaire pour le revêtement de mosaïque. Brunelleschi s'inspirera de ces deux formes de coupole, tout en faisant usage d'autres matériaux, et en concevant d'autres comportements statiques grâce à sa connaissance de la construction de la basse période romaine et des techniques vénitiennes.

L'autre structure que Brunelleschi introduit dans la construction à Florence est la coupole hémisphérique sur pendentif, que parfois il édifie au moyen d'un appareillage de briques qui permet de l'élever sans cintre.

Les deux types fondamentaux de coupole sont employés dans la sacristie : la coupole de la salle est *a creste e a vela*, celle de la *scarsella* est à profil hémisphérique – une combinaison qui sera reprise par les constructeurs de la chapelle Pazzi dans Santa Croce, dont la coupole principale sera achevée en 1459. Nous savons que les crêtes de la chapelle Pazzi (la seule pour laquelle il a été possible de procéder à une inspection sommaire des extradados) sont construites comme des plates-bandes rampantes de briques, dont l'extrados est rectiligne et l'intrados courbe et revêtu de pierre *serena* sur la partie visible; intrados et extradados sont reliés, dans leur partie inférieure, par deux chaînages circulaires en fer, à leur tour noyés dans un mur cylindrique qui a une fonction de contrefort et qui est percé d'*oculi*; au sommet, les crêtes sont réunies par le cylindre creux sur lequel est posée la lanterne, qui les comprime en les stabilisant. Aussi bien la construction que le profil des crêtes découlent de la structure de l'arc rampant¹⁵. Entre les crêtes sont disposés des voiles superposés (deux pour chaque couple de crêtes), c'est-à-dire des petites voûtes de briques dont



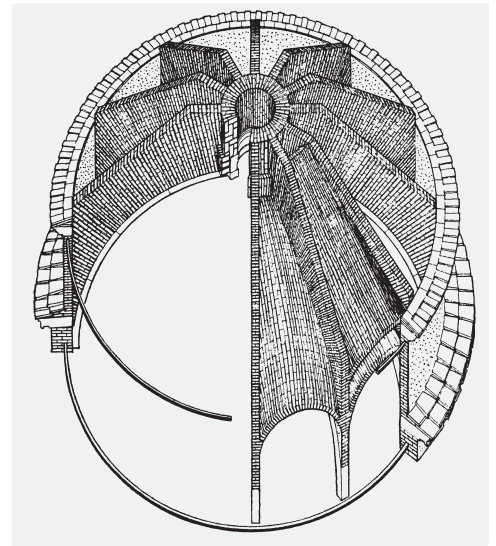
Eglise de Santa Sofia, Padoue, XI^e siècle env. Appareil de brique en épis de la semi-coupole de l'abside.



Chapelle Barbadori, détail de médaillon encadré de pierre *serena* enchâssés entre les arcs.

A gauche, basilique San Lorenzo, Florence, vue de la coupole.

A droite, relevé de la coupole a creste e vele de la chapelle Pazzi dans Santa Croce. Illustration tirée de Eugenio Battisti, Filippo Brunelleschi, Electa editrice, Milan, 1976.



la fonction est de remplir les vides entre les crêtes tout en leur donnant de la rigidité dans le sens transversal.

Dans la coupole de la sacristie, les vides entre les crêtes et les voiles supérieurs sont remplis par des tubes de terre cuite, noyés dans du mortier de chaux mélangé à des tuileaux jusqu'au nu de l'extrados des crêtes, de façon à obtenir une surface continue de couverture. Les fissures qui se sont manifestées le long de l'axe médian des voiles révèlent l'unité structurale qui s'est réalisée à la suite de ce jet de mortier : une crête forme bloc avec ses deux demi-voiles contigus. Ce sont ces mêmes fissures qui montrent le conflit entre une forme structurale conçue comme une ossature de nervures reliées entre elles par des éléments leur donnant de la rigidité, et une technique (celle du jet de mortier) qui, au contraire, tend au monolithe. La base des crêtes et des voiles est fermée par un mur cylindrique percé de seize petits *occhi*, qui joue aussi le rôle de contrefort à d'éventuelles poussées horizontales résiduelles des crêtes. Cette structure est normalement appelée *tambour*, mais à tort car ce n'est pas sur elle que la coupole s'élève ; on devrait plus proprement l'appeler *tiburium*, c'est-à-dire, à la lettre, le revêtement extérieur de la coupole déjà employé par l'architecture byzantine et l'architecture gothique. Le *tiburium* circulaire de Brunelleschi correspond dans son rôle structural et comme signification à celui en forme d'attique de la coupole du baptistère de Florence¹⁶.

Le choix de la coupole *a creste e a vela* est à mettre en rapport avec le programme visant à la monumentalité par les seules lignes d'une structure idéale en pierre *serena*. Ces lignes créent une géométrie tellement absolue et forte qu'elles excluent tout programme de fresques, fresques qui décoraient habituellement les voûtes des absides. C'est la structure qui prend ici la place traditionnellement occupée par les sujets sacrés, de la même manière que l'idéogramme de la coupole *a creste e a vela* devient ornement entre les arcs de la chapelle Barbadori.

Dans la sacristie, la différence de dessin des moulures des deux coupoles est précisément due à la différence des systèmes de construction : la moulure de la coupole *a creste e a vela* est en forme de cordon, qui relie optiquement les nervures radiales, faisant allusion à l'invisible mécanisme structural qui chaîne les crêtes ; dans la *scarsella*, la moulure dessine un rideau retenu par des lacets, qui laisse ouvert le vide circulaire montrant un ciel nocturne,



Basilique San Lorenzo, Florence. Détail d'un arc de la sacristie.

comme si la coupole n'existait pas et comme si le vide pouvait être fermé seulement avec ce rideau.

Le dessin de la moulure de la coupole de la *scarsella* et celui du cordon de la coupole *a creste e a vela* révèlent l'essence constructive de l'ornement chez Brunelleschi. Dans la chapelle Pazzi, qui est pourtant construite à partir du modèle de la sacristie, la moulure de la coupole perd ce caractère symbolique, pour représenter une structure imitant un entablement sur lequel les crêtes font semblant de s'appuyer.

Entre salle de la sacristie et *scarsella*, Brunelleschi dessine des hiérarchies, précisément grâce aux structures : dans la salle, la coupole s'impose avec ses nervures de pierre *serena*; dans la *scarsella*, la coupole se sublime en une voûte céleste et, voulant représenter une sacralité éthérée, toutes les structures tendent dès lors à disparaître (comme les pilastres d'angle), à se dissoudre en des métaphores (la coupole-ciel), les surfaces s'incurvant dans des cavités (les trois niches tracées selon un cercle unique, les coquilles des pendentifs) et la lumière devenant intense, presque aveuglante; seul l'entablement court encore, continu et puissant, poursuivant celui de la salle par simple cohérence tectonique, troublant la délicate dissolution des structures réelles et apparentes¹⁷.

Quelques centimètres d'enduit blanc, mais essentiels, détachent l'anneau en forme de cordon de la coupole *a creste e a vela* des bandes courbes sous-jacentes en forme d'architrave. Dans cette pause calculée, alors que les autres éléments de pierre se rejoignent par tangence ou feignent de s'appuyer et de soutenir, Brunelleschi chante la nature aérienne de sa coupole, laquelle apparaît si légère qu'elle ne pèse même pas sur les éléments sous-jacents; elle s'en détache presque comme un voile, fermé sur lui-même par des lacets invisibles.

La réflexion de Brunelleschi rejoint des sommets lyriques dans la construction des coupoles; l'invention structurale anime la dimension poétique de l'ornement, tandis qu'elle est incertaine dans la construction de l'ordre architectonique dont la perfection n'est obtenue que par l'arrogance de la dialectique, par le pouvoir de la parole (mais pas par celui de l'ar-

chitecture), avec lesquels Brunelleschi défend et impose l'idée d'un ordre qui se voudrait ossature structurale fondamentale alors même que celle-ci n'existe pas.

La pause d'enduit entre deux ordres d'éléments assume donc pour nous la valeur de limite entre deux idéaux de perfection différents et opposés.

«*Ornatissima Sacristia*», c'est ainsi qu'elle est définie en 1429, quand l'ornement n'est encore que celui de ses structures, réelles ou apparentes¹⁸. Vers 1440, le programme synthétique du début est désormais contesté et mis en crise, et l'œuvre est envahie par une décoration dépourvue de valeur constructive, que Brunelleschi avait balayée avec une force inouïe, poursuivant son rêve d'une architecture toute comprise dans la réflexion de ses seules et uniques raisons structurales et constructives, indifférente à n'importe quelle célébration des mandataires, qu'ils fussent religieux ou laïques, prélats ou riches commerçants.

Seule la coupole de Santa Maria del Fiore – que personne n'osera altérer, ni ne parviendra à en comprendre avec certitude les raisons statiques intimes – transmettra intact le rêve d'une architecture qui ne soit que l'expression pure de sa structure. Toute subtilité sur la nature "gothique" ou "classique" de ce monument essentiel à la structure ne peut que mettre à nu les limites interprétatives de la culture historiciste des deux derniers siècles, qui nous a formés et que les générations à venir ont la tâche de détruire.

Basilique San Lorenzo, Florence. A gauche : chapelle de transept. A droite : nef principale.



Notes

¹ «Che si volgie alla ingiu» (cf. Howard Saalman, par les soins de, *The Life of Brunelleschi* by Antonio di Tuccio Manetti, Pennsylvania State University, University Park, London, 1970, p. 97). Cf. aussi le document de chantier de 1430, cit. in Cornelius von Fabriczy, *Filippo Brunelleschi. Sein Leben und seine Werke*, J. G. Cotta, Stuttgart, 1892, p. 571. Le terme «erreur» apparaît dans les chroniques de l'époque (cf. *Notizie sugli artefici fiorentini contenute nel Cod. magliabechiano XIII*, 89 – Codice Petrei, in C. von Fabriczy, *Il libro di Antonio Billi e le sue copie nella Biblioteca Nazionale di Firenze*, Florence 1891, Gregg, Farnborough, 1969, p. 317); ce terme est ensuite repris et divulgué par Giorgio Vasari (cf. R. Bettarini et P. Barocchi, par les soins de, *Giorgio Vasari. Le Vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, Sansoni, Firenze, 1971, vol. III, p. 181).

² Dans son récit très détaillé de cet épisode, Manetti nous représente l'incapacité de Francesco della Luna de justifier le choix de cette architrave pliée face aux arguments de Brunelleschi. L'épisode révèle la force – mais non la validité – du raisonnement de Brunelleschi, capable de détruire l'identité d'une personne, de transfigurer la réalité et l'ordre des choses.

³ «Molta pietra venia astraziare pel tondo» (document de 1449, cit. in Isabelle Hyman, *Fifteenth Century Florentine Studies : The Palazzo Medici; and a Ledger for the Church of San Lorenzo*, New York University, 1968, thèse dactylographiée, 1970, p. 520).

⁴ Leon Battista Alberti, *L'Architettura [De re aedificatoria]*, Polifilo, Milano, 1966, vol II, p. 518 (Libro VI, capitolo XII).

⁵ Ibid., p. 520.

⁶ G. Morozzi, A. Piccini, *Il restauro dello Spedale di Santa Maria degli Innocenti, 1966-1970*, Giunti-Barbieri, Firenze, 1971, p. 17. La dimension en profondeur de la «corniche» n'est pas expliquée alors que cette donnée serait importante pour comprendre la structure de l'architrave selon la conception de Brunelleschi.

⁷ Pour cette interprétation des consoles, v. entre autres Volker

Hoffmann, «L'origine del sistema architettonico del Brunelleschi», in *Filippo Brunelleschi. La sua opera e il suo tempo*, actes du Congrès international d'Études, Florence, 16-22 octobre 1977, Centro Di, Florence, 1980, p. 454, 455, et Marvin Trachtenberg, «Perché la Cappella dei Pazzi non è di Brunelleschi», in *Casabella*, 1996, n° 635, p. 67.

⁸ Les analyses faites pendant les travaux de restauration des décorations ont révélé ces «coins de bois de différente épaisseur» (cf. Pietro Ruschi, «La Sagrestia Vecchia di S. Lorenzo, Storia e architettura», in *Brunelleschi e Donatello nella Sagrestia Vecchia di S. Lorenzo*, Fiorino-Alinari, Florence, 1989, p. 18).

⁹ Les chantiers de San Lorenzo et de Santo Spirito attestent la présence et l'évolution de la console de Brunelleschi. Dans les chapelles du transept de San Lorenzo, réalisées sous la direction de Brunelleschi, l'importance de la saillie et de la longueur de l'architrave encastree dans le mur justifie l'introduction des consoles sans qu'existe la nécessité d'un rappel à un ordre absent. Le long de la nef centrale et du transept, la console est introduite dans l'axe du piédroit, voulant ainsi rétablir la continuité visuelle entre les parties fondamentales de l'ordre (colonne et architrave), interrompue par les arcs. Les pierres de l'architrave s'appuient, outre sur les consoles, sur l'extrados des arcs par l'intermédiaire d'un raccord tangent, corrigeant les éventuelles imperfections par des coins de pierre en vue. A Santo Spirito, l'architrave est construite de la même façon qu'à l'hôpital des Innocents, avec cette différence, que la hauteur de la bande inférieure comprend deux assises et que toute saillie est supprimée, si bien que la console est absente. Par conséquent, l'extrados de l'archivolte ne sort pas du nu du mur et se présente comme une bande aplatie sur le plan de l'enduit. Aussi, l'absence de saillie rend superflue la tangence entre l'architrave et l'archivolte : les deux, contrairement à ce qui existe à San Lorenzo, s'éloignent et s'affichent comme deux bandes autonomes.

Dans la sacristie de l'église de Santa Felicita – oeuvre inspirée des prin-

cipes de Brunelleschi –, les consoles sont placées exactement à l'endroit des joints verticaux des claveaux de l'architrave enchâssés dans la maçonnerie : ainsi, elles montrent sans équivoque leur rôle de support constructif et non de rappel d'un quelconque ordre formel. La logique constructive de Brunelleschi est indirectement confirmée par les désordres qui se sont produits dans l'entablement du vestibule de l'église de la Madonna dell'Umiltà, à Pistoia, où, du fait d'avoir été construit sans consoles, le tassement de la maçonnerie a généré des fissures à plusieurs endroits, si bien que lors des restaurations du XX^e siècle, des coins métalliques faisant fonction de consoles ont dû être mis en place. En grand constructeur qu'il était, Brunelleschi avait prévu la possibilité de tels tassements et avait résolu le problème par ses consoles qui réglaient le rapport entre la discontinuité de la maçonnerie et les pièces monolithiques de pierre enchâssées dans le mur.

¹⁰ Cf. Volker Hoffmann, «Brunelleschi's Architektursysteme», in *Architectura. Zeitschrift für Geschichte der Baukunst*, 1971, p. 54-71 ; Arnaldo Bruschi, «Considerazioni sulla "maniera matura" del Brunelleschi, con un'appendice sulla Rotonda degli Angeli», *Palladio*, XXII, 1972, n° I-IV, p. 89-126, fig. 10 (dessin de Paola Zampa) ; Christof Thoenes, «Zu Brunelleschi's Architektursysteme», *Architectura. Zeitschrift für Geschichte der Baukunst*, 1973, p. 87-93 ; Hoffmann, «L'origine del sistema architettonico del Brunelleschi», cit., p. 447-458.

¹¹ Aussi les trois niches peu profondes introduites dans la petite abside se justifient pour pouvoir appliquer les minces corniches continues en pierre serena tangentes à l'entablement au moyen de consoles, corniches essentielles pour renforcer optiquement les deux grèes piliers filiformes d'angle, qui autrement apparaîtraient comme écrasés par le haut entablement.

¹² A propos de la dérivation de la construction orientale de l'appareil en épi pour les coupes, je renvoie à l'hypothèse de Luigi Crema, «Romanità delle volte brunelleschiane», in *Attes du 1er Congrès*

national d'Histoire de l'architecture, 29-31 octobre 1936, Sansoni, Florence, 1938, p. 129-138, ensuite reprise et développée par Piero Sanpaulesi notamment dans sa contribution «La cupola di Santa Maria del Fiore ed il mausoleo di Soltanieh», *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 1972, n° 3, vol. XVI, p. 221-260.

13 «En forme de crêtes et de voiles» (H. Saalman, *op. cit.*, p. 69).

14 Cf. Paolo Fontana, «Il Brunelleschi e l'architettura classica», in *Archivio Storico dell'Arte*, 1893, VI, p. 258, n° 2; Clarence Ward, *Medieval Church Vaulting*, Princeton University Press, London-Oxford, 1915, pp. 117-120; Hans Folnesics, *Brunelleschi, ein Beitrag*

zur Entwicklungsgeschichte der Frührenaissance-Architektur, A. Schroll & Co, Wien, 1915, p. 41.

15 Cf. Paolo Alberto Rossi, *Le cupole del Brunelleschi. Capire per conservare*, Calderini, Bologna, 1982.

16 La couverture de la coupole de la sacristie découle directement de l'extrados des crêtes dont le profil rectiligne incliné génère la forme tronconique. Le revêtement est en écailles de terre cuite, comme celles que l'on peut voir sculptées sur les sarcophages romains.

17 Le petit ruban doré unifie les différents ornements de l'archivolte et des impostes, comme pour suggérer que l'arc et la coupole enjambent des vides pour relier les murs. Peut-être les

coquilles dans les pendentifs s'inscrivent-elles aussi dans le symbolisme structural qui informe l'ornement de la sacristie, que ce soit le reflet du schéma structural de la coupole "a creste e a vela", ou bien l'expression d'une structure en porte-à-faux (cf. Roberto Gargiani, "Voussure pendante e trompe: costruzione tra mistero e virtuosismo", in *QUASAR. Quaderni di storia dell'architettura e restauro*, 1998, n 19, p. 100).

18 Cit. in Domenico Moreni, *Continuazione delle memorie storiche dell'ambrosiana imperial basilica di S. Lorenzo di Firenze dalla erezione della chiesa presente a tutto il regno mediceo*, F. Daddi, Florence, 1817, vol. II, p. 369.

Le bâtiment administratif de "La Suisse Assurances" à Lausanne Evaluation de différentes stratégies de rénovation

Emmanuel Rey

Si les notions de banal et de monumental font implicitement référence à une certaine classification du patrimoine bâti, les exigences croissantes d'adaptation de bâtiments existants poussent le praticien à dépasser cette dualité pour s'interroger sur les valeurs du parc immobilier dans sa quasi-totalité. Sa démarche s'apparente alors à une équation complexe devant gérer de multiples données (valeur architecturale de l'édifice, diagnostic de l'état existant, constats d'obsolescence) et de nombreuses variables (degré d'intervention, nouvelles performances attendues). Basée sur ces réflexions, une recherche menée dans le cadre du Master européen en architecture et développement durable¹ s'est attelée à l'analyse des spécificités liées à la rénovation de bâtiments administratifs et au développement d'une méthode multicritère permettant de comparer différentes stratégies. Tout en illustrant le processus adopté pour ce travail, la présentation du bâtiment administratif de "La Suisse Assurances" permet de révéler ici les qualités d'un immeuble particulièrement représentatif de la production architecturale d'après-guerre en Suisse Romande.

Un contexte caractérisé par l'avènement du secteur tertiaire

La reprise économique des années cinquante marque le début pour la Suisse de l'essor du secteur tertiaire. La réponse à une demande croissante d'espaces strictement réservés à cette activité se concrétise dès lors par la construction de multiples immeubles administratifs, sièges de banques ou de compagnies d'assurances, à proximité immédiate du centre-ville². Réalisé avenue de Rumine à Lausanne en 1952-54, le bâtiment administratif de "La Suisse Assurances" s'inscrit totalement dans ce processus.

Sa conception est issue de la collaboration ponctuelle de deux protagonistes particulièrement actifs sur la scène architecturale lausannoise: Pierre Bonnard et Charles Thévenaz³. La composition de l'édifice témoigne cependant de l'influence prépondérante de ce dernier. L'expression adoptée, s'inscrivant dans un style à la fois fonctionnel et emprunt d'un certain classicisme, se manifeste en effet dans d'autres œuvres lausannoises de l'ancien élève de l'Ecole des Beaux-Arts de Paris⁴, tels le Collège cantonal classique de Béthusy (1934-36)⁵ ou l'ensemble commercial Terminus qu'il a réalisé avec son fils avenue de la Gare (1952-55)⁶.

Entre fonction et représentation

Comme pour la plupart des programmes de bureaux, le bâtiment de "La Suisse Assurances"

se confronte à une double vocation liée à sa fonction et à sa représentation⁷. Volume unitaire inscrit dans le profil des bâtiments voisins, l'édifice exprime avant tout une recherche de simplicité. Cinq niveaux de bureaux, surmontés d'un attique en retrait, reposent ainsi simplement sur un rez-de-chaussée faiblement différencié. La mise en scène du hall d'entrée, articulé avec une distribution verticale exprimée en façade, et le choix des matériaux confèrent néanmoins à l'ensemble une certaine noblesse.

Au niveau spatial, l'immeuble présente une typologie usuelle dans les années cinquante, basée sur un principe fonctionnel hérité des Etats-Unis: un couloir central distribuant deux rangées latérales de bureaux cellulaires mono-orientés⁸. D'un point de vue organisationnel, cette disposition traduit en termes architecturaux l'image que l'on peut avoir de l'activité administrative de cette époque, c'est-à-dire à la fois peu évolutive et régie par une division stricte des tâches, associée à une hiérarchie clairement marquée⁹.

Au niveau constructif, l'édifice se signale par une structure en béton armé, constituée par les façades (porteuses) et par des appuis intermédiaires de type poteaux-sommiers. Le revêtement des façades, particulièrement représentatif de cette époque, est constitué d'un placage en pierre naturelle, dont la modénature est dictée par le rythme régulier des éléments porteurs. Les parties vitrées des façades sud, est et ouest sont constituées de cadres en aluminium et de doubles vitrages isolants, dont la protection solaire est assurée par des stores extérieurs à lamelles horizontales. En façade nord, le dispositif se compose par contre de vitrages avec cadres en bois et stores à lamelles incorporés entre les deux verres.

Les installations techniques initiales sont relativement simples: chauffage central traditionnel avec distribution par tubes noyés dans les dalles (plafonds rayonnants), ventilation naturelle par simple ouverture des fenêtres et éclairage artificiel composé de deux rangées de tubes fluorescents.

Attitude architecturale et stratégies de rénovation

N'ayant subi qu'une maintenance minimale depuis sa construction, l'édifice présente naturellement aujourd'hui un certain nombre de dégradations et de dysfonctionnements. Pour répondre à ce diagnostic, plusieurs interventions, aux localisations et aux objectifs multiples, peuvent être envisagées.

¹ Emmanuel Rey, *Stratégies de rénovation de bâtiments administratifs. Approche multicritère d'une problématique architecturale et technique*, Master européen en architecture et développement durable, Université catholique de Louvain – Ecole Polytechnique Fédérale de Lausanne, 1998-1999. Cette recherche a été réalisée avec le soutien de l'Académie suisse des sciences techniques (ASST/SATW) et du Fonds national pour la recherche énergétique (NEFF). Un résumé peut être consulté sur le site http://lesomail.epfl.ch/education/Erey/rey_e.html.

² Ottmar Gottschalk, *Verwaltungsbauten*, Bauverlag, Berlin, 1994, pp. 13-15.

³ Le dossier de mise à l'enquête publique comporte en fait quatre signatures: celles de Charles Thévenaz associé à son fils Charles-François et celles de Pierre Bonnard associé à Eugène Boy de la Tour. Notons que l'édifice est relié aujourd'hui à une annexe Nord-Est, réalisée par Bonnard en 1966 dans un esprit de continuité avec le bâtiment initial.

⁴ Comme Alphonse Laverrière ou Eugène Monod, Charles Thévenaz y a fréquenté l'atelier Pascal. Pour comprendre l'influence des anciens élèves de l'Ecole des Beaux-Arts sur l'architecture suisse romande de la première moitié du XX^e siècle, se référer à l'article de Pierre Frey, «Alphonse Laverrière, l'entrée en lice d'un protagoniste», in Pierre Frey, *Concours d'architecture et d'urbanisme en Suisse Romande*, Payot, Lausanne, 1995, pp. 61-74.

⁵ *Bulletin technique de la Suisse romande*, 1934, pp. 246-248, 255-259 et 272-275.

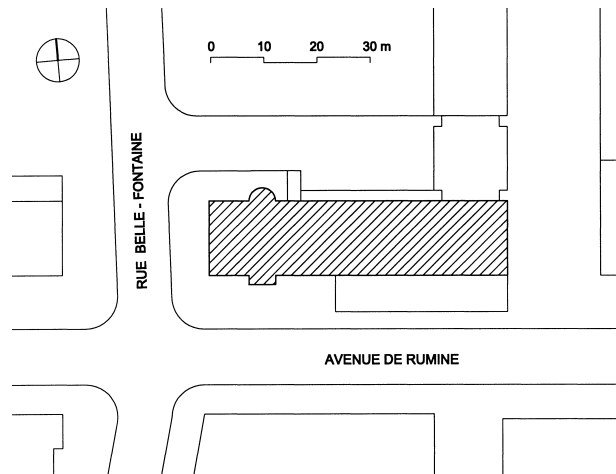
⁶ Félix Perret et al., *Urbanisme et architecture*, Revue annuelle, Genève, 1957, pp. 50-55.

⁷ Isabelle Charollais et al., «Bureaux et organisations internationales. Entre fonction et représentation», in Isabelle Charollais et al., *L'Architecture à Genève 1919-1975*, Payot, Lausanne, 1999, pp. 669-713.

⁸ Hans Gutscher, «L'immeuble administratif de La Vaudoise Assurances», *Faces*, 1996, no 39, pp. 21-25.

⁹ Alexandros Tombazis et al., *Office Building Typologies in Europe*, Office Project, Athènes, mars 1997, pp. 3-4.

Plan de situation (d'après cadastre municipal).



Vue du bâtiment depuis le carrefour entre l'avenue de Rumine et la rue Belle-Fontaine (photo E. Rey, 1999).



Pour les aménagements intérieurs, dont le cloisonnement ne correspond plus au degré de communication requis par la pratique actuelle, une adaptation utilisant la flexibilité offerte par la composition modulaire initiale semble parfaitement possible sans trahir l'esprit originel de l'édifice.

Pour l'enveloppe et les installations techniques, seule une approche coordonnée peut conduire à une réelle optimisation. En se basant sur l'attitude architecturale adoptée face à l'existant, plus spécifiquement sur la prise de position par rapport à la façade originelle particulièrement significative pour ce type d'édifice, trois types de stratégies peuvent être considérés :

- la *stratégie d'assainissement*, qui consiste en une série d'interventions ponctuelles ne modifiant fondamentalement ni la substance ni l'aspect du bâtiment¹⁰;

- la *stratégie de remplacement*, qui consiste à remplacer complètement certains éléments (cadres, vitrages, installations techniques, etc.), modifiant à la fois la substance et l'aspect du bâtiment;

- la *stratégie de double-peau*, qui consiste à assainir légèrement la façade existante et à poser une nouvelle façade en doublant l'ancienne, modifiant ainsi fortement l'aspect du bâtiment tout en maintenant sa substance originelle¹¹.

D'un point de vue strictement architectural, le choix entre ces différentes stratégies est conditionné en premier lieu par le degré de modification que le projet de rénovation vise à induire. Placée dans une perspective plus large de *projet de connaissance*¹², la démarche architecturale peut être éclairée par certains enjeux techniques, évalués en simulant les performances obtenues par les différentes stratégies envisagées¹³. La méthodologie multicritère développée au sein de la présente recherche permet de prendre en compte simultanément des critères d'ordre environnemental (énergie de chauffage, énergie électrique, émissions), socioculturel (confort thermique, visuel et acoustique) et économique (coûts de rénovation, frais de fonction-

nement) et de faire varier l'importance relative accordée à chaque famille de critères¹⁴.

L'observation des classements issus des différents jeux de poids assignés met en évidence que la stratégie d'assainissement semble globalement la plus performante pour ce bâtiment. Elle se signale en effet à chaque fois en première position, à l'exception du classement où les critères environnementaux sont prédominants; elle est alors dépassée par la stratégie de remplacement, dont la qualité d'enveloppe supérieure permet des économies d'énergie plus importantes. À l'opposé, la stratégie de double-peau, dont le surcoût important n'est pas compensé par des améliorations proportionnelles en terme de consommation ou de confort, apparaît peu performante pour ce type de bâtiment, quel que soit le jeu de poids considéré.

Si le degré de performances obtenu ne constitue de loin pas l'entier des éléments significatifs du processus de choix, il apparaît néanmoins qu'en permettant de comparer les enjeux techniques des différentes stratégies de rénovation, l'approche multicritère proposée peut constituer un véritable outil d'aide à la décision. Dans le cas du bâtiment administratif de "La Suisse Assurances", la qualité architecturale du bâtiment d'origine, associée aux bons résultats obtenus par la stratégie d'assainissement, tend à favoriser une démarche présentant un degré de modification relativement restreint. Transformant quelque peu le caractère de l'édifice, la stratégie de remplacement pourrait se justifier en mettant en avant une importance accrue accordée aux critères d'ordre environnemental. À l'inverse, la stratégie de double-peau ne trouverait place ici que dans une logique faisant exclusivement primer une volonté de changement d'image. Il faut relever enfin que les résultats obtenus par les différentes stratégies de rénovation pour cet immeuble administratif ne sont pas généralisables à des bâtiments d'autres époques. La recherche exposée ici a en effet mis en évidence, à travers plusieurs études de cas, que les classements varient notablement en fonction des périodes de construction considérées.

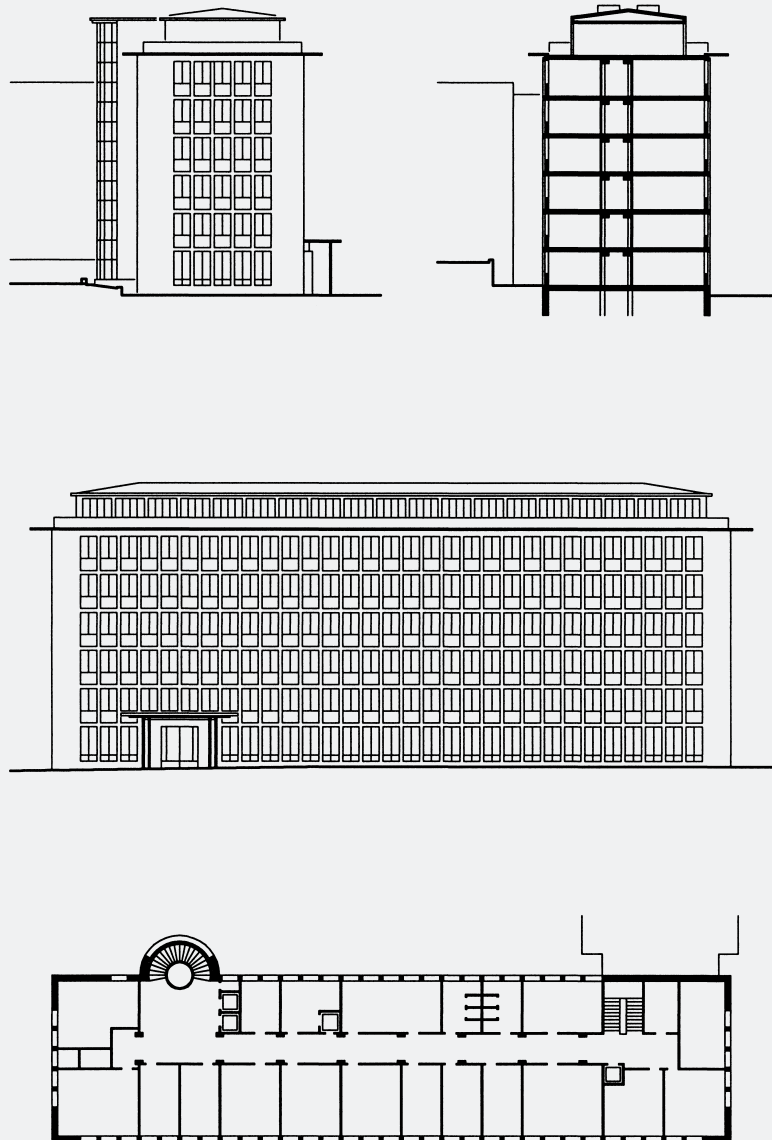
¹⁰ Procédant élément par élément, cette démarche est généralement définie par le terme *incrémentale*. Par opposition, les stratégies de remplacement et de double-peau, qui se caractérisent par une approche globale de l'édifice, sont qualifiées de *non incrémentales*.

¹¹ Compte tenu de la typologie de l'existant et du nombre relativement élevé de niveaux, seul un dispositif fonctionnant étage par étage, c'est-à-dire présentant un risque acceptable de surchauffe en situation estivale, a été considéré ici (cf. André Faist et al., *La Façade double-peau*, EPFL-DA, Institut de Technique du Bâtiment, Lausanne, 1998).

¹² Emmanuel Rey, «Le barrage des Marécottes», *matières*, n° 2, PPUR, Lausanne, 1998, p. 100.

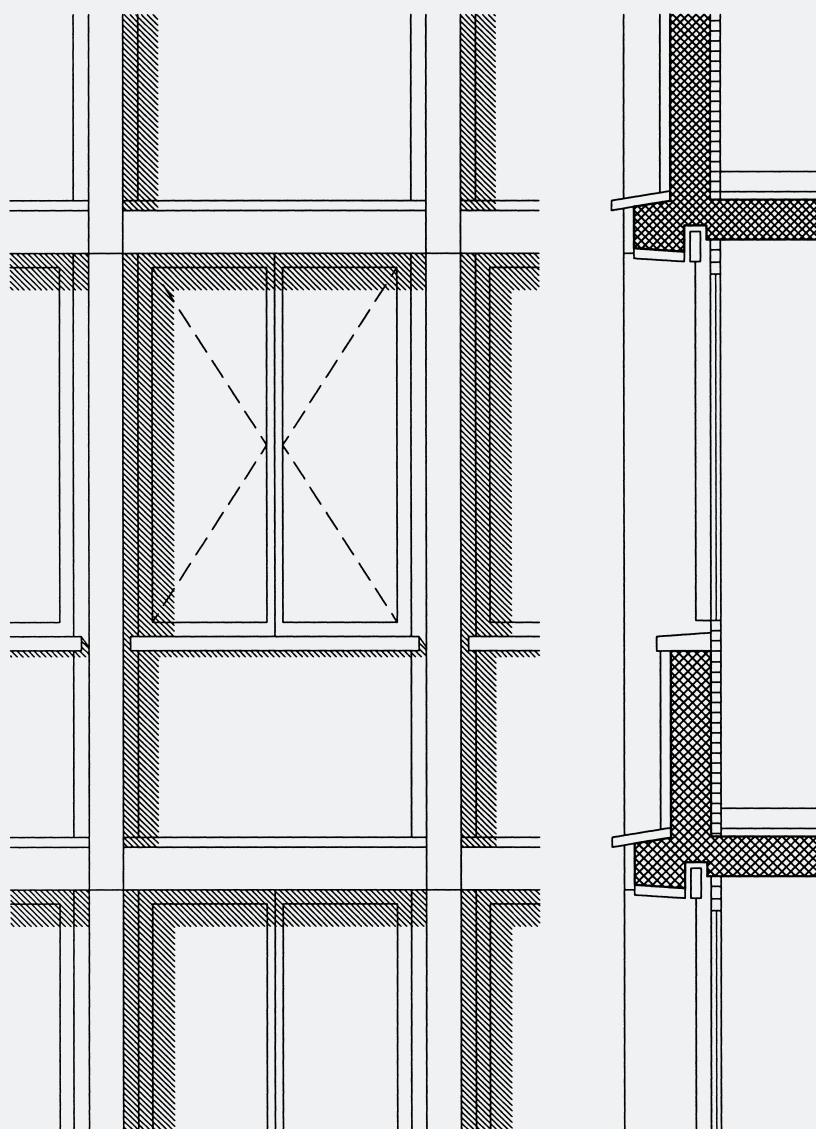
¹³ Il est fait référence ici tant à des simulations numériques réalisées à l'aide de logiciels spécifiques à la physique du bâtiment qu'à des estimations de coûts ou des évaluations de faisabilité constructive.

¹⁴ Le principe d'évaluation multicritères utilisé ici se base sur la notion d'agrégation partielle, en empruntant l'algorithme de calcul des méthodes de la famille ELECTRE (cf. Alain Schaefer, *Pratiquer Electre et Prométhée. Un complément à décider sur plusieurs critères*, PPUR, Lausanne, 1996).



Elévation ouest, coupe transversale, élévation sud et plan d'un étage-type (dessin extrait de l'étude citée en note 1).

La typologie du bâtiment, basée sur une distribution à couloir central, se signale par une prise en compte discrète de l'orientation du bâtiment. Une variation de la distance entre la circulation et la façade induit en effet une certaine hiérarchie spatiale entre les bureaux principaux, orientés au sud, et les espaces secondaires, regroupés dans la travée nord.



Elévation et coupe transversale d'un module de façade (dessin extrait de l'étude citée en note1).

Représentative des pratiques constructives usuelles dans les années cinquante, la façade se caractérise par une non différenciation des éléments porteurs et non porteurs. Tout en témoignant par son revêtement intégral en pierre de taille d'un certain classicisme, elle préfigure déjà par sa stricte modularité l'avènement des façades-rideaux.



Vue de la façade principale sur Rumine, permettant d'en visualiser le caractère répétitif et le relief élégant. Seul élément en saillie, le portique d'entrée se signale comme le repère principal d'un rez-de-chaussée faiblement différencié (photo E. Rey, 1999).

La villa bleue et la villa rose

Maurice Lovisa

Le voyageur attentif qui emprunte régulièrement la route suisse, l'ancienne "autoroute" Lausanne-Genève, aura peut-être remarqué, entre Nyon et Rolle, à la sortie de Gland, la récente remise en couleur originelle d'une villa assez mystérieuse.

Un regard plus attentif permettra de noter qu'il existe en fait deux "villas" assez semblables de part et d'autre de la route. Ces deux édifices ont intrigué plusieurs générations de pendulaires quelque peu curieux; l'absence de lumière aux fenêtres, d'enfants jouant dans le jardin, de linge étendu ou encore de voitures parquées, bref l'absence totale de signe de vie contrastait totalement avec un entretien très soigné.

Avec la fin de la guerre froide, il est aujourd'hui possible de révéler le mystère qui a toujours entouré ces deux constructions. Connues, par les militaires qui les entretenaient, sous les noms de "villa rose" et "villa bleue" (du fait de la coloration de leur enduit), elles faisaient parties d'un dispositif défensif appelé ligne fortifiée de la Promenthouse.

Historique

La chute de la France et l'encerclement qui s'en est suivi ont conduit à la construction du réduit national, devenu presque mythique par les phantasmes qu'il a suscités¹. Moins connue est la réponse aux menaces que représentait le Reich allemand: la construction, à partir de 1937, d'une ligne de fortins (Bunker) le long des frontières nord et est, entre Bâle et Sargans.

Pour des motifs de stricte neutralité, il fallut toutefois prouver aux Allemands que ces précautions n'étaient pas uniquement dirigées contre eux. On prolongea donc cette ligne vers la frontière sud, notamment sur les principaux cols alpins, et vers l'ouest, en particulier dans la région de Sainte-Croix. Les fortins qui nous intéressent ici constituent une prolongation en

direction du lac Léman de cette ligne tournée vers la France.

Ces dispositifs défensifs avaient pour but de contenir une attaque par surprise le temps de mobiliser les troupes. La principale menace étant constituée par les chars d'assaut, on appuyait généralement l'obstacle antichars sur un accident topographique naturel qui le renforçait. Dans le cas présent, le cours d'eau dit de la Sérine-Promenthouse qui coule à l'ouest des villages de Begnins, Vich et Gland fut reconnu comme suffisamment important pour constituer cet obstacle.

En juin 1937, durant le cours de répétition des bataillons de sapeur 1 et 2, les premiers rails furent battus le long du cours d'eau afin d'en renforcer l'inaccessibilité de la berge est. En 1938, la construction de l'obstacle antichars dans son intégralité fut mise au concours auprès des entreprises de la région. Toutefois un imprévu surgit: la propriété des Avouillons (sur laquelle seront construites les deux "villas") appartenait au grand musicien I. Paderewski qui se trouvait être le président de la Pologne! Après l'invasion de la Pologne, cette propriété demeurerait une des dernières possessions du musicien; la construction de l'obstacle antichars allait déprécier beaucoup les parcelles concernées. Ce n'est qu'en septembre 1940 qu'un accord fut trouvé et que l'on commença à construire sur cette parcelle les fameux "toblerones" qui subsistent encore aujourd'hui!

Les deux ouvrages qui font l'objet du présent article, situés aux lieux-dits la Bergerie (!) et les Avouillons, furent construits quant à eux durant l'année 1940 par un consortium d'entreprises qui prit le nom de «Entreprises Générales du Bâtiment et Travaux publics Réunies» et qui regroupait les entreprises genevoises E. Belloni SA, Zanella & Henrioud, W. Auberson et Ed. Dunoyer².

¹ V. à titre d'exemple, parmi bien d'autres le roman de Hermann Burger, *Die künstliche Mutter*, 1982, traduit en français en 1985 chez Fayard, *La Mère artificielle*.

² Edmond Dunoyer avait travaillé entre 1909-1911, chez l'architecte sédunois A. Kalbermatten, à la construction de plusieurs églises et du pénitencier cantonal de Sion; son dernier travail, entrepris à Genève, consistait en la reprise en sous-œuvre complète de la restauration de l'église Saint-Joseph pour laquelle il cite en référence l'ingénieur R. Maillart.

³ Ces informations sont tirées de l'inventaire des ouvrages de combat et de commandement (1886-1994) que l'auteur réalise pour le compte du Département de la défense. Ce recensement a pour but l'identification et la sauvegarde des fortifications les plus représentatives de cette époque, aujourd'hui révolue.

⁴ Il est possible aujourd'hui de visiter la "villa rose". Renseignements auprès de l'Association de la ligne fortifiée de la Promenthouse, case postale 403, 1196 Gland.



Photographie datant du 2 avril 1942, prise de la meurtrière droite de la "villa rose" et montrant la "villa bleue".

On peut reconnaître sur la gauche les "Toblerones" constituant l'obstacle antichars et sur la droite le réseau de fil de fer barbelé protégeant les ouvrages.

		"villa rose"	"villa bleue"
		Bergerie-route	Les Avouillons
Terrassement	(m ³)	1155	880
Coffrages	(m ²)	1480	660
Armatures en acier rond	(kg)	143'509	87'288
Béton pervibré (6 étapes de bétonnage)	(m ²)	1207	750
Ciment		Usine de Roche	Usine de Roche
Gravier		Rhône SA	Rhône SA
Coût total du gros œuvre (y compris les fers à béton livré par l'armée)	(Frs)	179'923.10	125'495.10
Estimation des heures de travail	(h)	environ 23'200	environ 15'000
Soumission (invitation)		13 février 1940	13 février 1940
Devis		29 février 1940	29 février 1940
Contrat		14 mars 1940	14 mars 1940
Période de construction d'après contrat		du 27.3.40 au 3.8.40	du 27.3.40 au 20.7.40

Les documents d'archives³ nous révèlent quelques données sur leur construction.

Leur édification se fit avec les précautions qui, à cette époque, accompagnaient généralement la construction d'ouvrages militaires : emploi d'ouvriers de nationalité suisse uniquement et chantier totalement masqué à la vue par une palissade de deux mètres de haut surmontée d'un écran de toile de jute jusqu'au sommet de la construction. Mais alors que l'évacuation du chantier révélait habituellement l'implantation dans le paysage de constructions monolithiques à l'aspect aussi énigmatique que menaçant, la Promenthouse offrit aux yeux des habitants du lieu deux villas cosues qui ne déparaient pas avec les constructions édifiées le long des berges du lac.

Description constructive

Les deux fortins, basés sur des plans-types, sont construits sur deux étages :

- un étage hors-sol, dit de combat, qui regroupe l'entrée de l'ouvrage, les diverses positions d'armes, les latrines munies d'une sortie de secours et le local du moteur-générateur qui rend le fortin totalement autonome;

- un étage souterrain, appelé chambre de repos, qui accueille, outre le dortoir destiné à la garnison, un local pour le commandant et les filtres d'aération.

Les deux étages sont reliés par une trappe munie

d'un sas qui isole l'étage inférieur et permet ainsi un séjour relativement agréable dans cette partie où l'air est continuellement filtré et renouvelé.

La construction est entièrement en béton armé (dalle de couverture et murs exposés au tir ennemi de 2 à 2,5 mètres d'épaisseur); les meurtrières, partie la plus vulnérable de l'ouvrage, sont constituées d'une plaque d'acier de 10 cm d'épaisseur, inclinée pour offrir une plus grande résistance aux projectiles.

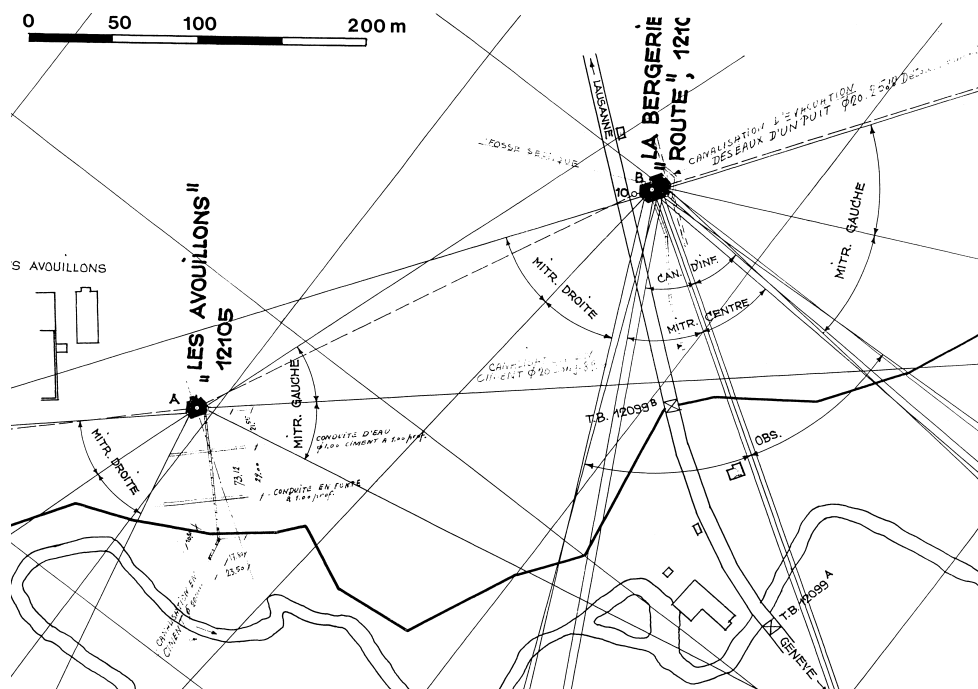
La dalle du toit recueille l'eau qui est convoyée dans un filtre puis dans un réservoir, assurant l'autonomie du fortin et évitant ainsi la nécessité de relier le bunker à un réseau d'eau, par définition vulnérable.

Alors que dans tel cas, on prévoyait généralement le recouvrement de la dalle de couverture par une mince couche d'humus, les deux ouvrages de la Promenthouse ont été munis d'une toiture à l'aspect fort traditionnel. La charpente fut modifiée dès la fin 1940 (menuiserie Bopp Frères, Versoix) par l'ouverture de lucarnes, répondant ainsi aux vœux du commandant de la brigade frontière 1 qui désirait loger des troupes dans les combles.

Tout comme le bastion de la Renaissance, la "villa bleue" n'avait qu'une action de feu latérale par son armement composé de mitrailleuses et ne présentait à la vue ennemie qu'un mur massif en béton armé. La "villa rose", en revanche, comme tous les ouvrages dont une



"Villa bleue", janvier 1998.



Plan de situation. On distingue la route suisse Lausanne-Genève, les deux "vil-las". La ligne noire renforcée indique le tracé de la ligne antichar.

route coupait l'obstacle antichars (ici la Route suisse) était munie de meurtrières frontales équipées d'un canon antichars afin de pouvoir agir directement sur l'axe routier.

La problématique du camouflage

L'art du camouflage a pour but de retarder le plus possible l'identification exacte de l'emplacement et de la nature de l'ouvrage fortifié. Pour ce faire, il s'offre trois possibilités :

- le mimétisme qui consiste à rendre invisible, à fondre l'objet dans le paysage;
- la déception, le fait de donner l'illusion d'une construction qui n'existe pas afin de multiplier les cibles;
- le masquage qui essaie de donner une apparence tout autre à l'édifice.

En 1940, ces buts pouvaient être atteints par les techniques suivantes :

- la peinture apposée sur le fortin sous forme de grandes taches dans les tons vert et brun, censées, à longue distance, fondre la silhouette de la construction dans le paysage;
- la peinture apposée sur le fortin en trompe-l'œil (le cas des rideaux de fenêtre pour les deux "villas");
- la superposition d'une deuxième peau ou d'éléments apposés (volets et charpente);
- les plantations végétales.

Si tous les bunkers de la Promenthouse ont bien reçu, après leur construction, un camouflage constitué par une couche de peinture mouchetée directement apposée sur le béton brut de décoffrage, seuls les deux "fortins-villas" ont bénéficié d'un camouflage beaucoup plus raf-

finé, conçu dès la phase de projet. Le motif doit en être sans doute recherché dans la présence de la Route suisse qui constituait, à l'époque, le grand axe de circulation des touristes et donc de potentiels espions.

Le recours à de tels camouflages est, par ailleurs, resté assez rare durant la Deuxième Guerre mondiale en Suisse. La grande période des camouflages ne se situe pas pendant la guerre, contrairement à ce que l'on pourrait croire, mais immédiatement après, à l'époque dite de la guerre froide! Avec beaucoup de réalisme, les militaires avaient reconnu l'impossibilité pratique de cacher de grands chantiers dans des régions qui ne connaissaient que par extraordinaire des travaux de cette envergure.

Un nouveau patrimoine à sauvegarder ?

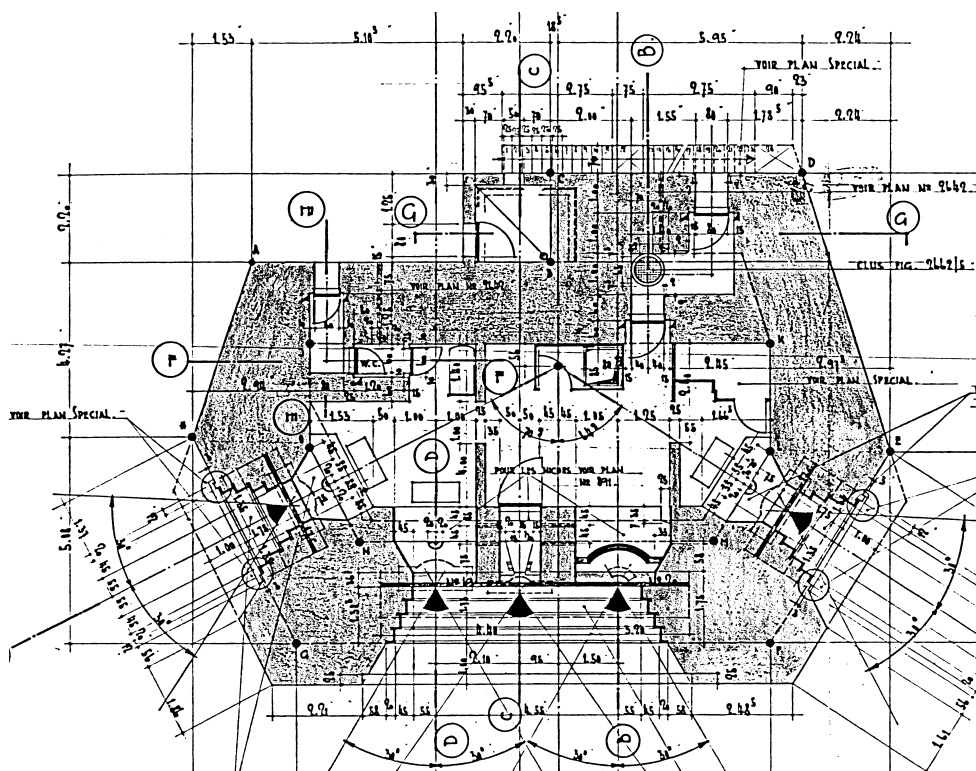
La "villa rose" et la "villa bleue" sont les monuments d'une époque qui peut nous paraître fort lointaine. Depuis bien plus longtemps encore, les traités d'architecture ne réservent plus de chapitres à l'architecture militaire. Toutefois, ces objets continuent de nous fasciner et ne peuvent que laisser songeur l'architecte, désormais formé à une tout autre réalité constructive et économique.

Serait-ce parce qu'ils constituent la parfaite démonstration d'un art qui, après n'avoir longtemps plus servi qu'aux décors de théâtre, revit aujourd'hui pleinement dans "l'art publicitaire"?

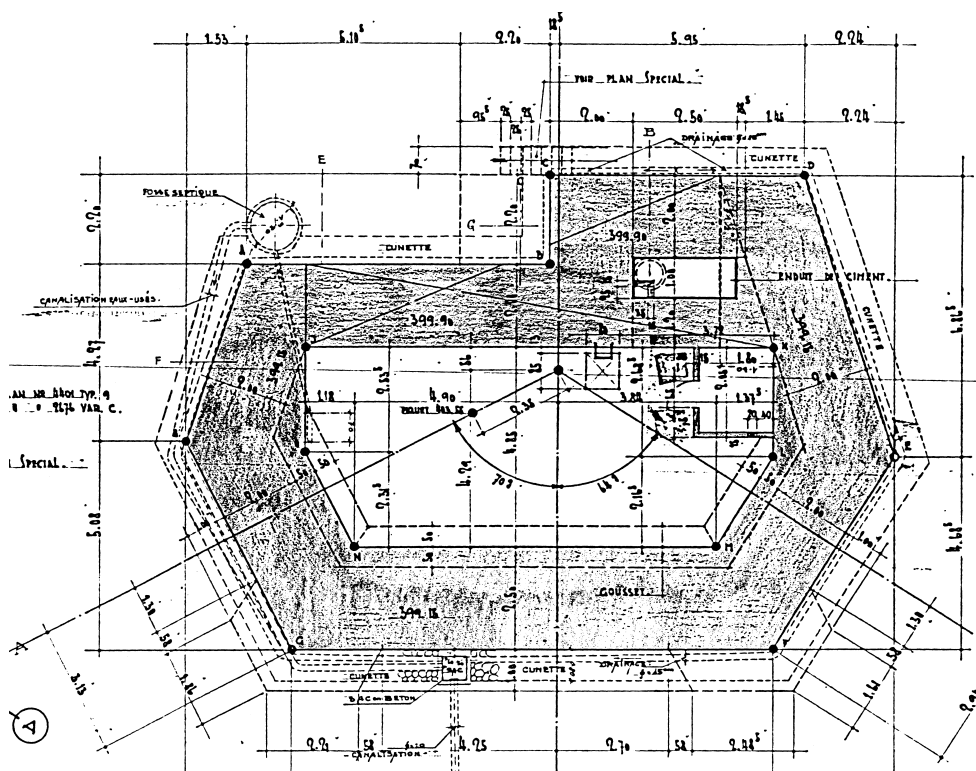
La "villa rose" a été récemment rénovée grâce à l'empressement d'une association nouvellement constituée qui s'efforce de créer un parcours thématique le long de la ligne des toberones entre Begnins et Gland⁴. Depuis novembre 1999, la "villa bleue" et la "villa rose" sont inscrites à l'inventaire cantonal vaudois.



"Villa rose" après sa rénovation, détail de la fausse fenêtre, novembre 1999.



"Villa rose", plan de l'étage hors-sol.



"Villa rose", plan du sous-sol.

*"Villa rose" après sa rénovation,
novembre 1999.*



*"Villa bleue" après sa rénovation, jan-
vier 1998.*



Institut de Théorie et d'Histoire de l'Architecture (ITHA)

Le 11.11.1999, Sylvain Malfroy a été nommé en qualité de professeur assistant de Théorie et Histoire urbaines au Département d'architecture de l'EPFL.

Né en 1955, il obtient sa licence en Lettres en 1979 à l'Université de Lausanne. L'enseignement d'histoire de l'architecture dispensé par Jacques Gubler, alors chargé de cours et doctorant au Séminaire d'histoire de l'art de l'UNIL, éveille son intérêt pour l'élucidation des significations culturelles sédimentées dans l'environnement construit.

Un rôle d'assistant auprès du Prof. André Corboz à la Chaire d'histoire de l'urbanisme de l'EPFZ dès 1980 lui permet de se spécialiser dans l'étude des processus de formation et de transformation de la ville et du territoire. L'Institut GTA l'accueille en outre pour entreprendre une recherche sur l'œuvre théorique de Saverio Muratori (Rome 1910-1973). La publication en 1986 d'une introduction en français et en allemand à la terminologie de l'école italienne de morphologie urbaine lui permet de prendre part à tout un réseau d'échanges internationaux. Il contribue à fonder en 1994 le Séminaire international sur la forme urbaine dont il est membre du conseil et siège dans le comité de rédaction du journal de cette organisation Urban Morphology.

Dès 1989, à côté de nouvelles collaborations successivement avec les Ecoles d'ingénieurs de Coire et de Bienne, le Département d'architecture de l'EPFL et l'Institut d'architecture de l'Université de Genève, Sylvain Malfroy exerce une activité indépendante comme consultant, traducteur spécialisé et auteur d'essais historiques et critiques. Il fait ainsi équipe, comme expert des questions urbaines, avec des agences privées d'architecture et d'urbanisme dans le cadre de concours de projets ou de mandats pour des collectivités publiques dans les Grisons, à Genève, dans le Canton de Vaud, à Zurich, ou encore à Berlin, Vienne, Salzbourg.

La nomination du nouveau professeur de Théorie et Histoire urbaines permet de renforcer, dans la formation des futurs concepteurs d'aménagements spatiaux, l'apport des sciences humaines pour une prise en compte plus sensible des contextes d'intervention et une définition plus nuancée des critères de l'action rationnelle.

Publications récentes de l'ITHA

Manuels d'enseignement : Penser et représenter la ville

Polycopié du cours de Théorie et Histoire urbaines donné au semestre d'été en 3^e/4^e n° 2 année, Prof. Sylvain Malfroy,

2^e édition revue et complétée, juin 2000, 369 pages, 21 x 27 cm.

Fr. 50.- (paperback), Fr. 65.- (hardcover), commandes à adresser directement à l'ITHA, enseignement de théorie et histoire urbaines.

Les douze chapitres de ce manuel traitent douze modes de représentation de la ville aussi hétérogènes que complémentaires parmi lesquels la description littéraire, l'atlas génétique du territoire, la photographie et le plan relief. L'exposé tend à démontrer par l'exemple que l'innovation théorique dans la saisie du phénomène urbain est inséparable de l'invention de nouveaux outils de représentation. La contribution de protagonistes majeurs de l'historiographie urbaine au 20^e siècle, tels Louis Blondel, André Corboz, Bruno Fortier, Paul Hofer, Alain Léveillé, Saverio Muratori, Aldo Rossi, Bernard Rouleau, Pierre Sansot, etc. est chaque fois rapportée au support de représentation et au médium de communication qu'ils ont dans chaque cas privilégié et su perfectionner de manière inédite.

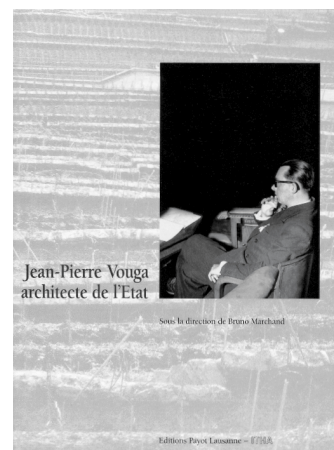
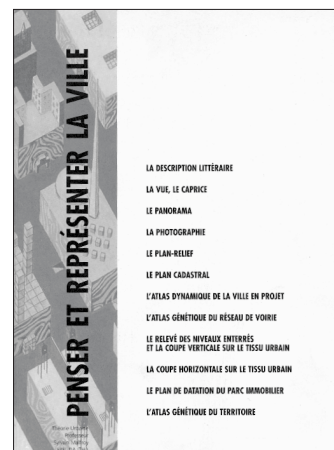
Monographies

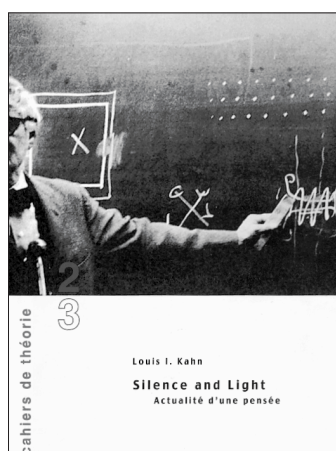
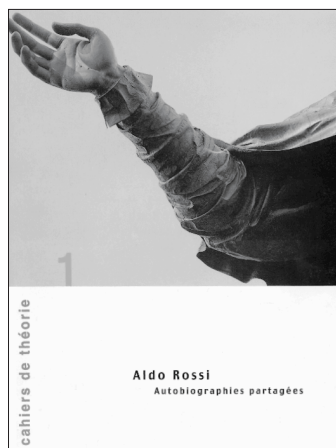
"Monographies" est une nouvelle collection de l'ITHA qui couvre simultanément des champs théoriques et historiques et qui poursuit plusieurs objectifs: d'une part, publier l'œuvre construite d'architectes contemporains et constituer ainsi une documentation servant à la réflexion critique autour de l'évolution de la pratique architecturale en Suisse; d'autre part, retracer le parcours de certaines personnalités marquantes et relater des événements majeurs de la scène architecturale et urbanistique locale; enfin, illustrer la réalisation d'un édifice manifeste, récent ou moins récent, depuis sa conception jusqu'à sa réalisation.

Collection dirigée par Jacques Lucan et Bruno Marchand.

Meier & associés architectes Philippe Meier, Ariane Poncet projets, réalisations 1990-1999

Cet ouvrage présente les projets et réalisations récentes d'un jeune bureau de la scène architecturale et urbanistique romande. Durant près





d'une décennie, ces deux architectes ont participé à des concours et élaboré des projets et réalisations qui témoignent de leur intérêt pour une architecture de la raison empreinte d'émotions poétiques. Cinq objets démontrent aussi leur souci du contrôle de l'espace par la lumière et leur maîtrise du détail, savoir constructif de pointe qu'ils empruntent au monde de la navigation auquel ils appartiennent.

Textes de Bruno Marchand, Christian Hauvette et Philippe Meier.

2000, 128 pages, 21x27cm, Payot Lausanne – ITHA.

Jean-Pierre Vouga Architecte de l'État

sous la direction de Bruno Marchand

Architecte, urbaniste, professeur, dessinateur de talent, homme de plume et essayiste, haut fonctionnaire, organisateur d'expositions et de congrès, Jean-Pierre Vouga joue un rôle actif dans les réseaux nationaux et internationaux de promotion de l'architecture et de l'urbanisme. Pionnier d'une politique institutionnelle de l'aménagement du territoire dans le Canton de Vaud, il est aussi l'initiateur du projet de loi fédérale sur l'aménagement du territoire et le fondateur et président, à la fin des années cinquante, du Centre d'études pour la rationalisation du bâtiment.

La complexité de son œuvre est impossible à embrasser d'un seul regard car il se ramifie dans une multitude d'intérêts et d'activités foisonnantes que cet ouvrage s'attache à retracer à travers des textes de Catherine Courtiau, Jean-Pierre Dresco, Bernard Gachet, Florence Gentili, Bertil Galland, Sylvain Malfroy, Bruno Marchand, Patrick Mestelan, Victor Ruffy, Marcel Schwander, Pierre Vago et Dominique Zanghi.

2000, 198 pages, 21x27cm, Payot Lausanne – ITHA.

Cahiers de Théorie

Cahier n° 1 : Aldo Rossi. Autobiographies partagées

sous la direction de Jacques Gubler et Edith Bianchi.

Cet hommage à Aldo Rossi regroupe les témoignages de personnes qui enseignent ou qui ont enseigné à Lausanne et à Genève : Arduino Cantafora, Jacques Gubler, Heinrich Helfenstein, Luca Ortelli, Bruno Reichlin, Martin Steinmann.

Passé le temps du deuil et de la nécrologie, quelques amis d'Aldo Rossi acceptaient, en 1998, de répondre à la question : Qu'ai-je appris de lui ? Avec l'idée d'une exposition de photographies de Heinrich Helfenstein, ils se

sont réunis autour du thème de l'autobiographie partagée.

2000, 56 pages, 21x27 cm, PPUR, Lausanne.

Cahier n° 2-3 : Louis I. Kahn Silence and Light. Actualité d'une pensée

sous la direction de Patrick Mestelan.

Cet ouvrage propose la traduction française de la conférence *Silence and Light* que Louis I. Kahn tient à Zurich le 12 février 1969 à l'EPF, lors de l'inauguration de l'exposition de ses travaux. Cette conférence d'un architecte qui a contribué à mettre en crise le Mouvement moderne traite du sens de la création architecturale, avec ses implications sur la démarche de l'architecte, le regard qu'il porte sur son action et sa finalité et, par extension, sur le monde. Divers textes et interviews offrent une introduction critique à quelques éléments théoriques et de méthode défendus par Kahn : Alessandro Anselmi, Mario Botta, Mauro Galantino, Bernard Huet, Jean-Marc Lamunière, Jacques Lucan, Peter McCleary, Philippe Meier, Patrick Mestelan, Livio Vacchini.

2000, 112 pages, 21x27 cm, PPUR, Lausanne.

Cahier n 4-5: Construire des logements. L'habitat collectif suisse 1950-2000

sous la direction de Bruno Marchand et Jacques Lucan

Jalonnée par l'influence de certains modèles architecturaux internationaux, la production des logements collectifs suisses dans la deuxième moitié du vingtième siècle en Suisse est parfois soumise à l'interférence de certains mythes – comme le rêve de la maison individuelle ou celui des espaces flexibles organisés par les habitants – dans la conception des espaces domestiques. Préoccupations propres à la problématique de "l'habiter" et de l'évolution des modes de vie qui, sous un angle plutôt pragmatique, caractérisent certaines opérations de logements représentatives des pratiques urbanistiques et architecturales contemporaines.

Ce cahier de théorie accompagne l'exposition qui s'est tenue au Département d'architecture de l'EPFL du 25 octobre au 29 novembre 2000, qui se présentait à la fois comme une rétrospective des plus grands modèles suisses réalisés depuis les années quarante et comme un aperçu de la situation contemporaine. Il est constitué de textes de Jacques Lucan, Bruno Marchand, Martin Steinmann et Bernard Zurbuchen, suivis de 42 fiches d'exemples les plus significatifs de la production de logements collectifs en Suisse deuxième moitié du vingtième siècle.

2000, 128 pages, 21x27cm, PPUR, Lausanne.

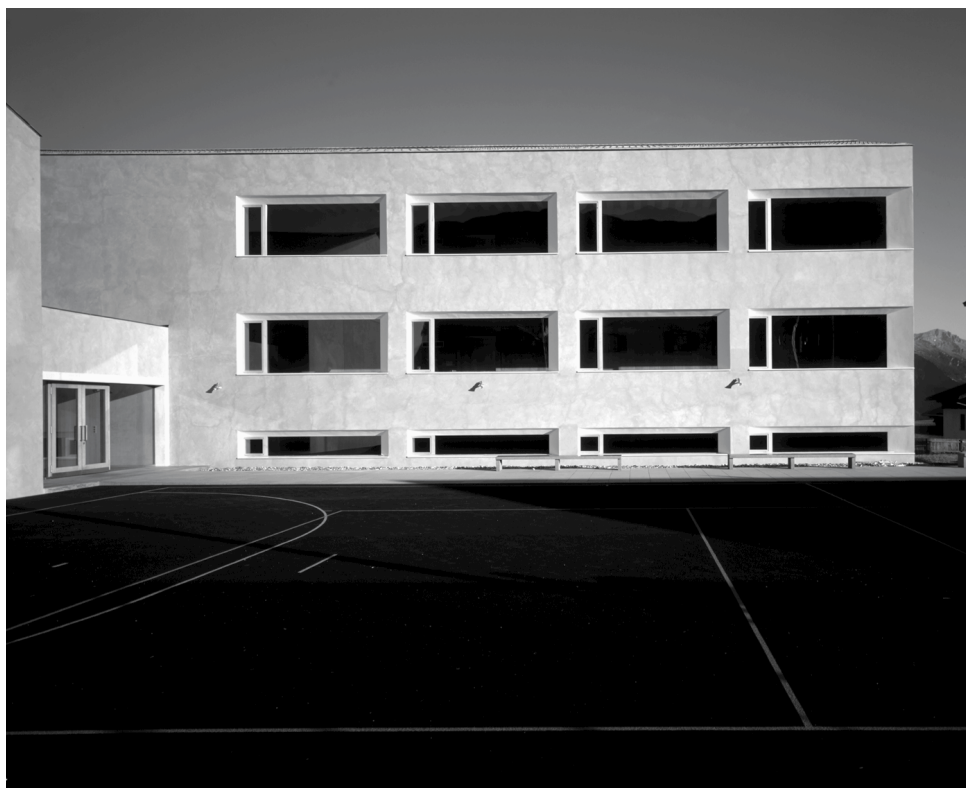
L'architecture contemporaine en Suisse

sous la direction de Jacques Lucan et Bruno Marchand.
Paris, 4 mai 2001.

Le Centre culturel suisse (Pro Helvetia – Fondation suisse pour la culture), à Paris, organise une exposition sur l'architecture contemporaine en Suisse, dont la présentation aura lieu en mai 2001 à Paris, puis à l'automne de la

même année à Lausanne, et qui sera ensuite itinérante. Cette exposition sera accompagnée d'un ouvrage co-édité par les éditions Birkhäuser de Bâle.

Cette exposition s'adresse à des institutions culturelles ou des écoles d'architecture. D'ores et déjà Arc-en-Rêve à Bordeaux, le Centre Claude-Nicolas Ledoux à Arc-et-Senans, les écoles d'architecture de Marseille, Nancy, Rennes, Marne-la-Vallée, et l'Accademia di Architettura de Mendrisio sont intéressés à accueillir l'exposition.



*Bearth & Deplazes, école à Vella,
1994-1998.*