

Zeitschrift: Matières
Herausgeber: École polytechnique fédérale de Lausanne, Institut d'architecture et de la ville
Band: 16 (2020)

Artikel: La théorie en question : rencontre du 5 juin 2019 avec Jacques Lucan (JL) et Martin Steinmann (MS), propos recueillis par Bruno Marchand (BM)
Autor: Lucan, Jacques / Marchand, Bruno / Steinmann, Martin
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-984506>

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: 02.04.2025

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



La théorie en question

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

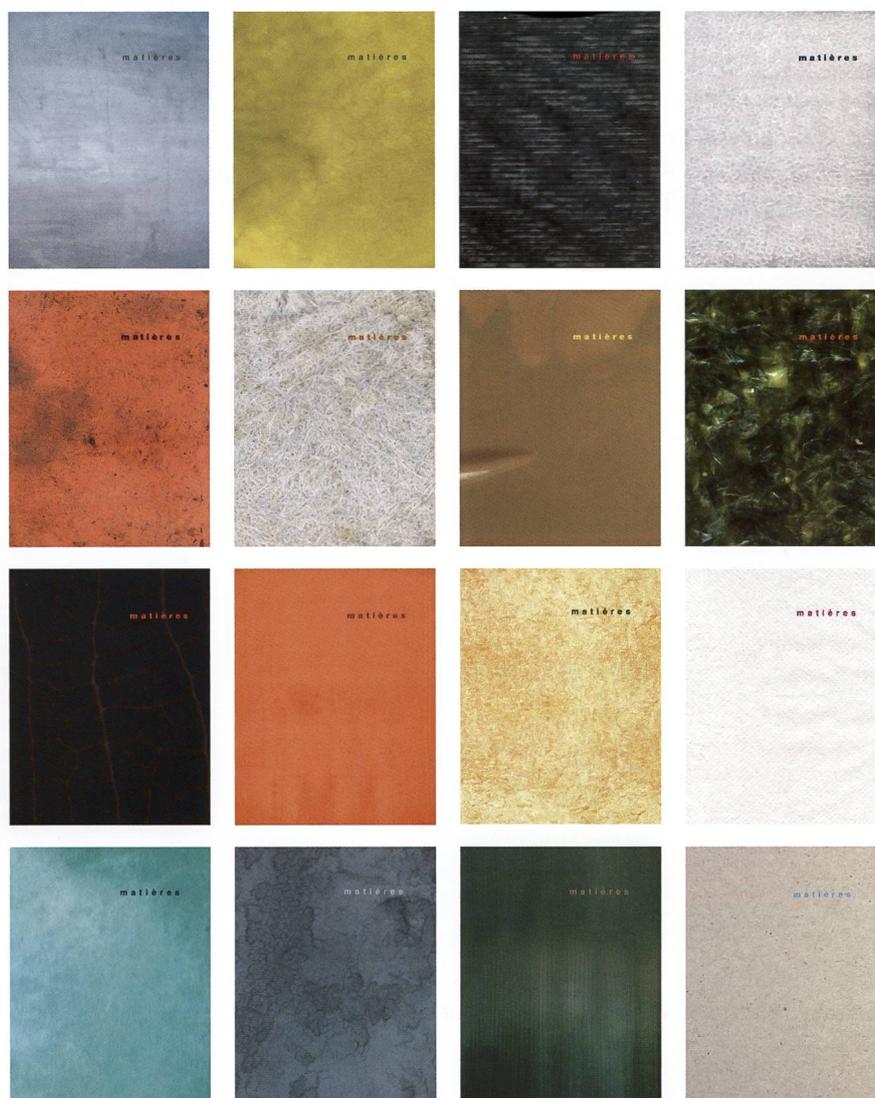
BM: *Revenons-en à la question initiale : les fondements de la critique opératoire sont-ils toujours les mêmes ? Ou y a-t-il une mise en crise de ces fondements ? Les nouvelles données d'ordre écologique ou l'émergence du numérique ont-elles des incidences sur l'évolution récente ?*

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

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

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

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



Couvertures des seize numéros de la revue *matières*.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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