

Zeitschrift: Matières
Herausgeber: École polytechnique fédérale de Lausanne, Institut d'architecture et de la ville
Band: 4 (2000)

Artikel: La théorie architecturale à l'épreuve du plurallisme
Autor: Lucan, Jacques
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-984463>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 17.02.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

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.

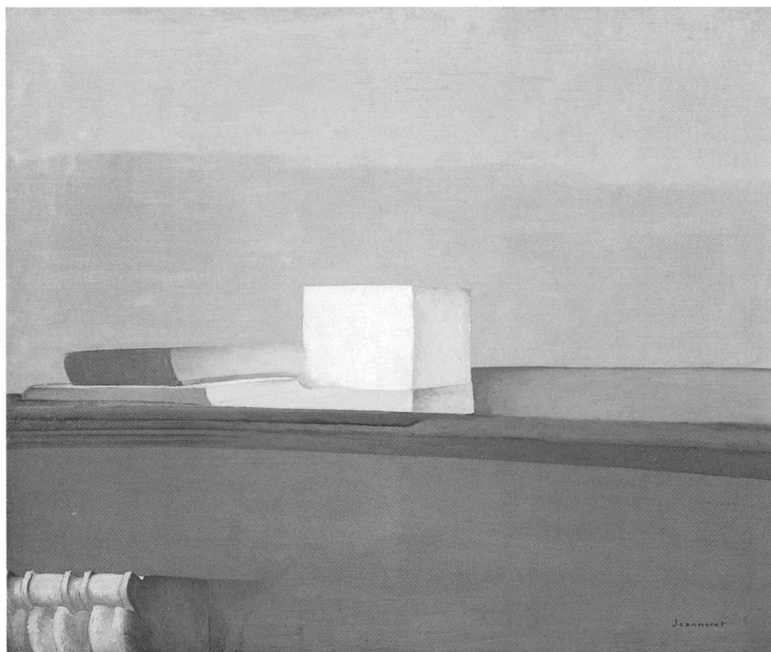
Je conclurai donc provisoirement par cette proposition: pour interpréter et comprendre un énoncé, nous sommes obligés de construire ce que le philosophe Paul Ricoeur appelle «*la dynamique interne du texte*»⁹, c'est-à-dire, pour nous, la dynamique interne de l'œuvre architecturale, sachant qu'un énoncé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



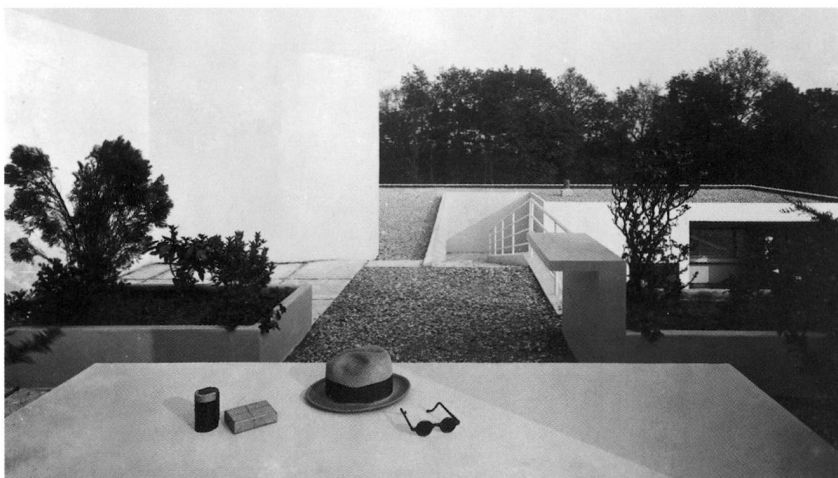
Jeanneret, La Cheminée, 1918.

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 vieillottes 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.»)

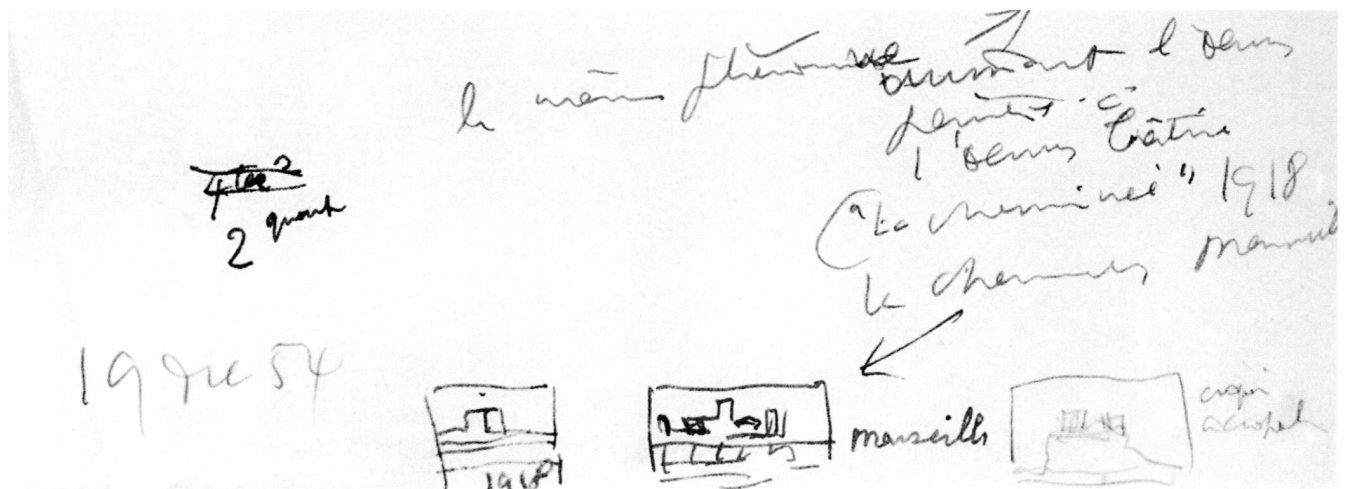
gueule ouverte, attendant l'air frais d'un ventilateur encore éteint; et puis une cafetière et un pain coupé posés sur la table de la cuisine de la villa Savoye. A propos de cette cuisine, Le Corbusier éprouve le besoin de préciser: «*La cuisine n'est pas précisément le sanctuaire de la maison.*»¹³ Il 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 interchangeable, 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. Elles 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

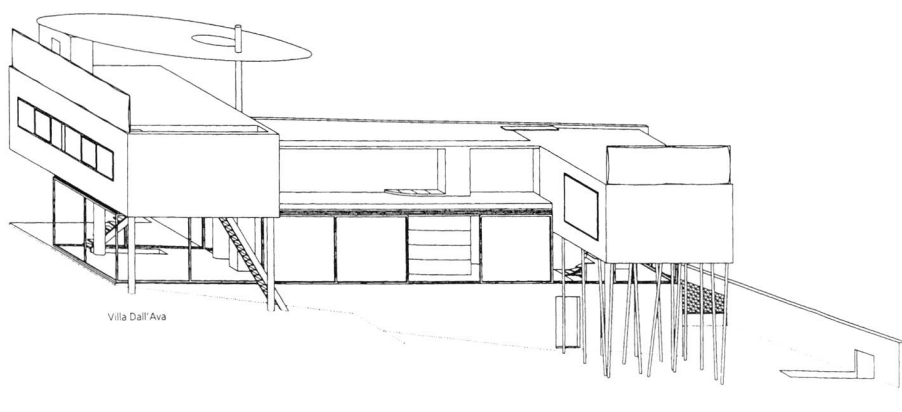
Je me poserai encore une dernière question: aujourd'hui, qu'en est-il de nouvelles lignes de fuite? Qu'en est-il de problématiques révélatrices de nouvelles attitudes par rapport à la conception de l'architecture? Pour répondre, je distinguerai deux problématiques, et je tenterai de les expliquer à partir 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-

teure 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 descendances, mais les contagions, les épidémies, le vent.*»²⁴

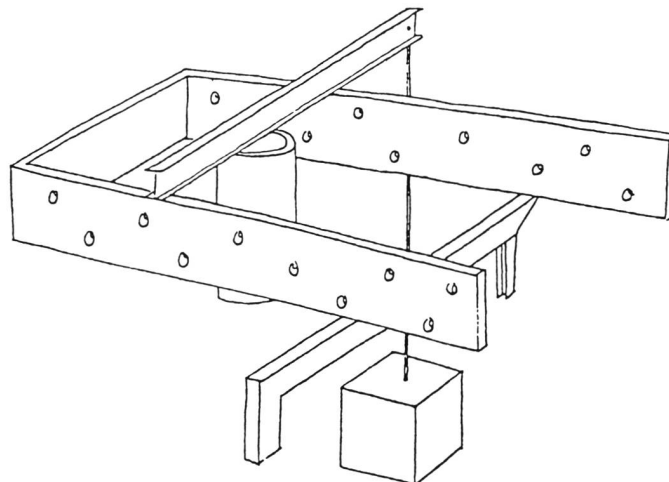
Cette logique de l'agencement, la maison à Bordeaux va la porter à un stade supérieur. Car l'assemblage des éléments qui la constituent procède d'une mise en déséquilibre systématique, qui déclenche encore un processus quasi irréversible aux conséquences difficilement prévisibles, une décision architecturale 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'architectonique 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 Caillois: «*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.

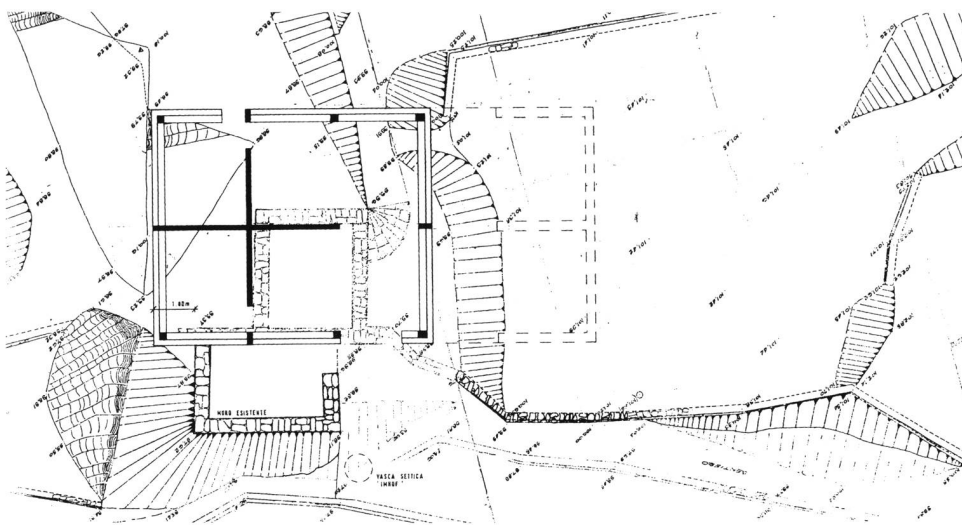
OMA-Rem Koolhaas, schéma explicatif de l'architecture de la maison à Bordeaux.



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-



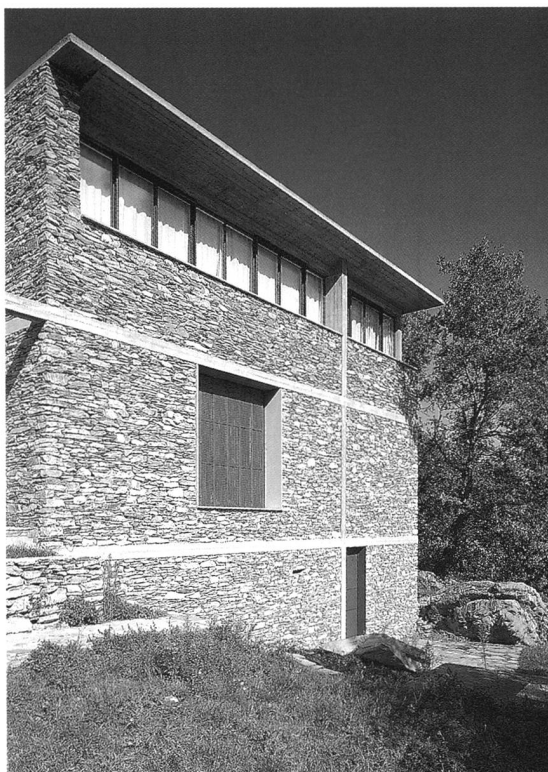
Herzog et de Meuron, plan au sol de la maison à Tavole en Toscane.

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 veulent 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'implacabile necessità 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 indécidable" 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, septembre 1998, sous le titre: «Prisonniers volontaires de l'architecture», et dans *A+U*, n° 342, Tokyo, mars 1999.

26 R. Caillois, *La Dissymétrie*, Gallimard, Paris, 1973, repris dans R. Caillois, *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.