

Zeitschrift: Matières
Herausgeber: École polytechnique fédérale de Lausanne, Institut d'architecture et de la ville
Band: 13 (2016)

Artikel: Maniérisme et expériences : précisions poursuivies sur un état présent de l'architecture
Autor: Lucan, Jacques
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-984422>

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

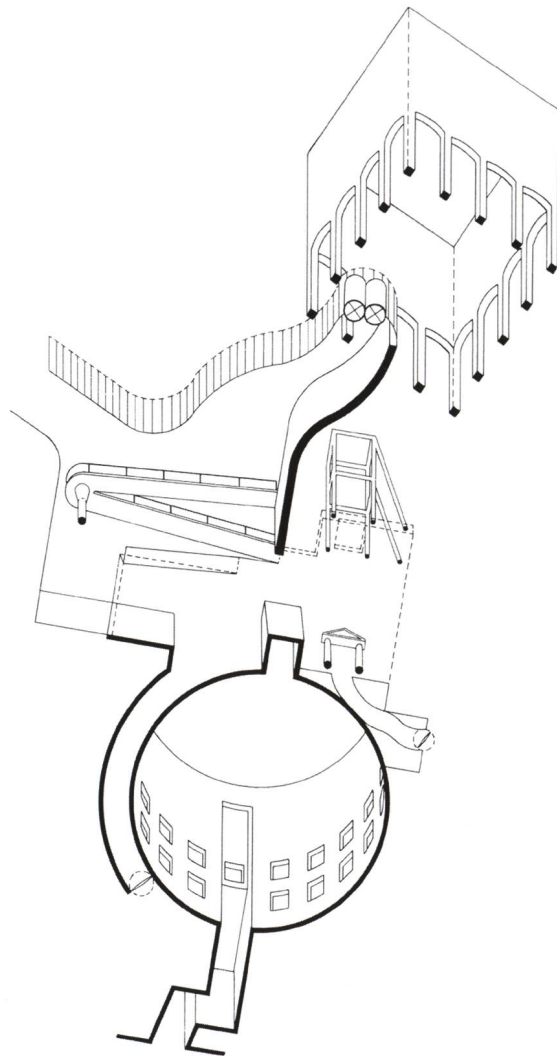
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

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: 29.11.2024

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



Maniérisme et expériences

Précisions poursuivies sur un état présent de l'architecture

Jacques Lucan

Maniérisme

Dans *Précisions sur un état présent de l'architecture*, j'avais abordé la question du maniérisme, et notamment du maniérisme contemporain, en m'appuyant sur deux auteurs, historiens de l'art, le second citant à plusieurs reprises le premier : Robert Klein et Daniel Arasse¹.

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



Le chœur et le transept de la cathédrale de Beauvais.

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

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

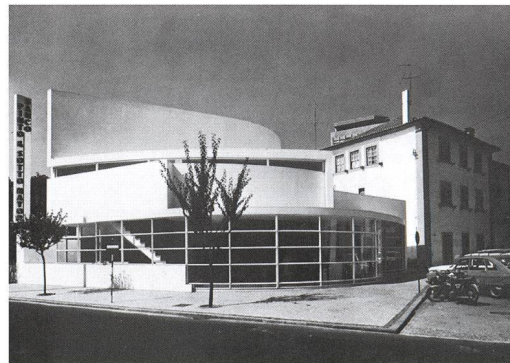
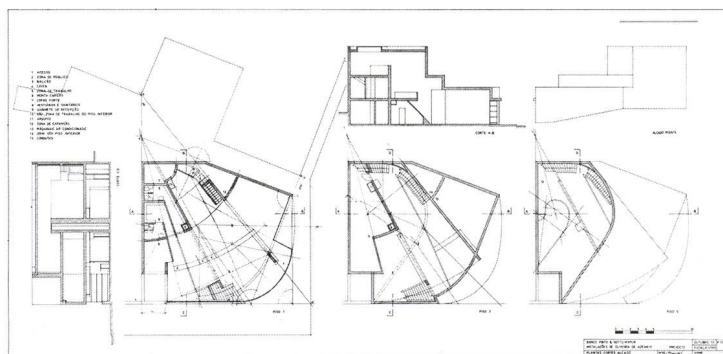
Notons que, relativement à cette large acception du qualificatif de maniérisme, Manfredo Tafuri adopte une position que l'on peut juger semblable. En effet, il met explicitement en parallèle plusieurs moments historiques différents: «*L'expérimentalisme [sperimentalismo] de l'antiquité tardive, comme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

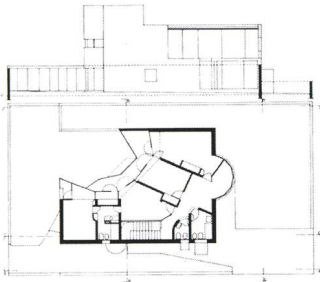
Tafuri: le maniérisme comme bataille engagée contre le langage existant. Arasse: le maniérisme comme «*phase au cours de laquelle les artistes prennent une conscience critique de leur création*»⁹. La bataille aussi bien que la critique supposent une confrontation au passé le plus récent.

Álvaro Siza

A l'occasion d'une exposition récemment consacrée à l'architecture portugaise des cinquante dernières années¹⁰, il m'a été demandé de revenir sur le moment où Álvaro Siza avait acquis une reconnaissance et une réputation internationales¹¹. C'était au début des années 1970, lorsque le Milanais Vittorio Gregotti avait consacré, en 1972, dans la revue *Controspazio*¹², un article sur l'œuvre de l'architecte portugais, puis lorsque le Barcelonais Oriol Bohigas en avait proposé une nouvelle analyse détaillée, en 1976, dans la revue *Arquitecturas Bis*¹³.

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





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

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

Siza maniériste : cette proposition est implicitement reprise par Bernard Huet, alors rédacteur en chef de *L'Architecture d'aujourd'hui*, lorsqu'il réalise, la même année 1976, un numéro consacré au Portugal de l'après Révolution des Œillets, avec un dossier sur l'œuvre de Siza, dossier comprenant la reprise des contributions de Gregotti et de Bohigas qui viennent d'être évoquées¹⁶. Par exemple, à propos de la succursale bancaire d'Oliveira de Azemeis, Huet parle d'«un discours raffiné et distancé sur les origines du langage rationaliste»¹⁷, ou encore, à propos de la maison Beires (1973-1975) à Povoia, il la dit représentative d'une «aliénation culturelle de l'artiste moderne condamné à une re-lecture inquiète de ses propres sources»¹⁸, une relecture bien sûr critique – ce que Bohigas exprimait d'une autre façon en disant que les réalisations de Siza résultaient d'un «processus maniériste de rupture et de recomposition du langage»¹⁹.

Manfredo Tafuri

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

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

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

Page de gauche
Álvaro Siza, succursale bancaire,
Oliveira de Azemeis, 1971-1974.

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

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

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

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

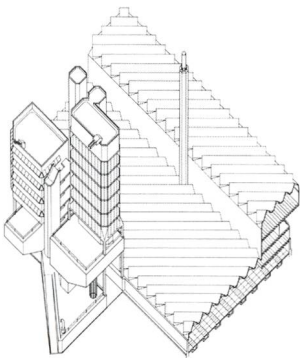
Politique

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

De haut en bas
James Stirling et James Gowan,
Faculté d'ingénierie, Université
de Leicester, 1959-1963.
James Stirling et Michael Wilford,
projet pour le Northshine-West-
phalia Art Museum à Düsseldorf,
1975, le Wallraf-Richartz Museum à
Cologne, 1975, et la Neue Staatsga-
lerie à Stuttgart, 1977-1984.

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

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



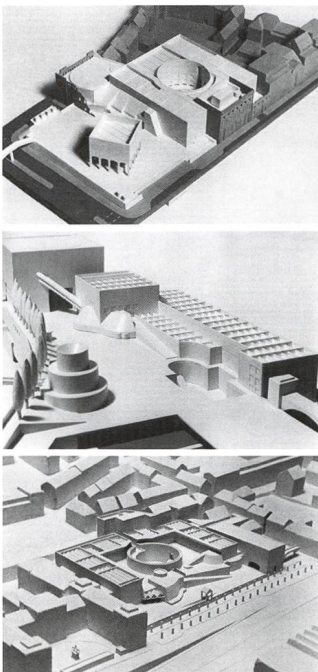
James Stirling

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

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

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

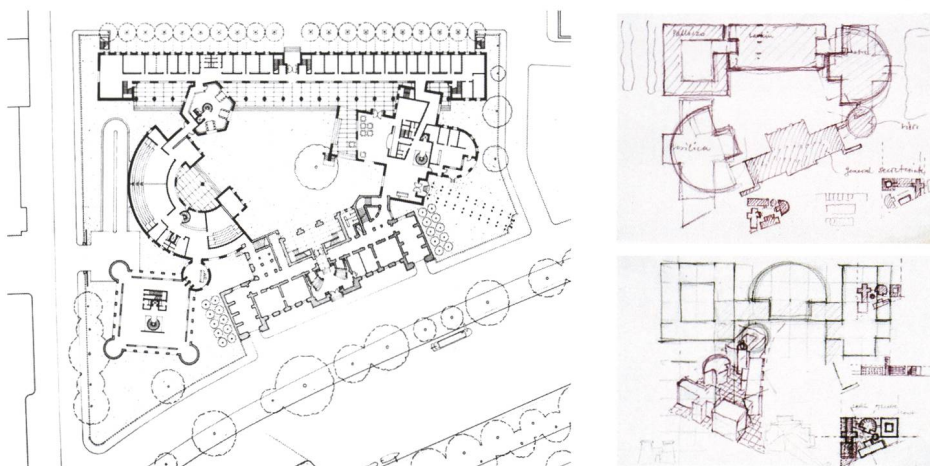
Parler de maniérisme ne pourrait étonner Stirling lui-même. Il avait déjà abordé la question dans l'article, publié en 1956 dans *The Architectural Review*, qu'il avait consacré à la chapelle de Ronchamp, au moment même de l'achèvement de sa construction.



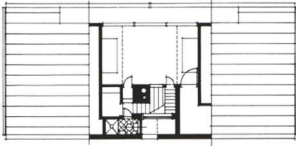
Il avait d'abord souligné que Le Corbusier avait été capable d'enrichir son vocabulaire, notamment à partir de connaissances d'architectures vernaculaires : «[...] il ne fait guère de doute que ses incroyables dons d'observation ont rendu Le Corbusier moins dépendant des nécessités de l'invention, et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

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

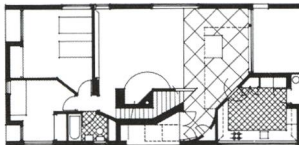
Avec le Wissenschaftszentrum Berlin für Sozialforschung, (WZB, 1979-1988) à Berlin, Stirling poussait le bouchon encore un peu plus loin. Il avait procédé à l'assemblage de bâtiments aux formes différentes, comme des *ready-made* qu'il avait un moment appelé «Palazzo», «Theatre», «Larkin» (en référence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



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

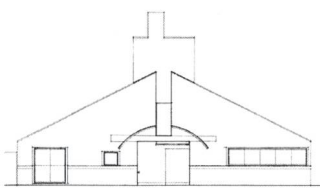


Stirling mettait ainsi explicitement en œuvre ce que Tafuri et Francesco Dal Co avaient appelé une «*poétique de l'objet trouvé*»³⁹, collage et composition aux accents presque surréalistes.



Robert Venturi

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



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

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

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

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

Contexte

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

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



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

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

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

Expériences

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

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

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

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

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

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

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

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

Longue durée

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



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

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

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

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

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

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

Pour finir : Bramante

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

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

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

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

Rappelons-nous ce que disait Arasse, à savoir que « *l'artiste maniériste semble chercher à affirmer systématiquement la singularité de son propre style* »⁶⁹.

Notes

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

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

³ *Ibidem*, p.391.

⁴ *Ibid.*, p.393.

⁵ *Ibid.*

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

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

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

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

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

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

¹² Vittorio Gregotti, présentation à « Architettura recenti di Alvaro Siza », *Controspazio*, n°9, 1972.

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

¹⁴ *Ibidem*, p. 11.

¹⁵ *Ibid.*

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

¹⁷ *Ibidem*, p.56.

¹⁸ *Ibid.*, p.48.

¹⁹ Oriol Bohigas, « Álvaro Siza Vieira », *op. cit.*, p.15.

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

²¹ *Ibidem*, p.10.

²² *Ibid.*, p.79.

²³ Manfredo Tafuri, *Théories et histoire de l'architecture*, *op. cit.*

²⁴ *Ibidem*, p.141.

²⁵ *Ibid.*

²⁶ *Ibid.*, p.142.

²⁷ *Ibid.*, p.27.

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