

rafael moneo

***INTRANQUILLITÉ THÉORIQUE
ET STRATÉGIE DU PROJET
DANS L'ŒUVRE DE HUIT ARCHITECTES
CONTEMPORAINS***

**JAMES STIRLING
ROBERT VENTURI
ALDO ROSSI
PETER EISENMAN
ÁLVARO SIZA
FRANK GEHRY
REM KOOLHAAS
HERZOG & DE MEURON**

3

Parenthèses

Traduit de l'espagnol par Alba Escalon

À B.F., pour tant de choses,
dont je connais la passion pour l'architecture

Librairie de l'architecture et de la ville
Publiée avec le concours du Centre national du livre
et de la Direction générale des patrimoines
(Sous-direction de l'architecture)
du ministère de la Culture et de la Communication

Publié sous le titre *Inquietud teórica y estrategia proyectual*
par Actar, Barcelone.

© 2004 Rafael Moneo.
© 2013 Éditions Parenthèses pour l'édition française.

ISBN 978-2-86364-198-9

0

PRÉFACE

J'ai toujours pensé que les écoles d'architecture devaient s'intéresser à la scène contemporaine et à tous ces architectes qui n'ont pas encore accédé au pinacle des manuels. C'est pourquoi, au début des années quatre-vingt-dix, j'ai proposé aux étudiants de la Harvard Graduate School of Design, un cours sur l'œuvre de plusieurs architectes contemporains, dont je considère certains comme des aînés et des maîtres, tandis que d'autres sont des collègues et des amis dont j'admire le travail.

L'ouvrage rassemble donc ces leçons dans lesquelles j'analyse les œuvres de Stirling, Venturi & Scott Brown, Rossi, Eisenman, Siza, Gehry, Koolhaas et Herzog & De Meuron. Son titre est *Intranquillité théorique et stratégie du projet dans l'œuvre de huit architectes contemporains*. J'ai introduit dans le titre le terme d'«intranquillité», car la façon d'aborder l'étude de l'architecture, au cours de ces dernières années, a conduit à la création d'essais critiques dictés par l'intranquillité théorique plutôt que par l'élaboration d'une théorie systématique. Le livre de Robert Venturi *De l'ambiguïté en architecture* justifie une telle affirmation, en ce qu'il constitue un examen casuistique entraînant une réflexion critique. C'est une analyse théorique rigoureuse et non une théorie. Aldo Rossi, qui, en revanche, avait entrepris dans son livre *L'architecture de la ville* la rédaction d'un ambitieux traité urbanistique, finit par nous offrir un texte émouvant, une véritable confidence. Aujourd'hui, nous aimons cette œuvre, non pas parce qu'elle a contribué à l'établissement d'une théorie, mais parce qu'elle exprime les idées d'un architecte qui prend la parole. Intranquillité théorique est un terme plus précis que celui de théorie lorsque l'on se réfère aux écrits de Peter Eisenman, des écrits qui nous montrent sa capacité intellectuelle à appliquer à l'architecture des concepts propres à la philosophie contemporaine. Rem Koolhaas

est notre dernier exemple d'architecte dont les écrits nous permettent de parler d'analyse rigoureuse. Son œuvre *New York délire*, la plus accomplie jusqu'à présent, doit être comprise comme un essai, comme une réflexion originale et personnelle sur des principes implicites de l'architecture de la ville de gratte-ciel. Le terme «stratégie», l'autre concept ayant permis à ces leçons de devenir un livre, peut être interprété ici comme une série de mécanismes, de procédés, de paradigmes et de stratagèmes formels qui apparaissent constamment dans l'œuvre des architectes contemporains : ce sont eux qui leur permettent de configurer leurs constructions. Voilà pourquoi j'emploie l'expression mécanisme formel quand je pense à la manipulation du plan et de la coupe dans la production de James Stirling ou lorsque je parle du déploiement de formes auquel nous a habitué Franck Gehry. Il serait peut-être plus difficile d'étendre ces termes à des architectes comme Álvaro Siza ou Herzog & De Meuron. Cependant, la calligraphie architectonique très personnelle de Siza et l'obsession d'Herzog & De Meuron pour faire coïncider leur architecture avec des matériaux déterminés nous permettent bel et bien de parler de mécanismes.

Pourquoi ai-je regroupé dans cet ouvrage des architectes aussi différents ? Mon objectif était d'étudier ceux dont l'influence était croissante, ces architectes qui, à un moment donné, au cours du dernier quart du xx^e siècle, ont retenu l'attention des étudiants ; ceux dont les œuvres ont intéressé le public et dont les livres de référence sont tacitement devenus des ouvrages didactiques. Commencer par James Stirling était presque un devoir : il représente la connexion entre l'héritage linguistique des avant-gardes — encore vivante au début des années soixante — et le goût pour la complexité qui est venu par la suite. Même si moins populaire aujourd'hui, je pense toujours que c'est par lui qu'il faut

6

commencer lorsqu'on étudie l'évolution des derniers courants architecturaux. Robert Venturi et Aldo Rossi viennent immédiatement après. Leurs livres *De l'ambiguïté en architecture*¹ et *L'architecture de la ville*² ont été publiés la même année, c'est pourquoi on les associe fréquemment. L'œuvre de l'architecte américain se doit cependant de précéder celle de l'italien, car l'influence de Robert Venturi a été immédiate et a pris une position dominante de la fin des années soixante jusqu'au début des années soixante-dix, alors que la renommée d'Aldo Rossi, pourtant bien connu en Europe, n'a atteint son apogée que vers la fin des années soixante-dix, lorsqu'il a diffusé sa pensée aux États-Unis. Les deux architectes expriment leurs idées à travers leurs œuvres. Venturi essaie d'explorer la discipline à partir de la construction, afin de nous montrer à quel point elle résiste à la norme et est attentive aux singularités. Rossi, en revanche, tente d'établir les fondements de la discipline après avoir déchiffré les codes propres à l'architecture de la ville. Son influence dans la manière de penser l'architecture de ces dernières décennies est encore palpable aujourd'hui. Eisenman, quant à lui, prône la prédominance de la pensée théorique face à la pratique professionnelle. Responsable du contenu théorique qui justifiait le travail des Five Architects, fondateur du IAUS et de la revue *Oppositions*, il a eu un rôle de premier plan dans la culture architectonique américaine. Pas toujours bien compris, mais toujours pris en compte, ses écrits théoriques ont occupé, malgré leur caractère versatile, une place importante dans le panorama des architectes influents que cet ouvrage se propose d'étudier. Siza et Gehry dominent la scène architecturale des années quatre-vingt. Avec eux, la théorie semble céder le pas à une architecture qui s'explique par l'œuvre. Bien que Gehry soit un peu plus âgé que Siza, ce dernier doit, à mon sens, le précéder. Son travail a toujours été admiré, et il a eu, dès le début de sa carrière — lorsqu'il a été découvert par les revues italiennes —, une grande influence sur la culture architectonique européenne. Son œuvre, qui a toujours suscité beaucoup d'intérêt, a évolué au fil des ans, sans pour autant laisser de côté ses engagements sociaux et théoriques. Gehry a eu du mal à s'imposer, mais personne ne remet en cause l'impact qu'il a eu sur l'architecture des années quatre-vingt. Son pragmatisme délibéré, son refus de se soumettre au contexte et son approche innovante des matériaux et des formes ont fait de lui une référence indiscutable. Nous aurons l'occasion d'observer l'incroyable itinéraire par lequel l'architecte provocateur et presque marginal qu'il était au

début devient l'architecte préféré des institutions durant les années quatre-vingt-dix, et dont la carrière se voit définitivement consolidée grâce à une série d'œuvres dont la plus remarquable demeure le *Guggenheim*. Les intérêts théoriques et professionnels changent dans les années quatre-vingt-dix et Rem Koolhaas est celui qui incarne le mieux ce changement. Koolhaas prône la récupération de la rationalité inhérente à l'architecture que construisent, en se libérant des préjugés intellectuels, les promoteurs immobiliers. Elles sont là, les racines d'une architecture vivante, non altérée par les élucubrations théoriques de ceux qui réclament une architecture érudite. Elle est là, la clé pour l'architecture d'un monde globalisé, qui ne voit pas l'histoire avec le même respect nostalgique que les générations précédentes. *New York délire*, publié pour la première fois en 1978³, remporte un succès tardif dans les années quatre-vingt-dix. Il est ensuite complété par le très populaire *S, M, L, XL*⁴, qui revalorise un genre d'ouvrage où le schéma et l'image sont plus importants que le texte. En contrepoint de cette architecture, on peut citer les premières œuvres d'Herzog & De Meuron, qui proclament la condition transcendante des solides élémentaires. Leur contact avec le monde figuratif des artistes minimalistes se ressent fortement dans leurs œuvres, revenant ainsi à la tradition qui relie le travail des architectes à celui des peintres. Leur influence dans les écoles est immédiate. La capacité qu'ils ont à aborder n'importe quel programme et à s'adapter aux circonstances les plus diverses explique l'intérêt avec lequel les étudiants suivent leur travail. Je ne pense pas me tromper en les incluant dans cette poignée d'architectes que je considère influents.

Comment ces leçons sont-elles devenues le livre que vous avez entre les mains ? Comme je l'ai dit plus haut, celles-ci ont été données au début des années quatre-vingt-dix (1992-1993 et 1993-1994) à la Harvard Graduate School of Design. Elles sont ensuite devenues une série de conférences qui ont eu lieu en novembre 1995 au Círculo de Bellas Artes de Madrid, à la demande de José Manuel López-Peláez : je tiens à le remercier vivement car sans lui, le matériel que je présente ici n'aurait sûrement jamais vu le jour. Ces conférences ont été enregistrées et ont permis l'élaboration du texte ici publié : nous avons essayé, dans la mesure du possible, de maintenir dans ce livre la complicité qui s'instaure pendant un cours entre un professeur et ses étudiants. Les images qui ont été projetées et auxquelles les commentateurs faisaient référence sont ici incluses. Le lecteur sait combien le rapport entre les images et le texte est crucial

¹ VENTURI, Robert, *De l'ambiguïté en architecture*, Paris, Bordas, 1976 [nouvelle éd. : Paris, Dunod, 1999].

² ROSSI, Aldo, *L'architecture de la ville*, Paris, L'Équerre, 1981 [nouvelle éd. : Gollion, Infolio, 2001].

³ KOOLHAAS, Rem, *New York délire*, Paris, Chêne, 1978 [nouvelle éd. : Marseille, Parenthèses, 2002].

⁴ KOOLHAAS, Rem, MAU, Bruce, WERLEMANN, Hans et SIGLER, Jennifer, *S, M, L, XL*, New York, The Monacelli Press, 1995.

dans un livre comme celui-ci. Encore quelques remarques. Tout d'abord, préciser que, lors des conférences au Círculo de Bellas Artes, je n'ai parlé ni de Venturi & Scott Brown, ni de Herzog & De Meuron. Cependant, lorsque j'ai pensé publier les leçons sous forme de livre, il m'a semblé indispensable de les inclure. En effet, leur travail me semble fondamental pour expliquer l'architecture de ces dernières années. C'est donc en utilisant les notes et le matériel d'un cours précédent que j'ai élaboré le texte ici publié. Je dois aussi reconnaître que dans la préparation de cette publication, j'ai été tenté d'élargir les commentaires à des œuvres construites après 1995. Finalement, j'ai décidé de maintenir telles quelles les leçons, en respectant cette date comme limite temporelle, même si, parfois, je me suis permis de citer, par exemple, une publication plus tardive d'Eisenman. Cette date n'est d'ailleurs pas non plus respectée dans la présentation de l'œuvre d'Herzog & De Meuron, car le texte — ne faisant pas partie des conférences données à Madrid — provient d'un cours que j'ai donné au GSD⁵ quelques années plus tard.

Je voudrais clore cette introduction en remerciant Peter Rowe, directeur du GSD, pour l'aide apportée à la publication de ces leçons, ainsi que Carmen Díez Medina, qui m'a aidé à relire ce texte : sans son talent, sa sensibilité et son généreux dévouement au projet, ce livre ne serait probablement jamais arrivé entre vos mains.

⁵ GSD : Harvard Graduate School of Design.

1

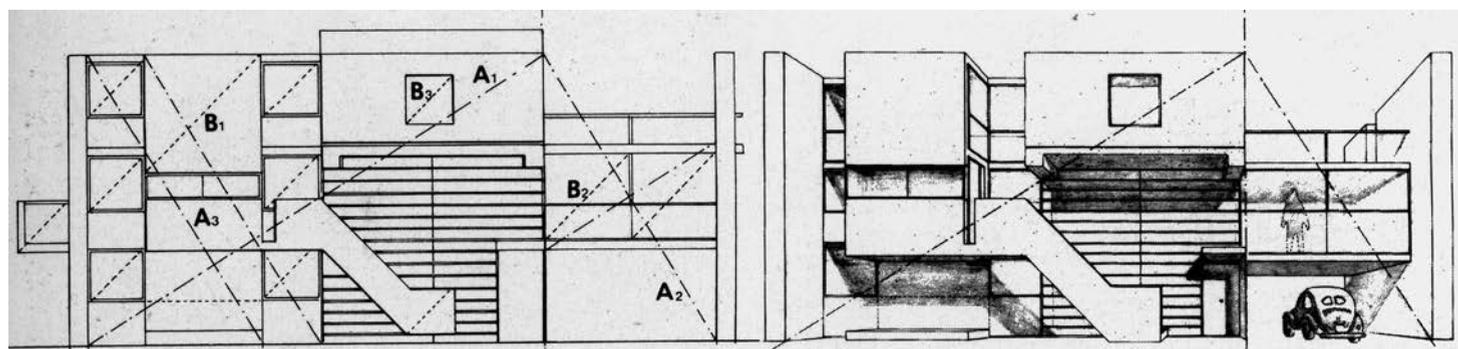
JAMES STIRLING

Ce n'est donc pas par hasard si nous commençons cette analyse avec James Stirling. Et ce n'est pas non plus dans le but de respecter la chronologie. Stirling ne suscite peut-être pas autant d'intérêt qu'autrefois, mais il est difficile — pour ne pas dire impossible — de trouver un autre architecte dont l'œuvre illustre aussi bien un cycle de l'histoire récente de l'architecture. Stirling, qui aimait à se présenter comme quelqu'un d'instinctif, direct, spontané, comme l'antithèse d'un architecte intellectuel, restait malgré tout attentif aux tendances et aux intérêts de ses contemporains. Aujourd'hui, son œuvre peut être considérée comme la synthèse la plus complète de ce que fut l'histoire de l'architecture au cours des années où il a exercé la profession. L'architecture de Stirling va donc servir de toile de fond aux œuvres que nous analyserons dans cet ouvrage¹.

Stirling obtient son diplôme d'architecture en 1949 à l'université de Liverpool, dont l'ambiance architecturale sera décrite plus tard par Colin Rowe. C'est grâce aux bâtiments de cette ville — sorte de paradigme de l'Angleterre profonde² — que Stirling saisit l'importance du constructif en architecture. En effet, l'aplomb qui caractérise l'architecture des quais de Liverpool a toujours été une constante dans son œuvre. Parallèlement à cette expérience de la ville, la connaissance de l'œuvre de Le Corbusier joue un rôle majeur dans la formation de l'architecte devenant inévitablement un contrepoint qui sera présent dans son œuvre jusqu'à la fin de sa carrière. Selon Colin Rowe, cet enthousiasme pour Le Corbusier est tout à fait fortuit, car c'est à la suite d'un hasard que l'école d'architecture de Liverpool donna refuge à celle de Varsovie, dont les professeurs étaient de fidèles partisans de Le Corbusier : la volonté d'être plus près de l'Occident que de l'Orient justifiait cette ferveur des professeurs polonais. Toutefois, il faut préciser que

l'architecte précoce qu'allait être Stirling ne se nourrit déjà plus de la tradition académique, étant donné la valeur qu'a eue pour lui le message du maître suisse dès les premières années de sa carrière.

Dans les années cinquante, la société anglaise avait fait de l'architecture moderne son emblème et sa devise : le moderne était un langage accepté et indiscutable. À cette époque brillaient des architectes comme Frederick Gibberd, Basil Spence, Erich Lyons, Powell & Moya, Robert Matthew, Leslie Martin, etc., toute une série de personnages qui, sans avoir la créativité des architectes modernes italiens des années trente, avaient assimilé les principes du Mouvement moderne en architecture, et les avaient utilisés abondamment, au point de les rendre populaires. Stirling s'aperçoit que la popularisation de ce provocant message d'avant-garde entraînait sa banalisation et son épuisement. Un bâtiment comme le nouveau Royal Festival Hall de R. Matthews et J. L. Martin, datant de 1951, montre clairement vers où mène l'instrumentalisation du style moderne. À mon sens, Stirling recherche, dès le début, de nouvelles voies pour l'architecture moderne et il partage cette attitude avec certains de ses contemporains. Parmi eux, Alison et Peter Smithson, principaux instigateurs et promoteurs de Team X. Ce sont eux qui, pris d'enthousiasme pour l'architecture moderne, commencent à détecter des fissures qui, même si elles ne se manifestent pas directement, deviennent visibles lorsqu'on observe les architectures qui attirent leur attention. L'urbanisme médiéval, l'architecture pittoresque anglaise du XVIII^e siècle — qui domine dans l'œuvre des paysagistes — les constructions industrielles du XIX^e siècle, les projets des constructivistes russes, sont quelques-unes de ces architectures admirées par les proches des Smithson. Stirling sera sensible à ces stimulations, et nous verrons plus tard comment il les prendra en compte dans nombre de ses premiers travaux.



¹/1 Core and Crosswall House (projet), 1951

Conscient qu'il faut aller au-delà des diktats du style moderne, Stirling réalise, dans les années cinquante et soixante, un effort admirable pour donner une nouvelle structure au langage de cette même architecture moderne.

Ainsi, Stirling découvre, durant les dix premières années de sa carrière, le potentiel que renferme la coupe et son déplacement linéaire dans la construction architecturale. Si Le Corbusier avait un jour affirmé que l'architecture était le plan, que l'architecte domine tout à partir du plan horizontal, Stirling, lui, découvre dans la coupe des bâtiments industriels du XIX^e la matrice d'une architecture nouvelle, qui reste pourtant proche des images auxquelles nous avions habitués les constructivistes russes. Construire, c'est dominer la coupe, et c'est grâce à elle que nous nous étendons sur le plan en suivant les structures linéaires qui définissent des enceintes et des *clusters* comme ceux que ses collègues de la Team X lui avaient appris à repérer dans l'urbanisme de l'Angleterre rurale. Si l'architecture des Beaux-arts insistait sur l'importance du plan, l'architecture moderne le faisait sur la coupe. D'une part, celle-ci renfermait tous les problèmes techniques et constructifs du bâtiment — l'architecture atteignait ainsi le degré de connaissance positive réclamé par l'époque — d'autre part, en s'étendant dans l'espace de façon linéaire, elle représentait l'esprit de liberté qui accompagnait la modernité.

Stirling exploite le potentiel que renferme la coupe dans de brillants projets qui assoient l'admiration et le respect qu'inspire son travail. Mais à la fin des années soixante, la manipulation de la coupe devient une simple mise en forme. Ses projets deviennent moins séduisants car redondants. Sensible à ce problème et conscient des changements d'opinion qui se produisent alors dans la théorie de l'architecture, il accueille dans son agence le très jeune Léon Krier, qui avait démontré, dans quelques-unes de ses propositions et certains de ses projets, qu'il était en harmonie avec les architectes de la Tendenza Italiana, qui voulaient faire de la ville la raison d'être de l'architecture. L'arrivée de Krier provoque chez Stirling un changement radical dans sa façon de faire et de penser l'architecture. Stirling avait sans doute lu avec

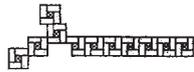
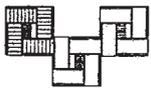
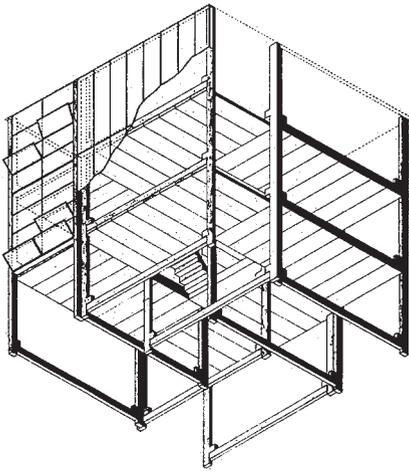
intérêt le texte de Fred Koetter et de Colin Rowe, *Collage City*, dans lequel ce dernier, qui avait été son mentor au début de sa carrière, déclarait son admiration pour la ville antique³. Dorénavant, les projets ne seront plus dominés par la coupe et la structure linéaire, mais par le plan : c'est à travers lui que seront présents la ville antique, le collage, le paysage. Un vieux principe corbuséen — la promenade architecturale — deviendra le fil conducteur du design. Grâce au plan, l'architecture de Stirling devient narrative, pédagogique. C'est dans une Allemagne qui se reconstruit et qui veut que l'architecture soit le reflet et la représentation des institutions, qu'il trouve l'occasion d'exprimer cette nouvelle attitude. Trois opportunités s'offrent à lui : le musée de Düsseldorf, le musée de Cologne et le musée de Stuttgart. Les trois projets célèbrent le triomphe du plan et nous verrons, lorsque nous les analyserons, comment un architecte est capable — tout en ayant derrière lui une œuvre très diverse — de transformer l'outillage méthodologique dont il se servait et d'en emprunter un nouveau sans aucun effort apparent. Ceci s'est produit de nombreuses fois dans l'histoire de l'architecture, et c'est pour cela que Stirling représente le paradigme de l'architecte.

Le succès de Stirling en Europe s'étend au reste du monde et les quinze dernières années de son activité professionnelle constituent un large éventail de projets dans lesquels domine clairement le plan. Si la coupe était devenue un procédé, la manipulation du plan devient une routine, ce qui entraîne une perte de cette tension qui faisait de la *Staatsgalerie* de Stuttgart un chef-d'œuvre. Stirling, architecte à l'instinct singulier, avait commencé à se rendre compte du risque qu'il encourait, et dans ce qui peut être considéré comme le dernier projet de sa carrière, l'usine Braun à Melsungen, nous pouvons voir des indices de ce qui aurait pu être un nouveau changement. Effectivement, il y a dans ce projet beaucoup d'éléments divers et nous remarquons une volonté de simplifier la présence et de renforcer l'autonomie de ces mêmes éléments, ce qui aurait permis à la construction de se délivrer de la tyrannie du plan. Malheureusement, la mort prématurée de Stirling nous a empêchés de voir

¹ Toutes les photographies de ce chapitre consacré à James Stirling sont utilisées avec l'accord du Fonds James Stirling, Centre Canadien d'Architecture / Canadian Centre for Architecture, Montréal.

² ROWE, C., *James Stirling, Buildings and Projects*. New York, Rizzoli International, 1984. Voir également : « Eulogy » et « Jim Stirling » dans ROWE, C., *As I was saying*, Cambridge, MIT Press, 1996, sous la direction d'Alexander Caragone.

³ ROWE, C., KOETTER, F., *Collage City*, Cambridge, MIT Press, 1978 ; éd. française : *Collage City*, Paris, Centre Pompidou, 1993, nouvelle éd. : Gollion, Infolio, 2002.

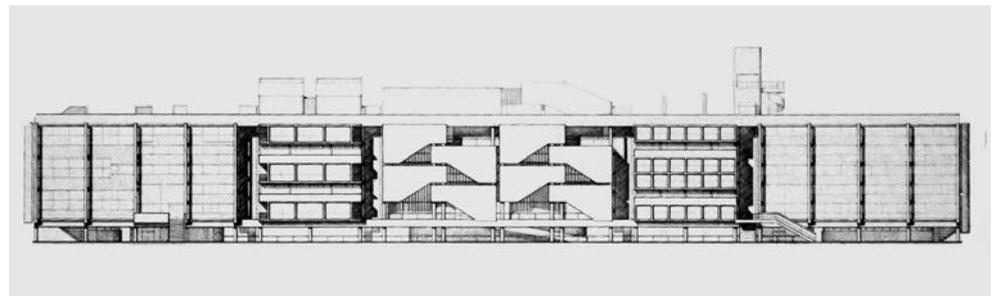
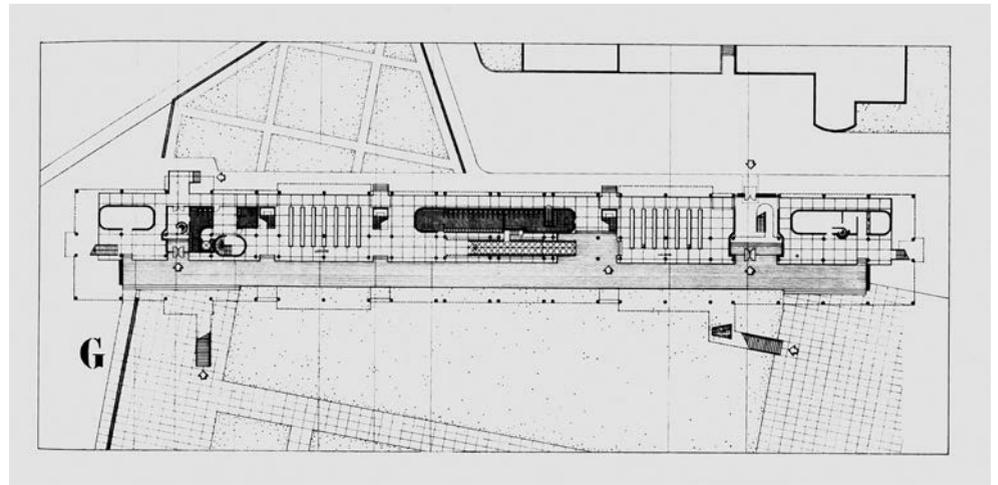


^{1/2} Logements Dom-ino rigide (projet), 1951

quelle aurait été sa nouvelle direction. Ce qui est certain c'est que cet architecte, si attentif au devenir de l'histoire, avait déjà changé de cap lorsque sa carrière s'est interrompue.

^{1/1} La présence de Le Corbusier est manifeste dans une villa comme la *Core and Crosswall House*, projet datant de 1951. Cette influence est perceptible non seulement dans les éléments linguistiques — fenêtre horizontale, escalier, force des tracés régulateurs, frontalité de la maison — mais aussi dans les éléments constructifs et dans l'importance accordée aux matériaux, trait caractéristique de l'architecture de Le Corbusier dans les années cinquante. La *Core and Crosswall House* a une certaine propension à la volumétrie au détriment d'une conception strictement planimétrique. Cette condition volumétrique est certainement son principal caractère formel.

^{1/2} Dans un autre projet datant de la même année, Stirling propose une nouvelle version de la *maison Dom-ino* construite en préfabriqué. Face à la liberté extrême prônée par le principe corbuséen du plan libre, nous observons ici l'apparition de la géométrie. Une géométrie centrée permettant des structures nucléées qui deviennent le support des éléments préfabriqués de la structure et du cloisonnage. Les maisons proposées par Stirling sont prévues pour être des unités indépendantes



^{1/3-4} Université de Sheffield (projet), Angleterre, 1953

pouvant former des enchaînements plus grands ; elles sont en outre, ouvertes aux changements d'échelle. En cela, elles diffèrent de la *maison Dom-ino* de Le Corbusier qui se présente toujours comme un phénomène architectonique isolé. Un certain sens du pragmatisme, très anglais, commence déjà à se faire sentir dans ce projet, véritable pas en avant dans sa carrière. Si l'exemple précédent pouvait être qualifié de naïf et spontané, ici ces adjectifs ne seraient pas justifiés.

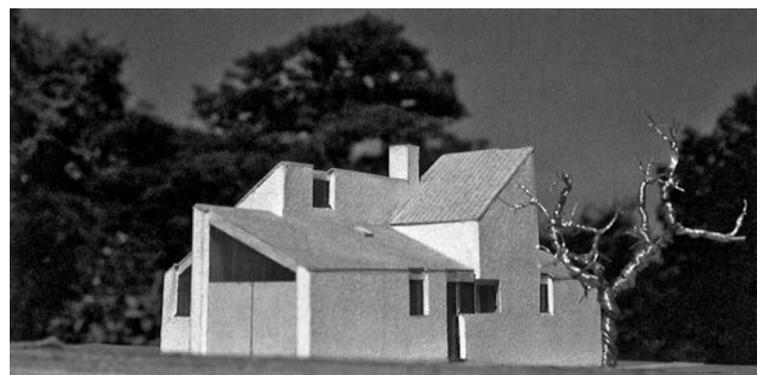
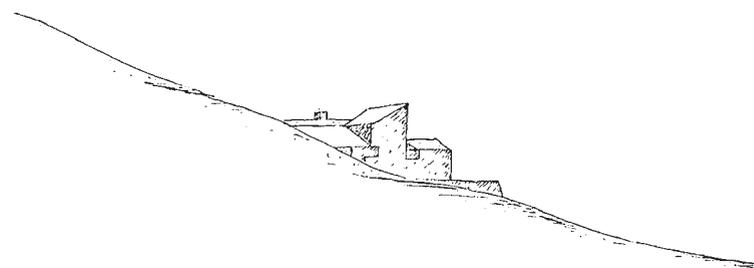
^{1/3-4} Dans le projet de l'*université de Sheffield* (1953), il est intéressant de noter ce qu'il se passe lorsqu'un plan est conçu comme un assemblage où le respect des normes syntactiques est plus important que le déploiement d'éléments servant les critères de la composition. Pas de promenade architecturale⁴, ici toute allusion iconographique est abolie. Si nous voulions parler de la conscience du pittoresque, nous serions surpris, en observant la toiture, de voir que c'est la disposition des éléments du bâtiment qui en dicte la coupe. Celui-ci correspond parfaitement à ce qui peut être qualifié de traduction de l'architecture abstraite, dans laquelle prévalent des critères liés à la répétition, à l'alternance, au nombre, etc., sans qu'aucune composante figurative n'intervienne. L'architecture donc, comme syntaxe.

⁴ En français dans le texte [NdT].

¹/5-6 La *Woolton House* (1954), est un projet plus sophistiqué qui nous permet d'apprécier la grande sensibilité de Stirling. Si, dans la première villa, prédominait une volumétrie abstraite qui ne reconnaissait pas les éléments liés à la tradition constructive, ici nous avons toute une série d'éléments architectoniques dont l'inspiration est clairement rurale. Nous sommes à l'époque où surgissent les premières critiques au Mouvement moderne en Angleterre, Mouvement devenu conventionnel et qui commence à être utilisé par les institutions. Les jeunes architectes qui faisaient partie de Team X à cette époque-là commencent à se demander si la vérité architectonique ne se trouve pas plutôt dans l'architecture rurale — bien plus apte à prendre en compte la spécificité — que dans celle dont le principal souci est de définir des normes. La *Woolton House* insiste donc sur un profil pittoresque, résultant de l'apparition d'une pièce plus haute, d'une cheminée, d'une fenêtre et d'une toiture. Par ailleurs, la relation avec le sol se fait de manière simple, sans effort, sans que s'établisse cette dichotomie entre la construction et le lieu si manifeste dans les *pilotis*⁵ corbuséens. Le Stirling du début des années cinquante commence à explorer des voies et des chemins radicalement différents de ceux établis par la tradition moderne et qui ont été absorbés par l'architecture officielle anglaise de l'époque.

¹/7-8 Ce projet, datant de 1955, étudie l'agrandissement d'un village déjà existant. Il est réalisé avec la collaboration des membres de Team X : Peter et Alison Smithson, Theo Crosby, le peintre Edward Wright, etc. Tous recherchaient une plastique différente, plus naturelle, plus organique, dans laquelle la structure jouerait le rôle principal dans la définition de la forme. Ce sera dans l'architecture anonyme et dans l'urbanisme ancien qu'ils trouveront une réponse à leurs idées sur l'architecture. Ainsi, en contemplant le plan d'un village médiéval, ils semblent se demander : ne pourrions-nous pas récupérer le sens de la structure de West Wycombe, Buckinghamshire ? Un sens de la structure qui va au-delà de l'application d'une série de normes syntactiques à une trame abstraite, comme nous l'avons vu dans *l'université de Sheffield*. Le changement d'attitude de Stirling est profond : seule une longue réflexion au sujet des principes qui doivent gouverner l'architecture justifie une évolution aussi radicale.

Dorénavant, la structure dont se sert Stirling est plus flexible, même si, en construisant des murs parallèles à la rue, il reconnaît une certaine hiérarchie : la forme de la structure est ce qui préoccupe principalement Stirling dans un projet comme celui-ci. Ce qu'il représente

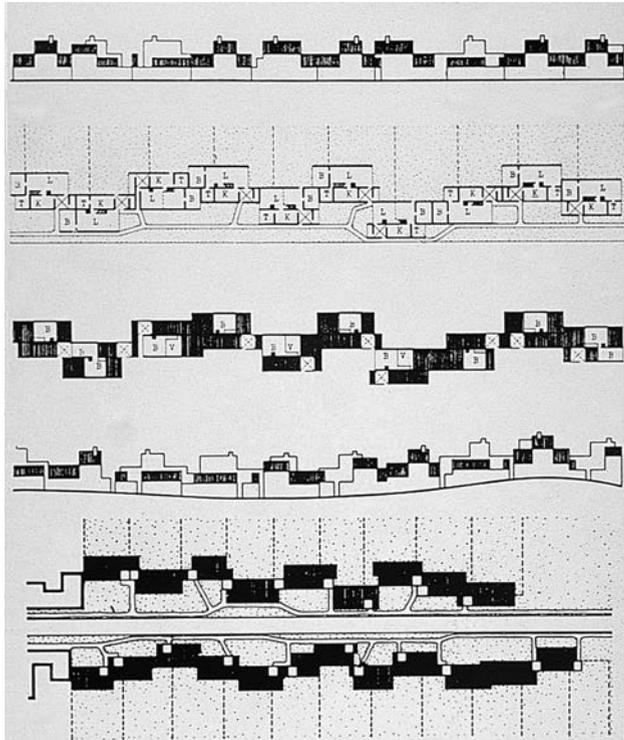
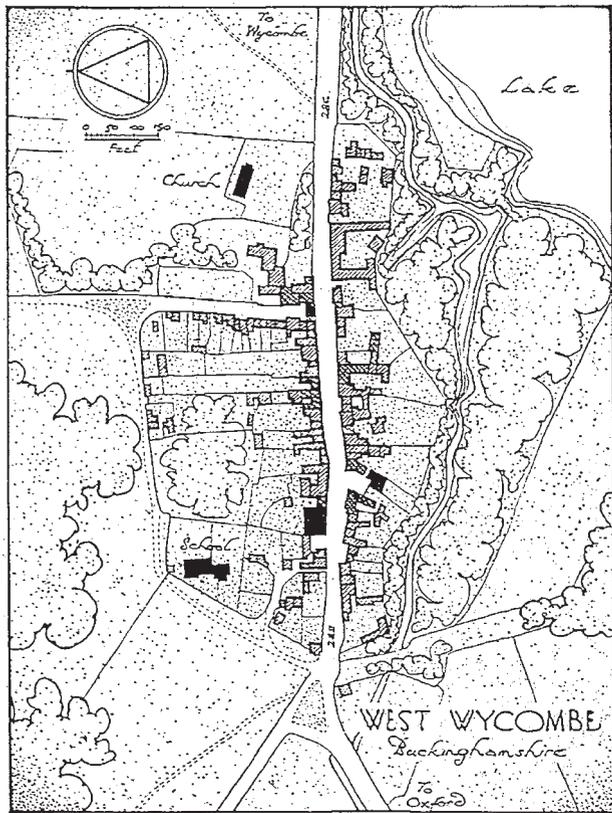


¹/5-6 *Woolton House* (projet), 1954

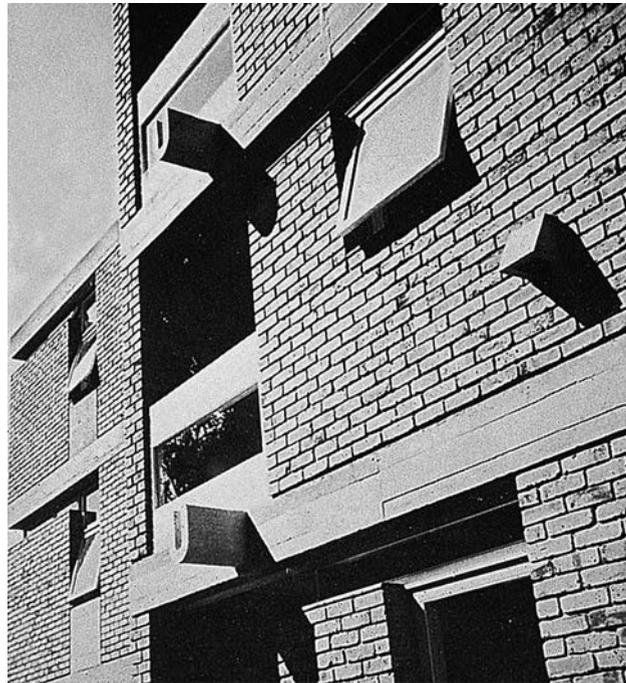
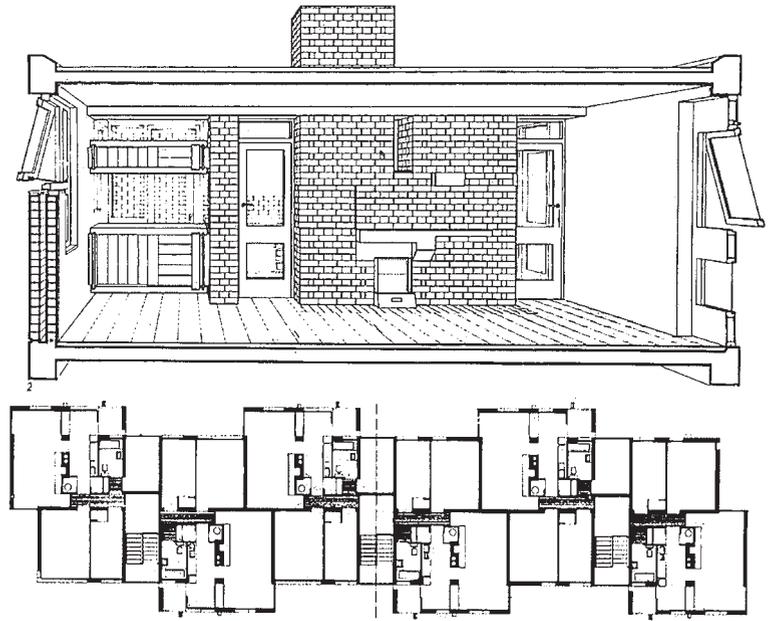
donc dans ses esquisses c'est le profil de la rue — il ne s'occupe pas de la maison — car celui-ci pourra refléter la topographie sur laquelle s'implantera l'architecture. Le résultat est un projet d'une saveur urbaine incomparable dans lequel la capacité à établir la notion de continuité est sans doute ce qu'il y a de plus remarquable.

¹/9-10 *L'immeuble résidentiel Ham Common* (1955-1958) situé près de Richmond, à Surrey, est le projet qui a lancé Stirling sur la scène architecturale anglaise alors qu'il n'avait que vingt-neuf ans. Il s'agit d'un projet extraordinairement mûr pour un architecte de son âge. Le plan peut être vu comme le fruit de son apprentissage chez Erich Lyons : semblable à bien d'autres maisons anglaises de la même époque. L'influence du dernier Le Corbusier (celui de Ronchamp et la maison de Madame M. Sarabhai à Ahmedabad en Inde) se manifeste aussi bien à l'intérieur qu'à l'extérieur de *Ham Common*. Nous pourrions dire qu'il s'agit d'une version singulière du brutalisme. L'exagération se perçoit dans l'autonomie concédée aux différents éléments : les fenêtres, les gargouilles, les cheminées, etc., deviennent les protagonistes d'une architecture dont la substance volumétrique est soutenue par la lisse maçonnerie en brique. Ce n'est pas le seul projet où Stirling affronte de cette façon l'architecture : les *logements de Preston* ou la *Children's Home* de Putney à Londres, ressemblent à celui-ci.

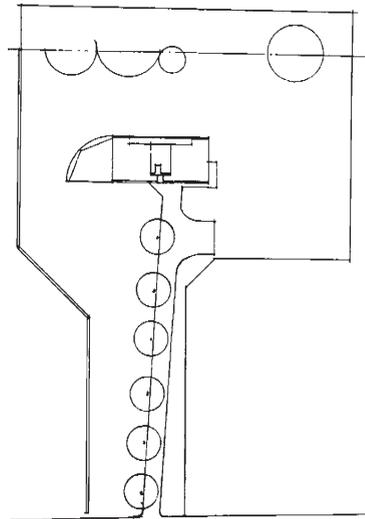
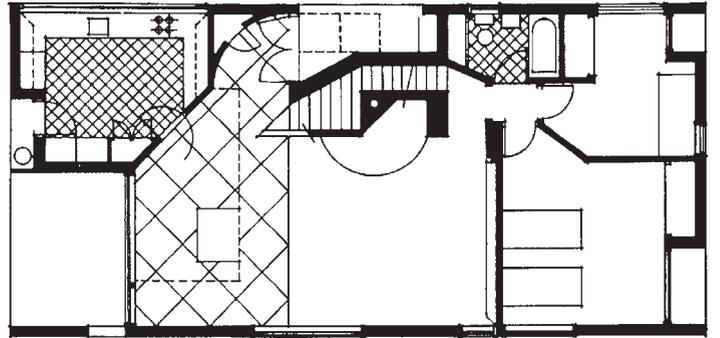
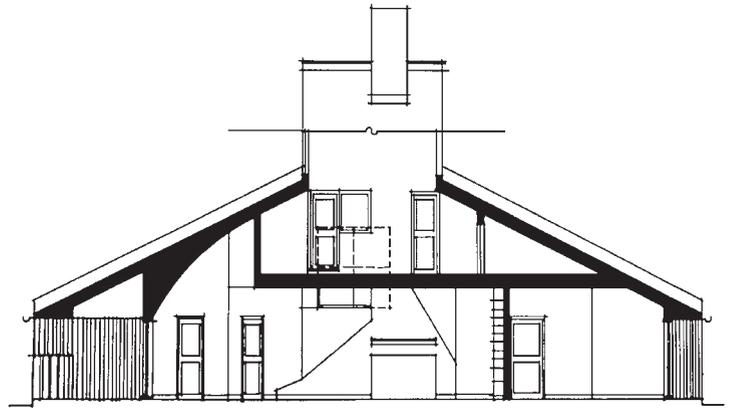
⁵ En français dans le texte [NdT].



¹/7-8 Village rural (projet), 1955



¹/9-10 Immeuble résidentiel Ham Common, près de Richmond, Surrey, Angleterre, 1955-1958



mémoire qu'un professionnel au sens strict du terme. L'architecture devient alors une sorte de réflexion personnelle, intransmissible : ce premier Venturi, qui n'est pas encore devenu le Venturi populiste, transfère à l'individu, à l'architecte, toute la responsabilité. La construction est l'écran où se reflète le moi de l'architecte. Un moi intériorisé, intime et personnel, prêt à repérer dans toute l'architecture existante ces épisodes qui l'intéressent, sans filtres ni préjugés. Ce procédé, séduisant et novateur, implique une vision fragmentée et brisée de la construction et, même si elle correspond à certaines propositions de l'avant-garde, la vision qu'il a de la totalité est radicalement différente. Il ouvre un nouvel espace que ses collègues ne tarderont pas à explorer. Le résultat est tout autre : une architecture faite à partir de l'expérience des individus mène directement vers une architecture vue comme une sensation. Les avant-gardistes préconisaient l'autonomie de l'objet ; Venturi celle du spectateur. Je me refuse encore, pour une raison inconnue, à mentionner l'utilisateur : du moins dans l'architecture du premier Venturi, l'architecte est le protagoniste. Si nous pensons à une autre villa emblématique, datant d'une autre époque, la villa Stein de Le Corbusier, nous nous apercevons que son architecture, les espaces qu'elle définit, s'imposent comme réalité sensible, sans permettre la mise en jeu de la mémoire. Chez Venturi en revanche, l'architecture envisagée depuis l'expérience devient une continue opération de re-connaissance. Il est impossible, en effet, de se défaire de l'emprise de ce que nous connaissons. Paradoxalement, la liberté réside dans le montage, c'est ce que nous allons voir.

Je ne pense étonner personne en disant que la *Villa Vanna Venturi* a été imaginée à partir du plan. Venturi commence de manière générique : un rectangle qui dépasse légèrement les dimensions d'un carré double. Il n'y a, en revanche, aucune allusion au centre : s'il fallait l'identifier, il se situerait dans la cheminée, en précisant bien, dès le début, qu'elle ne constitue pas un élément structurel malgré le poids iconographique qu'elle acquiert dans la maison. Le rectangle semble faire référence à une construction conventionnelle : les dimensions sont délibérément domestiques et sa forme anticipe sur l'orthogonalité qui prévaut dans cette construction. Le plan de la maison possède une double frontalité : celle du plan vertical où se trouve l'accès, et celle qui bénéficie de l'espace privé du jardin intérieur. Ce plan peut être considéré comme étant le passage d'une façade à une autre. Sur la façade publique, nous apercevons : la cuisine, le dressing, l'accès — plus ou moins centré —, les toilettes et la chambre d'ami ; sur la façade privée : la salle à manger, le salon et la chambre principale. Le pseudo-couloir sur la façade publique est dense et serré alors que les espaces de la façade privée sont amples et dilatés.

Le passage d'une façade à l'autre dessine une géométrie où l'on peut imaginer un arc de cercle donnant un sens aux diagonales : tout est conçu de manière à ce que l'on comprenne le plan comme un épisode qui démarre du portique virtuel de l'entrée et se développe de façon ondulatoire jusqu'à se voir brutalement interrompu par la frontalité imposée par la façade postérieure donnant sur le jardin.

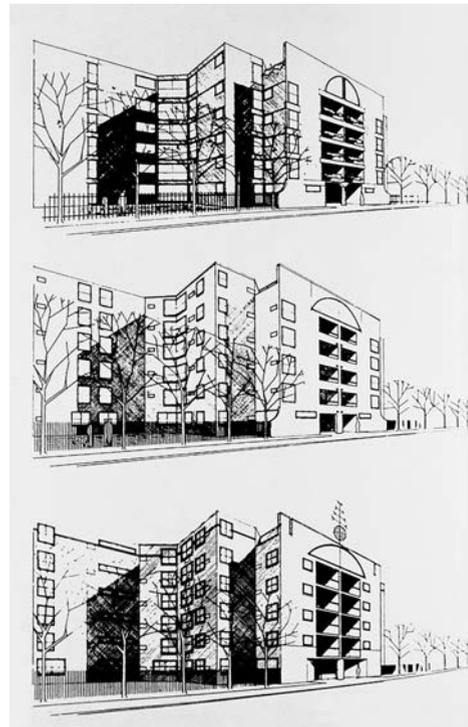
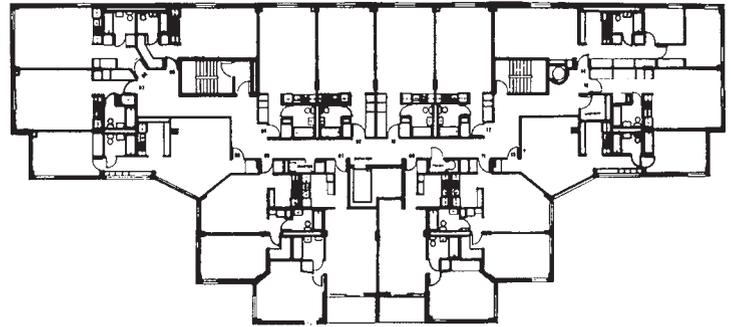
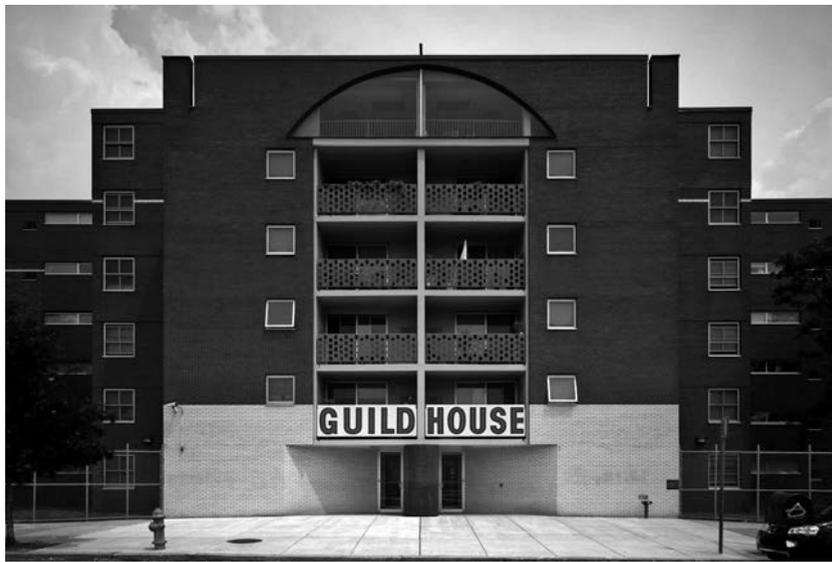
Nous allons maintenant voir comment ces « expériences architectoniques » s'insèrent dans le réseau géométrique formé par le rectangle et l'arc de cercle virtuel. Il va sans dire que les attributs de cette architecture — le rectangle du porche, la porte d'entrée, l'escalier et la cheminée — sont les épisodes qui nous permettent de parler de « densité ». Le porche, élément clé du côté public de la maison, n'encadre pas une porte centrée : selon Venturi celle-ci — comme dans les vieilles fortifications — doit être utilisée de façon naturelle par les seuls propriétaires. Nous pouvons maintenant associer chaque élément à une « expérience » particulière : la porte dessert un dressing et laisse le visiteur en condition de dominer entièrement l'espace du salon, dans lequel la présence de l'escalier embrassant la cheminée s'affirme comme un élément architectonique ayant une valeur propre. En effet, nous admettons facilement que le contrepoint au diaphragme-façade qui nous relie au monde extérieur de la banlieue américaine, est constitué par la scénographie créée par l'escalier et la cheminée. Le plan de la maison semble repousser vers la périphérie les pièces où se déroulent les activités les plus courantes et, par conséquent, les plus standardisées : la cuisine et les chambres s'emparent de trois sommets du rectangle. Venturi ne recouvre ni ne superpose les superficies comme l'ont fait ces architectes influencés par le cubisme qui nous ont appris de si complexes mécanismes. Venturi, en maintenant l'indépendance et l'autonomie des éléments, se voit forcé de faire des sections et d'utiliser les diagonales pour résoudre aménagements et accès : l'arc de cercle virtuel qui nous transporte d'un plan vertical frontal à un autre devient alors un allié efficace pour résoudre le programme. Venturi conçoit les pièces comme des scènes diverses dans une totalité : l'habileté de l'architecte réside dans sa capacité à les faire cohabiter sans détruire le caractère unitaire qui constitue l'identité de l'œuvre. Mais, bien que le projet soit conçu à partir du plan, nous allons voir que ce sont les façades qui sont les plus intéressantes. La façade de l'entrée est sans aucun doute, la plus séduisante. Elle impose résolument la frontalité. L'allusion à l'architecture classique — frontons, symétries, centralisation, etc. — n'est qu'apparente. L'équilibre dicté par le puissant axe de symétrie dont dépend l'ordre formel de la façade est, tout au plus, un équilibre virtuel : les apparences l'emportent.

Autour de l'axe, l'architecture est « densifiée » : le portique sobre est accompagné d'une moulure courbe qui passe au-dessus d'un linteau, comme s'il n'existait pas. Cette verticalité présomptueuse (qui n'a rien à voir avec la modestie du programme) se produit par l'accumulation de tous ces éléments, qui semblent s'étendre sur le volume austère de la cheminée. Cependant, en observant bien la façade, nous nous retrouvons devant une asymétrie délibérée. Elle se perçoit dans les fenêtres qui, selon la tradition moderniste, reflètent les différentes conditions des pièces dont elles font partie : les ouvertures horizontales de la cuisine, l'ouverture unique et centrée de la chambre et la fenêtre carrée, indifférente à l'arche, s'intègrent parfaitement à la scène. Le fronton divisé — qui nous rappelle inévitablement celui de la Palazzina Il Girasole de Moretti, tant admirée de Venturi — renforce la symétrie virtuelle, qui devient perceptible lorsque la cheminée se décale de l'axe défini par l'espace vide. Par ailleurs, la frontalité semble exploiter la condition plate des systèmes de construction employés : la superposition des patrons formels originaires de l'architecture traditionnelle et leur définition par des moulures qui ne cachent pas leur nature — en se montrant comme des éléments rajoutés, externes à la structure — contribuent à générer une image ambiguë et équivoque. Venturi voulait certainement que son architecture soit composée de tous ces mécanismes et de tous ces ingrédients qu'il avait découverts en étudiant assidûment l'architecture historique. La façade n'a pas perdu, avec le temps, l'énergie architectonique qui avait impressionné les critiques et les professionnels au début des années soixante. En revanche, la façade postérieure (la façade privée) n'est pas vraiment intéressante. Le procédé moderne d'assimiler les ouvertures qui reflètent tout simplement les espaces intérieurs ne fonctionne pas aussi bien lorsque la « figure » qui les reçoit a perdu de sa valeur. Ainsi, les ouvertures du porche, du salon et celle partagée entre le salon et la chambre sont incapables de vivifier une section horizontale — polémique et peu convaincante — qui permet le passage à un second plan, celui de la fenêtre pseudo-thermique de la chambre de l'étage supérieur. Le système de moulures horizontales que nous observons sur la façade de l'entrée est ici répété afin de donner une certaine continuité aux éléments en saillie, qui ne semblent pas avoir d'autre élément en commun.

L'analyse d'un cas comme celui-ci permet de montrer ce que Venturi entend par architecture. L'architecture comme une fin en soi, au risque d'oublier le lieu où elle se trouve, à savoir une banlieue typiquement américaine. Cette maison est volontairement ambiguë, car elle ignore le milieu social et physique dans lequel elle s'inscrit et l'examen du plan en est la preuve. La façade frontale est libre de toute référence contextuelle :

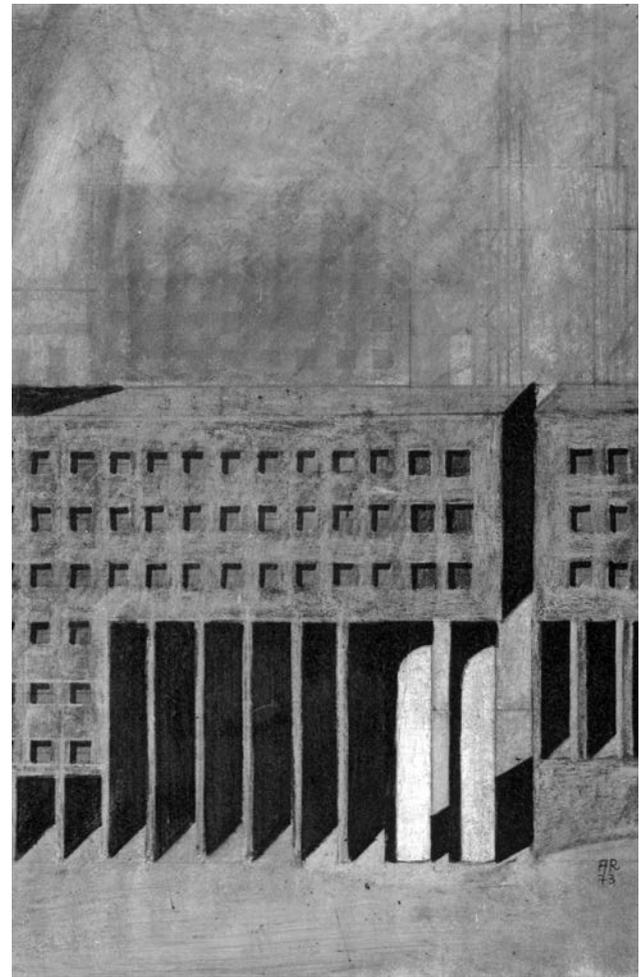
plutôt que d'apporter une réponse directe aux exigences du lieu et du programme, Venturi semble vouloir faire de la maison un manifeste. D'où son obsession de transformer cette œuvre en un déploiement spectaculaire d'épisodes liés à des expériences architectoniques restées très vivantes dans sa mémoire.

²/7-12 Construite en 1961, à la même époque que la *Villa Vanna Venturi*, la *Guild House* située le long de Spring Garden Street à Philadelphie, inaugure un nouveau style de programme : celui du réalisme, celui d'une architecture qui doit garder ses attributs sans cesser d'être « normale ». Sans surprendre, sans provoquer, sans prétendre nerveusement à la nouveauté. À cette époque, où les architectes européens essayaient encore d'utiliser les schémas du duplex employés par Le Corbusier dans son unité d'habitation ou encore les expériences de Team X recherchant une dimension urbaine autonome pour le logement, Venturi s'obstine à utiliser les éléments d'une construction non sophistiquée, avec l'espoir que la présence de l'architecture les rachète : mais l'architecture (les mécanismes disciplinaires authentiques) ne réclament, en aucun cas, l'invention de nouveaux éléments. Autrement dit, il y a toujours de la place pour l'architecture, même dans l'étroit sentier de l'architecture commerciale. La *Guild House* est quasi-symétrique, frontale : il n'y a pas beaucoup de différences entre la *Villa Vanna Venturi* et ces appartements pour personnes âgées à Philadelphie. Il faut parler d'un recto verso, d'un endroit et d'un envers. La stratégie du plan de la *Guild House* est de placer le plus grand nombre d'appartements sur la rue, ce qui produit un échelonnement qui montre l'admiration de Venturi pour Alvar Aalto. Mais les diagonales révèlent la fonction articulatoire des jonctions, s'orientant vers le centre hypothétique d'un édifice résidentiel, massif et dense : la disposition des salles de bains et des cuisines autour du corridor qui dessert les appartements confirme cette idée. Il faut d'ailleurs rappeler le soin avec lequel Alvar Aalto traitait les corridors — ces espaces publics — dans ses projets résidentiels et les comparer avec l'attitude de Venturi. Chez Aalto, ce sont presque toujours des espaces singuliers, ayant une valeur propre. Dans la *Guild House*, Venturi préfère éviter de perdre un seul mètre carré dans les espaces publics, et suivre les directives de la plus stricte architecture commerciale : les espaces privés l'emportent, même s'ils ne se distinguent pas par leur singularité ; bien au contraire : son but principal est d'offrir des espaces réguliers aux dimensions adéquates.



²/7-12 Guild House, résidence troisième âge, Philadelphie, États-Unis, 1961

³/20-24 Dans une autre œuvre, la *Gallatarese* de Milan (1969-1973), nous remarquons le même phénomène. Rossi, qui recherchait une manipulation pseudo-scientifique — ou « scientifique » entre guillemets — de l'architecture, se retrouve sur le terrain du logement dans un quartier prolétaire. Sa pratique professionnelle se matérialise alors dans une architecture qui ne nous permet pas de savoir s'il s'agit de logements ou de casernes. Le courage de Rossi consiste une fois de plus à ne pas fausser la réalité et à assumer la dureté avec laquelle l'architecture affronte les différents programmes. D'où le fait que la vulgarité de la maçonnerie, où seules importent les questions relatives à la répétition et à l'échelle, tente de s'équilibrer par un espace où prédomine la scénographie, le portique, où l'on s'attend à voir apparaître des personnages ressemblants à ceux des films d'Antonioni, comme Monica Vitti par exemple. Les espaces dénudés que projette Rossi semblent être dans l'attente de ce moment particulier qui les rachètera, en les transformant en décor d'une situation inespérée. Alors, l'espace s'illuminera et obtiendra une condition unique et exclusive, tout comme l'avait voulu l'architecte. Ce moment justifiera la misère du quotidien. Peut-être que les pèlerins, attirés par ce lieu depuis tant d'années, ont permis que ce moment se multiplie.



³/20-24 Unité résidentielle Gallatarese 2, Milan, Italie, 1973

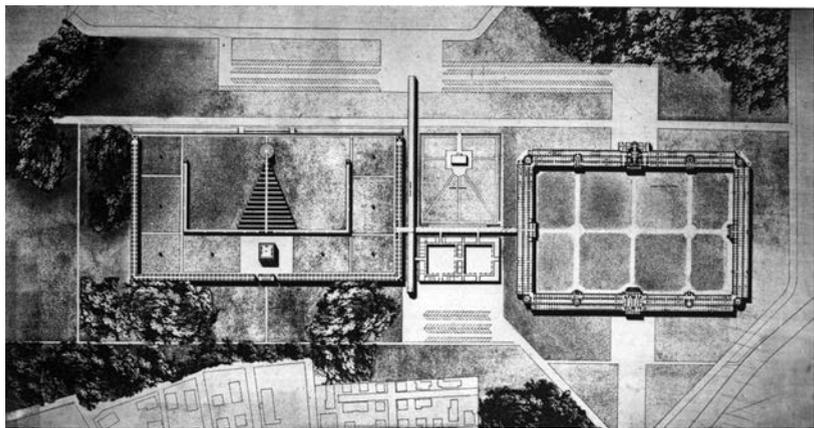
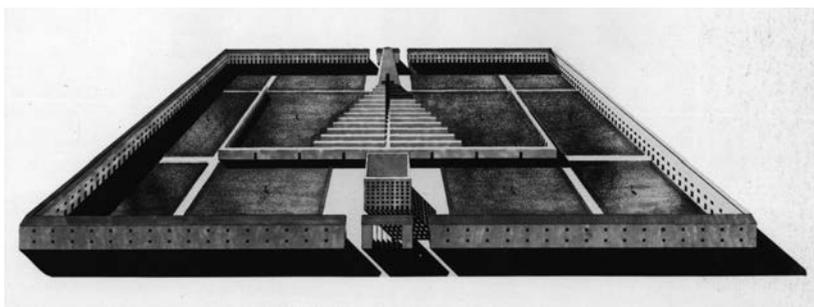




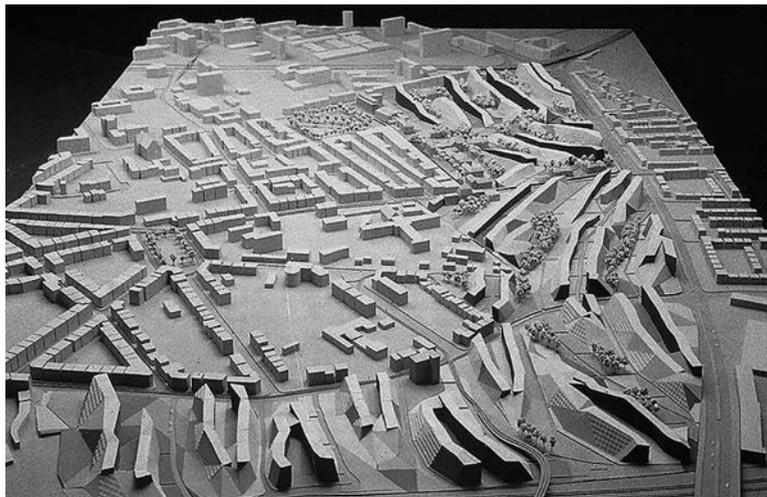
³/25-31 Quand on contemple la carrière d'un architecte de façon rétrospective, on retrouve plusieurs projets, parfois un seul, dans lesquels sont condensés tous ses intérêts et ses sentiments. Dans le cas de Rossi, ce projet est sans aucun doute celui du *cimetière de San Cataldo*, à Modène (1971-1984). Grâce à cette œuvre, les contemporains de Rossi ont pu mesurer l'envergure de cet architecte.

L'objectif du concours consiste à agrandir le cimetière, mais Rossi ne perçoit pas ce projet comme le résultat d'un mécanisme d'adjonction. Le cimetière de Modène est déjà un bâtiment en soi, il est complet et se refuse à subir une intervention qui l'agrandisse. Rossi propose donc de le dupliquer, mais d'une manière subtile et complexe. Pour ce faire, il s'aide de toute une série de constructions intermédiaires situées sur un axe qui permet cette réflexion virtuelle. Cette duplication est faite de façon astucieuse, sans que la symétrie ne soit perceptible. Le *cimetière de Modène* n'est pas pour Rossi le résultat de ce mécanisme de duplication. Bien au contraire, il faut le lire comme une unité, une vision de la totalité qui nous entraîne vers un drame visuel. Nous rentrons par un double accès ambigu, et nous nous retrouvons face à une maison dépourvue de tout ce qui la faisait habitable : un cube sans toit, dont l'air dévasté nous renvoie à cette expérience première et primaire de Rossi à Cuneo. Mais la maison ne cache pas le chemin. Il s'agit d'un chemin qui se déroule à travers des espaces interstitiels évoquant l'infini et l'éternité, la perte de la valeur du Temps qu'implique la mort. Cette présence de la mort nous conduit ensuite vers le point où culmine le drame, matérialisé par le cône sans tête qui sans cesse nous poursuit, comme un fantôme omniprésent dans l'œuvre de Rossi. Est-ce le souvenir de la *Mole Antonelliana* de Turin qui s'est emparé pour toujours de la pensée de Rossi ? Ou est-ce le choc subi le jour où il s'est retrouvé à l'intérieur d'une de ces cheminées industrielles qui donnent le vertige ? Ces images sont-elles le reflet intellectuel de ces fours qui évoquent la mort comme un phénomène inévitablement lié à la crémation ? Ce qui est sûr, c'est que cette architecture se détache dans le bleu du ciel et c'est cette idée qu'il a mise en avant lors de sa présentation au concours.

Le bâtiment est d'une rigueur qui donne la chair de poule. Le projet a fait le tour du monde, suscitant tantôt l'admiration, tantôt les critiques. Quand il a été construit, au milieu des années quatre-vingt, soit quinze ans après, Rossi a manipulé la vulgarité des mécanismes constructifs avec encore plus de provocation que ce que ses esquisses laissaient suggérer. Et le cimetière — cette maison des morts — s'est construit sans autre souci que



⁴/70 Un commentaire similaire conviendrait tout à fait à ce projet datant de 1992, situé dans le quartier de Derendorf, à Düsseldorf, en Allemagne.



⁴/70 *Projet dans le quartier de Derendorf, Düsseldorf, Allemagne, 1992*

⁴/71-72 Le *Centre de congrès de Columbia* (1989-1993), dans l'Ohio, est un projet plus conventionnel dans lequel l'architecte se sert du tracé existant d'une ancienne gare de triage pour agencer — de façon très libre — les hangars simples d'un parc des expositions. Ici, l'élément qui donne une continuité transversale aux hangars permet d'établir le mouvement et de définir une relation dialectique hangars / élément transversal, autrement dit, trace historique / élément nouveau et confère ainsi de la substance à l'architecture de ce bâtiment. C'est un projet qui démontre le talent de Peter Eisenman lorsqu'il doit affronter une commande professionnelle de grande envergure. L'habileté avec laquelle il donne aux hangars des façades qui maintiennent un dialogue animé avec la rue est une preuve de ce talent.

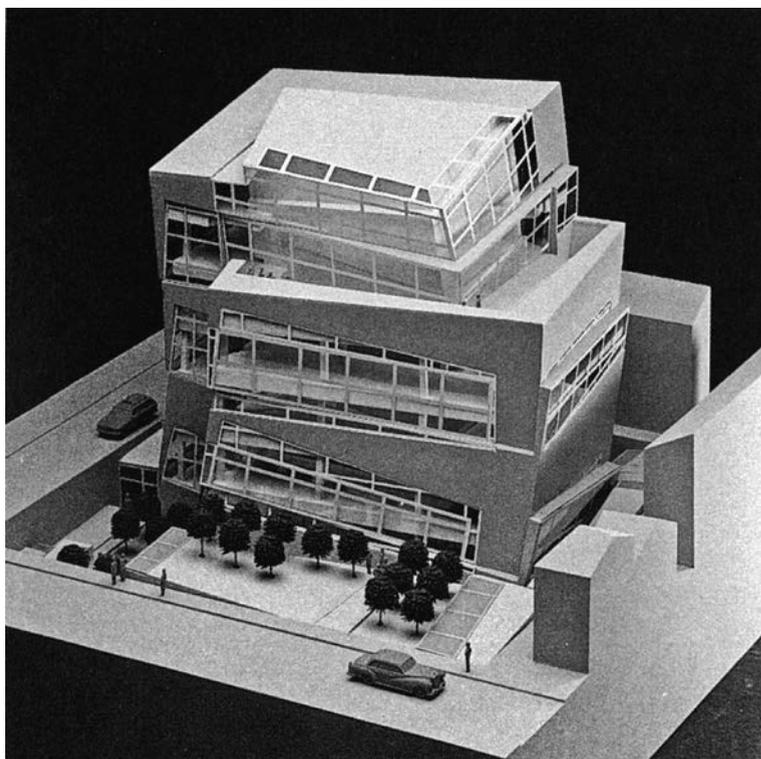
Une fois de plus, Eisenman fait un emprunt au monde extérieur. La forme du bâtiment n'est pas le fruit d'une opération mentale qui se traduit en un geste purement formel ; elle est déterminée par les vestiges d'un passé, du souvenir. Nous voyons à nouveau l'importance du concept d'arbitraire dans l'architecture. Mais ici, la géométrie de la gare de triage ne débouche pas sur une figure évidente comme c'était le cas dans les projets allemands. De plus, les mécanismes de production formelle eisenmanienne s'appliquent et s'utilisent ici avec plus de



⁴/71-72 *Centre de congrès de Columbia, Ohio, États-Unis, 1989-1993*

naturel : l'Eisenman qui voulait donner à la forme architectonique un maximum de pureté semble ici décidé à nous montrer que ce qui l'intéresse, c'est la contamination. Ou, si l'on veut, que les mécanismes utilisés dans la recherche de la forme pure sont capables de vivre en symbiose avec les mécanismes les plus divers.

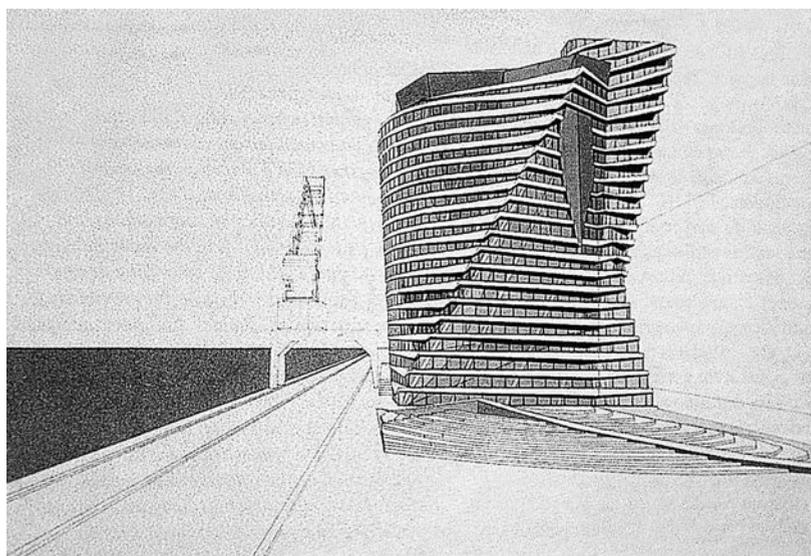
⁴/73 Dans une ville comme Tokyo, l'agitation qui domine la forme du *siège de Nunotani* (1990-1992) semble complètement inutile, du moins elle n'atteint pas le niveau de provocation désiré. Le message semble être que toute construction demeure valable du moment que le projet intègre la cherté de la parcelle, autrement dit : la capricieuse proposition architectonique d'Eisenman est acceptable compte tenu du prix extrêmement élevé du sol. Le sentiment d'inévitabilité qui accompagne habituellement l'architecture de qualité est inexistant. L'importance donnée à l'enveloppe extérieure du bâtiment nous porte à croire que des projets comme la *maison Guardiola* sont plus intenses et qu'ils représentent mieux l'esprit de Peter Eisenman.



⁴/73 Siège de Nunotani, Tokyo, Japon, 1990-1992

⁴/74 Le projet pour l'immeuble *Immendorf* à Düsseldorf (1993) est une structure relativement conventionnelle qui est activée, catalysée, par une courbe appartenant au domaine de la physique contemporaine appelée « soliton ». C'est à elle que l'on doit la vibration superficielle de la façade. Une fois de plus, le monde extérieur est sollicité pour entamer le processus de construction arbitraire de la forme.

⁴/75-76 La *maison Max Reinhardt*, prévue pour Berlin en 1992, est un projet ambitieux et exagéré, où l'aléatoire — qui nous fait penser à un architecte comme Gehry — s'appuie sur un volume dense et complexe, qui fait référence au ruban de Möbius. Étrangement, ce sont les recherches effectuées à la fin des années soixante qui concernaient les relations concave/convexe qui sont ici représentées. Il faudrait d'ailleurs plutôt parler de volume que d'espace, ou alors, d'un projet où l'expérience spatiale est générée par le volume. Finalement, le problème constructif se concentre sur la possibilité d'exécuter ces éléments différentiels qui rendront possible la construction de ce volume. La proposition pour la *maison Max Reinhardt* nous annonce une fois de plus ce qui semble être une constante dans les années quatre-vingt-dix : le refus de travailler avec des volumes et des espaces cartésiens.

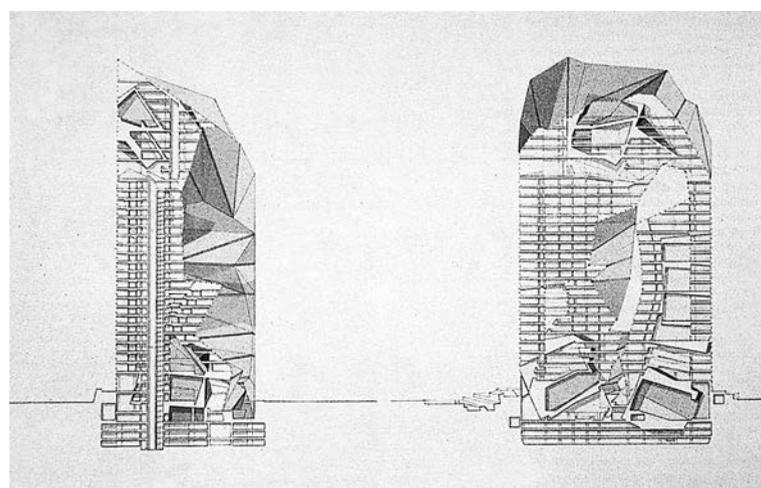
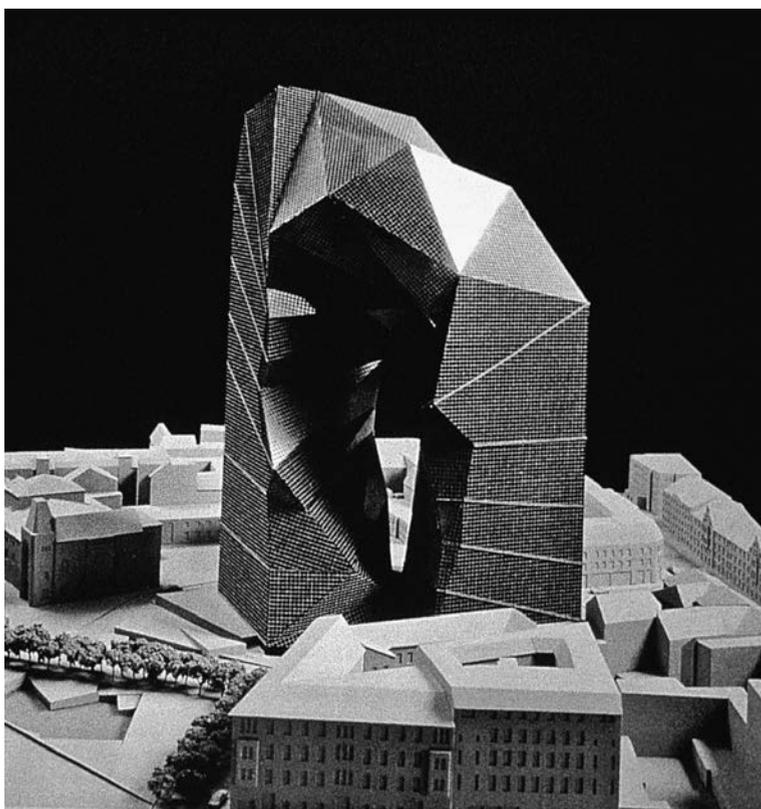


⁴/74 Immeuble Imendorf (projet), Düsseldorf, 1993

Post Scriptum

L'interprétation de ce qu'a été l'évolution architectonique d'Eisenman se voit confirmée par la publication de son livre *Diagram Diaries* en 1999. Comme se souviendront ceux qui l'ont lu, le livre insiste sur le changement d'attitude de l'architecte, qui se produit au début des années quatre-vingt, lorsqu'il se rend compte que l'époque où régnait le discours d'une architecture abstraite est révolue. La recherche d'une alternative à l'architecture qu'avaient alors entreprise ses collègues, va le conduire vers l'acceptation des facteurs externes, ouvrant ainsi son architecture au lieu, à la métaphore, à l'histoire et au sentiment. Comme nous l'avons remarqué, le *Cannaregio* peut être considéré comme le point d'inflexion où se rencontrent passé récent et passé lointain, faisant que, dans un endroit aussi singulier que ce quartier vénitien, coopèrent l'inévitable et l'arbitraire. Ainsi le reconnaît Peter Eisenman quand il écrit : « Le projet de logements du Cannaregio à Venise fut le premier à utiliser ce que l'on pourrait qualifier de textuelle externe, en ce qu'il est le premier des six projets à percevoir le site comme extériorité. [...] Ceci est en lien direct avec ma démarche de l'époque qui consistait à déplacer mon centre psychologique de la pensée au ressenti, de la tête au corps ou à la terre¹⁸. »

¹⁸ EISENMAN, P., *Diagram Diaries*, Universe Publishing, 1999, p. 173.



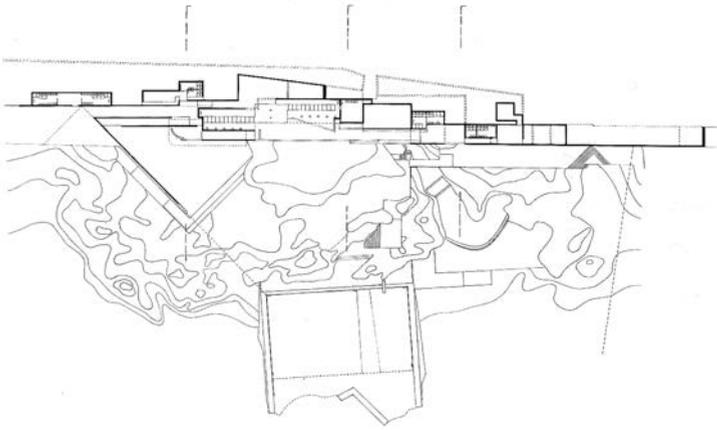
⁴ /75-76 Maison Max Reinhardt (projet), Berlin, Allemagne, 1992

Dans *Diagram Diaries*, Peter Eisenman fait un effort remarquable pour regarder son œuvre dans le cadre d'une carrière globale et continue. Après avoir reconnu qu'avec le *Cannaregio*, des composantes jusqu'alors ignorées entraient en jeu, l'auteur procède au catalogage de son œuvre en la disposant sur un schéma qui définit sa première étape comme étant fidèle à des « diagrammes d'intériorité », la deuxième étant dictée par des « diagrammes d'extériorité ». Le tableau de ses œuvres nous montre que jusqu'à l'époque du *Cannaregio*, l'intériorité prévaut. La première architecture d'Eisenman est caractérisée par la volonté de trouver des normes et des mécanismes au sein de la discipline — sans pour autant prétendre qu'elle ait une signification — tout en évitant qu'elle entre en contact avec le monde extérieur, qui ne fait que contaminer un monde idéal de formes. Après le *Cannaregio*, l'extériorité va dominer, sauf dans la *Virtual House*, qui constitue l'exception. Dès lors, il faut comprendre l'architecture comme le résultat de l'acceptation et de l'application de stimuli externes à des schémas formels bien connus, desquels l'architecte se sent proche, et qu'il trouve soit dans les textes des philosophes contemporains, soit dans les plus récentes recherches scientifiques. Heureusement pour lui, l'expérience de sa première étape se manifeste constamment, tandis que le caractère arbitraire des stimuli est dissimulé par la quantité de formes que déploie si habilement l'architecte. En d'autres mots, l'architecture que nous offre aujourd'hui Peter Eisenman utilise aussi bien ses propres moyens formels — ceux qu'il avait explorés dans les années soixante-dix et qui sont proches du concept d'« intériorité » — que les stimuli du monde extérieur, proches du concept d'« extériorité ».

Pour donner une certaine continuité à sa carrière, Eisenman s'est vu obligé d'inventer un nouveau terme, celui de « diagramme ». Mais ce concept de diagramme n'est pas nouveau. Il a été utilisé par ceux qui ont expliqué l'architecture en des termes purement visuels et formels comme Wittkower par exemple, ou par les fonctionnalistes comme Gropius. Mais Peter Eisenman veut l'étendre et lui donner un sens plus large. « Un diagramme est généralement un raccourci graphique. Bien que ce soit un idéogramme, ce n'est pas nécessairement une abstraction. C'est la représentation d'une chose, ce n'est pas la chose en soi¹⁹. » Pour lui, « le diagramme n'est pas seulement une explication que l'on ne donnerait qu'après, il joue aussi un rôle d'intermédiaire dans le processus de génération de l'espace et du temps réels²⁰. » Ce qui semble intéresser Eisenman, c'est le rôle du diagramme comme générateur d'architecture, mais il sait bien que « en tant que générateur, il n'existe pas nécessairement de correspondance univoque entre le diagramme

¹⁹ *Ibid.*, p. 27.

²⁰ *Ibid.*, p. 28.



⁵/7-11 Piscines de Leça de Palmeira, Portugal, 1961-1966

a fait de la connaissance, la base de sa profession. La carrière de Siza, depuis ses premières œuvres, est celle d'un architecte extraordinairement affable, cultivé et qui admet l'influence des architectes qu'il admire. Il y a sans doute chez Siza un instinct puissant qui lui permet d'aller au-delà des architectures apprises. Mais libérer son propre instinct est peut-être l'une des tâches les plus difficiles et les plus nécessaires devant laquelle devant laquelle peut se trouver un architecte. Pour y parvenir, l'examen de l'œuvre d'un architecte aussi libéré que Siza peut s'avérer d'un grand secours.

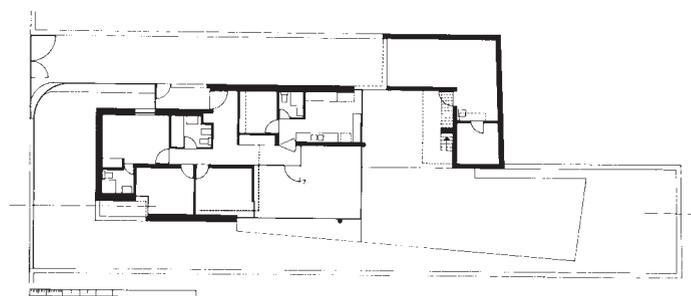
134



⁵/12-17 Comme dans le projet précédent, nous avons ici un Siza qui accepte les limites dans lesquelles son travail sera contenu et qui, dans une attitude que nous pourrions qualifier de possibiliste, altère cette réalité faisant des conditions qui semblaient la contraindre, l'origine de son œuvre. Il faut avoir à l'esprit la modestie du quartier résidentiel de Porto dans lequel va être bâtie la *maison Magalhães* pour valoriser l'intervention de Siza. Il nous surprend une fois de plus en nous dévoilant le potentiel que cette parcelle renfermait. Nous le verrons par la suite, lorsque nous étudierons le plan. Mais avant de poursuivre, j'aimerais attirer votre attention sur l'importance que revêt, pour Siza, le fait de penser l'architecture de cette maison en termes de frontalité. Ce projet coïncide dans le temps avec les lectures critiques les plus subtiles que l'on faisait de Le Corbusier à cette époque. Et, comme un toréador prêt à affronter le taureau de la main gauche, il résout les différents épisodes de la maison en insistant sur la frontalité et en dessinant, à



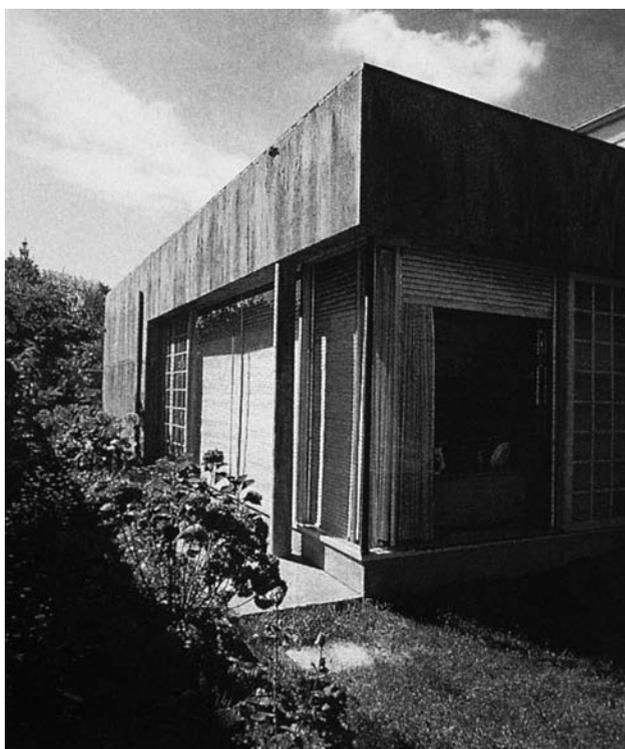
⁵ | 12-17 Maison Manuel Magalhães, Porto, Portugal, 1967-1970



travers elle, son architecture. C'est ce que nous voyons lorsque nous nous trouvons devant la façade. Ou plus tard, lorsqu'un nouveau plan frontal apparaît et découvre la porte d'entrée. Tout est à la fois ramené à la frontalité et entravé dans un ensemble de lignes et de plans — des murs et des volumes — qui nous permettent d'assister à la transformation d'une série d'épisodes plastiques abstraits en quelque chose d'aussi quotidien et réel qu'une maison.

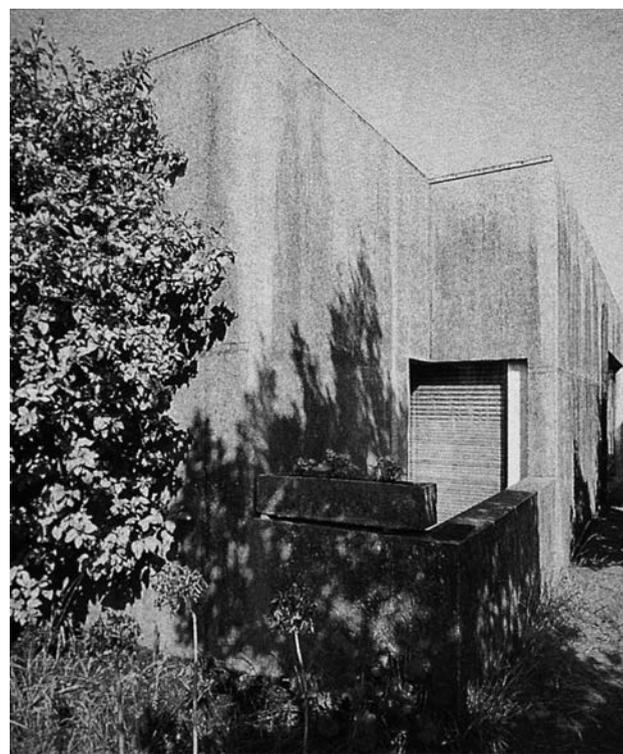
Observons maintenant le plan. Siza nous emmène jusqu'au fond de la parcelle, là où se situe le garage. Il arrive à coloniser cet espace, à l'utiliser intensément, jusqu'à ce qu'il s'incorpore entièrement à la maison. Grâce au pavement, une distinction s'établit entre le jardin et le territoire du construit. En effet, il utilise de nouveau une subtile géométrie oblique qui, par la légère rotation qu'elle introduit, rend propice une relation dialectique entre le vide du jardin et le plein de la maison. Ce léger mouvement de rotation est responsable de l'accès en biais — doublement en biais si l'on considère que l'on peut aussi rentrer par le garage. La structure de la maison est parfaitement définie par le séjour, replié sur lui-même, regarde vers le jardin/patio, tout comme le fait la cuisine. Remarquez avec quel soin Siza a traité la petite enceinte qui prolonge le cadre domestique de la cuisine, en la séparant quelque peu de l'aire du jardin autour de laquelle tourne le séjour. Par ailleurs, il faut noter l'intime relation entre le séjour et les chambres, regroupées avec un talent particulier. Nous pouvons parler, dans le cas de la *maison Magalhães*, d'une destruction de la figure cubique (voir les maisons voisines) ce qui donne un ton néo-plasticiste. Il est possible d'identifier en elle certains mécanismes qui nous rappellent Wright, par exemple les cassures dans les voies d'accès à la maison et aux chambres. Mais ce qui est vraiment surprenant, c'est le passage insensible du vide généré par la chaussée conduisant au garage — un vide encore public — à celui des murs qui contiennent le volume de la maison, autrement dit le vide du jardin — un vide privé — et qui devient le cœur de l'architecture de cette maison. De ce point de vue, nous comprenons mieux la pertinence du développement frontal dont nous parlions auparavant.

Nous sommes à la fin des années soixante. Le talent de Siza est rapidement reconnu. Les gens de ma génération se souviendront du numéro de la revue *Hogar y Arquitectura* dans lequel Nuno Portas faisait connaître, pour la première fois en Espagne, une nouvelle



génération d'architectes portugais. Une analyse approfondie de l'œuvre de Siza Vieira¹⁷ y était proposée. Peu après, il sera découvert par un homme averti, Victorio Gregotti, et c'est à partir de ce moment-là que Siza Vieira deviendra l'un des architectes suscitant le plus d'intérêt chez les étudiants et les professionnels. Et ce n'est pas étonnant. La *maison Magalhães* était une œuvre d'une maturité surprenante, plus encore si nous considérons que son architecte n'avait que trente-quatre ans au moment d'élaborer le projet. Siza est déjà un authentique maître. Si nous avons fait référence à la dialectique qu'il introduit par l'emploi subtil des alignements et de la géométrie, nous ne pouvons pas moins remarquer l'usage qu'il en fait dans ce cas, en affrontant, dans l'accès à la maison, deux matériaux aussi divers que le béton et le métal. Le blanc brillant de la plaque métallique contraste violemment avec le béton du mur, établissant des termes linguistiques qui détermineront, en s'étendant continuellement, le monde figuratif de la maison. Cette conscience de la valeur de la dialectique se manifeste une fois de plus, si l'on pense que ce monde figuratif de la frontalité — le blanc métallique et le béton — a comme fondement l'aspect sordide des maisons voisines. L'habileté de Siza — qui utilise les mêmes matériaux que ces dernières pour que personne ne se sente offensé — consiste à savoir s'en éloigner uniquement par des recours formels. En observant les images, nous ne pouvons que constater qu'il y parvient avec brio.

L'espace intérieur est une autre preuve de sa maturité. Nous pouvons parler de sophistication dans la manière d'entrer dans la maison, dans le design des portes, dans la façon dont la fenêtre articule la rencontre



⁵ | 12-17 *Maison Manuel Magalhães, Porto, Portugal, 1967-1970*

¹⁷ *Hogar y Arquitectura* (Barcelone), revue bimestrielle de la «Obra Sindical del Hogar», janvier-février 1967, n° 68, pp. 34-84.

6

FRANK O. GEHRY

De tous les architectes que nous étudions dans ce cours, Frank Gehry est probablement celui qui a ouvert la voie la plus large et la plus nette dans la culture architectonique des années soixante-dix. Et l'on peut même affirmer, avec l'assurance de recueillir un large consensus, que son œuvre a été celle qui a le plus influencé ses confrères dans les années quatre-vingt. Je vais commencer ce cours par une longue citation tirée d'un article que j'ai publié à son sujet dans la revue *A&V*. Quand je l'ai relu au moment de préparer ce cours, j'ai pensé qu'il était encore d'actualité. Craignant que la précision à laquelle on arrive en rédigeant un texte se perde dans le style informel d'un cours, je vais, si vous me le permettez, prendre cinq minutes pour vous le lire. J'espère que cela nous permettra de gagner un peu du temps qui nous est nécessaire à l'analyse des nombreux travaux de l'architecte américain.

« Il est difficile de parler de Frank Gehry sans faire immédiatement référence à sa ville, Los Angeles. [Los Angeles n'est pas vraiment sa ville, car Frank Gehry est né à Toronto en 1929. Après avoir vécu dans différentes villes et fait ses études sur la Côte Est, il finit par atterrir dans ce qui peut être considéré aujourd'hui comme sa ville¹] Los Angeles est avant tout, l'expression de la mobilité et la célébration la plus enthousiaste des droits et des libertés de l'individu. L'automobile rend possible une telle mobilité et devient l'ultime réduit de la personne en tant qu'individu, jouant un rôle d'armature et de cuirasse qui lui permet d'exercer ses droits et ses libertés. [La voiture, donc, vue comme quelque chose qui nous protège et qui nous défend, comme la dernière coquille de l'intimité, comme la plus personnelle de nos possessions. C'est ainsi que, dans l'exercice de ces droits ultimes et personnels, la voiture — bien plus qu'un instrument — devient le symbole de cette vision de la société et de sa relation avec les individus.] La ville reflète la

supériorité omniprésente de l'automobile. Le résultat est une image où les autoroutes dominent une topographie recouverte d'une couche formée par d'innombrables maisons unifamiliales qui représentent parfaitement la diversité de ses habitants. »

« Si dans les villes traditionnelles, la continuité réside dans ce qui est construit, à Los Angeles, elle est fondée sur le mouvement. Ce qui est construit exprime la pluralité de tous ces êtres qui, rassemblés dans des groupes sociaux très divers, sont noyés dans un flux incessant d'automobiles. Un pluralisme qui reflète sans doute la diversité ethnique de la société américaine et qui, bien entendu, nous rappelle aussi son inaltérable volonté de défendre les droits individuels. Un de ces droits les plus précieux, celui de s'exprimer à travers son domicile, implique le droit à une architecture vue comme la manifestation sans équivoque de l'esthétique personnelle et privée des citoyens ainsi que le refus des restrictions formelles qui conduisent à un style unique, aspiration ultime des cultures œcuméniques.

Mais en même temps que l'on parle de pluralisme, il faut souligner l'importance de l'éphémère dans cette ville, la conscience de la condition périssable et volatile de tout ce qui nous entoure, un certain sens de l'obsolescence qui incite plus à la consommation qu'à une vision téléologique et finaliste de l'Univers. On pourrait dire que mortalité et mobilité sont des termes complémentaires. Ou bien, en conclure que la présence de l'une entraîne l'apparition de l'autre. Il est important de signaler que l'architecture est incluse dans cette condition éphémère du milieu. À Los Angeles, tout — même ce qui est construit — est en perpétuel mouvement. Le changement constant favorise un climat de liberté absolue par rapport aux normes, à tel point que l'on peut dire que Los Angeles est le paradigme du manque de normes, l'absence de celles-ci étant la plus stricte des conventions,

autrement dit, la non-convention. Los Angeles change sans cesse, elle est en continuelle transformation. C'est une ville différente, où les termes de référence n'existent pas. L'architecte se trouve sans le support qui habituellement lui fournit le contexte, ce qui implique que son travail ne doit en aucun cas s'identifier à une forme de "consolidation". Il n'y a rien à consolider à Los Angeles. Bien au contraire, consolider reviendrait à nier un des attributs les plus caractéristiques de cette ville, et à accorder une valeur à la permanence, qualité en complète contradiction avec sa condition changeante, mobile et instable.

Et pourtant, l'architecture de Frank Gehry commence par l'acceptation de Los Angeles. Elle est fondée sur le désir de respecter et de maintenir sa structure, ce qui implique une connaissance approfondie de la ville et des mécanismes avec lesquels on y construit. La manière dont Gehry s'intègre dans la ville n'a rien à voir avec du camouflage ou avec des procédés contextualistes. Être contextuel à Los Angeles c'est ignorer le contexte. Son intégration est plus profonde et plus radicale parce qu'elle suppose de construire comme à Los Angeles et non pas dans Los Angeles. En outre, son architecture peut se voir comme une réflexion sur la façon de construire en milieu urbain.

Et c'est ainsi que l'architecture de Frank Gehry, tout comme l'architecture de Los Angeles, est étrangère à la monumentalité, elle ignore le typologique et porte l'empreinte, la marque, le stigmate du temporel et de l'éphémère. L'architecte ne se sent pas contraint par les circonstances. Pour lui, les préexistences environnementales n'existent pas : il respectera une façon de faire, une procédure, mais jamais un environnement précis, un contexte. Il agit sur le sol sans préjugés, et sait que quand il pose la première pierre d'une construction, il s'agit de la genèse d'un organisme qui grandira dans le futur, dans un futur que personne ne pourra d'ailleurs plus contrôler. D'où l'absence d'intérêt pour la composition. La forme n'est pas quelque chose de fermé ni de parfait. Peu d'architectes sont aujourd'hui aussi détachés de l'idéal platonicien que Gehry. Il n'y a pas d'idée préliminaire, de vision anticipée de ce que sera la construction. Un bâtiment se comprend comme une évolution dans le temps à partir de la première rencontre, c'est un dialogue entre les formes élémentaires².»

Après cette longue citation, qui me semble convenir encore à l'introduction de l'analyse des œuvres de Gehry, il serait peut-être utile de rappeler dans quel climat s'est faite son apparition en tant qu'architecte. Gehry commence à être connu à la fin des années

soixante. La faiblesse des propositions postmodernistes commençait à se manifester, à se faire sentir. En effet, après la surprise provoquée en 1982 par la construction du bâtiment de Michael Graves, à Portland, en Oregon, reçu avec tant d'enthousiasme, et les bâtiments qui suivirent, par exemple, le AT&T de Philip Johnson (1984), on peut dire qu'au milieu des années quatre-vingt, la proposition postmoderniste a perdu de l'intérêt. D'ailleurs, le refus auquel se heurte en 1985 un projet comme l'agrandissement du *Whitney Museum* proposé par Graves, montre clairement le peu d'enthousiasme que provoque cette tendance. (Disons en tout cas que si l'architecture de Graves déçoit, c'est surtout celle de ses disciples qui désole à cette époque.)

Aux États-Unis, on avait la sensation que le postmodernisme était trop européen, trop dépendant des styles historiques. Même s'il faudrait plutôt voir en lui un mépris caché pour l'histoire — d'où la condition caricaturesque de l'architecture postmoderne — pour bon nombre d'architectes américains le postmodernisme impliquait, comme l'académisme au début du siècle dont les maîtres furent McKim, Mead and White, la subordination aux langages classiques, inutiles et obsolètes pour une société comme celle des États-Unis. Étrangement, le groupe d'architectes qui s'opposait avec le plus de ferveur aux excès postmodernistes, pouvait être également considéré comme européiste. Je pense bien évidemment aux Five. Pour le grand public américain, ces architectes étaient un groupe d'intellectuels sophistiqués qui, préoccupés par la recherche d'une architecture abstraite et n'ayant d'autre souci que de trouver un sens à l'expression de leur propre langage, avaient oublié la profonde sagesse de l'architecture attachée à la réalité qui caractérisait l'architecture américaine depuis les temps de Jefferson, et qui avait pour emblèmes le bon sens et le pragmatisme.

C'est pourquoi, lorsque l'architecture de Frank Gehry a fait irruption sur la scène américaine, rompant violemment avec les enthousiasmes historicistes des postmodernes et avec les divagations linguistiques des Five, le public américain a célébré son architecture comme un grand bol d'air frais, comme la vision directe des choses réservée à celui qui les regarde librement, sans les préjugés qu'impose la convention. Ainsi, on associe à Gehry l'image d'un pionnier, d'un homme libre prêt à conquérir une nouvelle architecture. La culture américaine se reconnaît dans son pragmatisme et son immédiateté. En un mot, l'architecture de Gehry est l'expression de l'individualisme que l'on trouvait à Los Angeles, un individualisme qui, finalement, est le plus

¹ Les commentaires entre crochets sont de l'auteur.

² MONEO, R., «Permanencia de lo efímero. La construcción como arte trascendente», in *A&V, Monografías de Arquitectura y Vivienda* (Madrid), n° 25 : *Frank O. Gehry 1985-1990*, pp. 9-12.

précieux titre de gloire de la société américaine. Vue de ce côté-là, la position de Gehry se trouve aux antipodes de celle de Rossi. L'architecte italien recherchait anxieusement l'expression architectonique collective, cette architecture anonyme dans laquelle une société peut vivre sans donner plus d'importance aux individus. Gehry en revanche, reflète et célèbre l'individualisme américain dans son architecture. N'oublions pas que les années quatre-vingt vont être celles de l'affirmation profonde de l'hégémonie américaine.

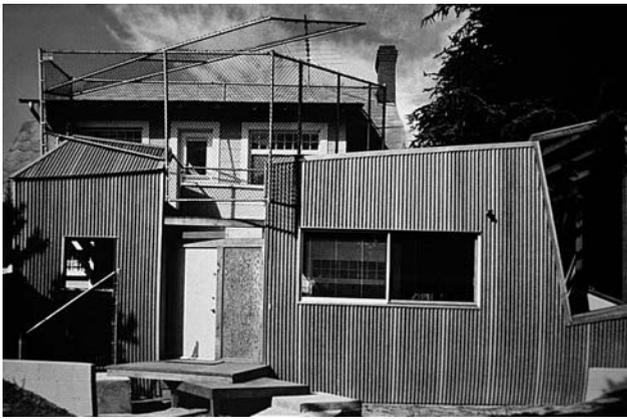
Interpréter l'œuvre de Gehry à partir des clés de l'impérialisme, nous permet de voir son travail comme celui d'un architecte dont la préoccupation première est celle de nous montrer « comment on fait les choses ». Si, au sujet de Siza, nous disions qu'il était un architecte qui cherchait à faire apparaître la poésie dans ses constructions — sans pour autant nous montrer les cartes dont il se servait si bien pour que cela se réalise — Gehry au contraire, est intéressé par la matérialité du « faire » et veut nous montrer le « comment ». Le « faire » prévaut, et les circonstances qui l'accompagnent n'ont aucune valeur. Construire à Los Angeles signifie partir de zéro, travailler après avoir fait table rase. Nous revoilà devant l'opposé de Siza qui compte toujours sur la réalité de laquelle il part et qui parvient à y trouver les éléments suffisants pour soutenir une architecture qui, de plus, est poétique. À l'inverse, Gehry ne trouve pas dans la ville où s'élève son architecture le soutien qui justifie et renseigne sur ce qui va s'y construire. C'est pourquoi il ne prend pas en compte les circonstances environnantes et qu'il travaille sans types, sans images, sans idées préconçues du bâtiment à construire. Il dit : « Nous préférons tous les bâtiments en construction à ceux qui sont terminés. [...] La structure est toujours plus poétique que la chose terminée³. » Chez Gehry, cette rupture de l'unité de l'œuvre n'est pas qu'un simple présupposé esthétique. La rupture de la condition unitaire de l'œuvre architecturale a des implications bien plus précieuses : il donne surtout lieu à une analyse plus libre du programme architectural. Gehry aime à se présenter comme un architecte instrumental, respectueux du programme et du budget, utile au client. Ses maisons ne sont pas des objets de pure satisfaction esthétique comme le pensent certains : malgré leur apparence, ces maisons correspondent au désir de leur propriétaire et respectent le programme. Alors que, pour Siza, l'importance résidait dans le lieu, pour Gehry elle est dans le programme. Voilà pourquoi, dès qu'il a un programme, il commence à le « morceler », processus que le langage illustre parfaitement et qui est à l'origine d'un concept qui va au-delà de la fragmentation et de la rupture. Les éléments avec lesquels travaille Gehry ne

proviennent pas de la rupture de l'unité : plus que de fragmentation et de rupture, il faudrait parler du moment où les éléments indépendants, membres d'organismes éloignés, commencent à vivre ensemble.

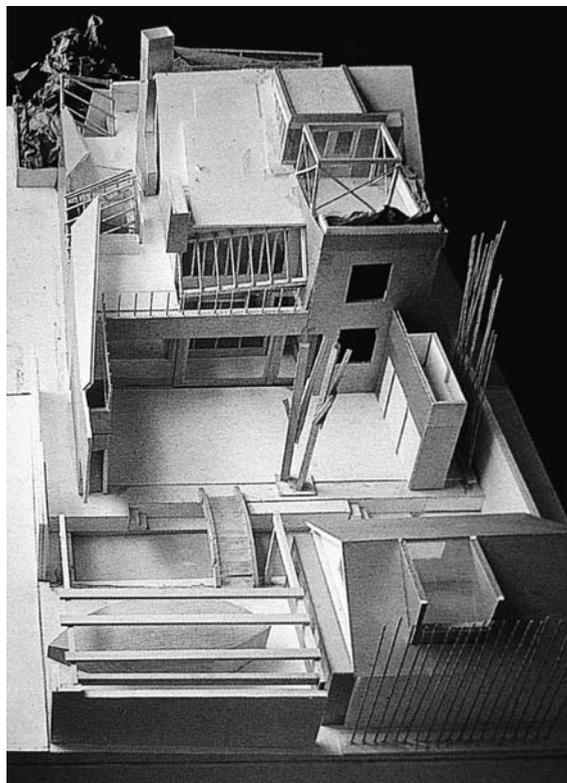
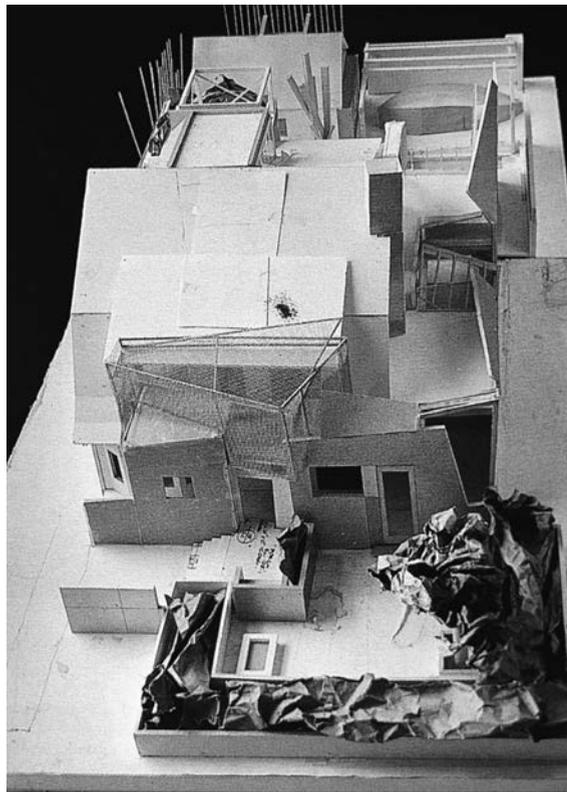
Le morcellement du programme est à l'origine de la construction. Une maison se décompose et les usages sont assimilés à des formes. Séjour, cuisine, chambres, atelier, etc., sont associés à des cubes, des cylindres, des pyramides, des hémisphères, qui deviennent des éléments de construction. L'architecte connaît et sait comment construire chacun de ces éléments que l'on peut qualifier de figures géométriques abstraites. Contrairement à l'architecture de Rossi, qui est plutôt figurative, l'architecture de Gehry est abstraite. En effet, son architecture n'a pas toujours de références figuratives et c'est pour cette raison qu'elle peut être souvent comprise comme une architecture respectueuse, en quelque sorte, de la tradition moderne. Plus loin, nous aurons l'occasion d'insister sur ce point.

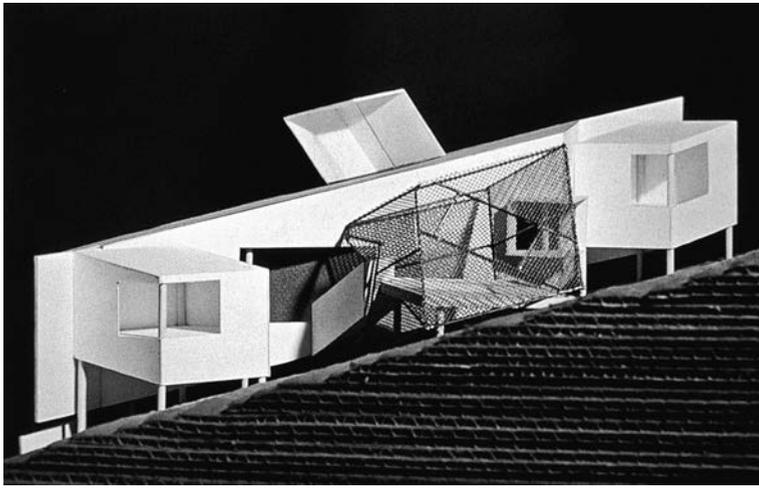
Une fois morcelé le programme et identifiées les figures élémentaires qui permettront la construction, l'architecte les laisse subir l'action du champ de force de l'environnement où elles vont vivre. L'architecture s'en trouve ainsi consolidée. Savoir « détecter » comment les éléments vont réagir sous les effets de cette force est, en quelque sorte, le devoir de l'architecte. Mais comment Gehry affronte-t-il un projet en tant que professionnel ? Comment fait-il pour « détecter » le lieu où prennent place ses figures, ces éléments primaires avec lesquels il est disposé à construire ? Selon Gehry, l'architecte doit être présent dans l'œuvre, il s'appliquera donc à éliminer toute médiation afin que son travail se manifeste pleinement dans l'œuvre. Cette présence directe et immédiate de l'architecte se manifeste dans la construction de la maquette. Une fois établie la série de pièces qui serviront aux différents usages inscrits dans le programme, Gehry rentre pleinement dans le champ de bataille de l'architecture, en anticipant le devenir du programme sur la maquette. Celle-ci devient la pratique, le véhicule du travail. L'architecte palpe les pièces, les sent et c'est par le contact direct que la forme se forge. C'est grâce à ce processus de manipulation des formes établies au préalable que Gehry détecte la place qu'elles auront au sein de la globalité et qu'il entrevoit leur potentiel devant la rupture, l'érosion, le mélange, etc. C'est cette proximité avec la gestation de l'architecture qui l'intéresse. Il s'agit d'éliminer toute médiation, tout effet interposé. C'est pourquoi nous pouvons affirmer que pour Gehry, les maquettes ne sont pas simplement des réductions, des versions à une autre échelle de ce qui est censé être la

³ GEHRY, F. O., « Interview with Barbaralee Diamondstein », *American Architecture Now*, New York, Rizzoli, 1980.

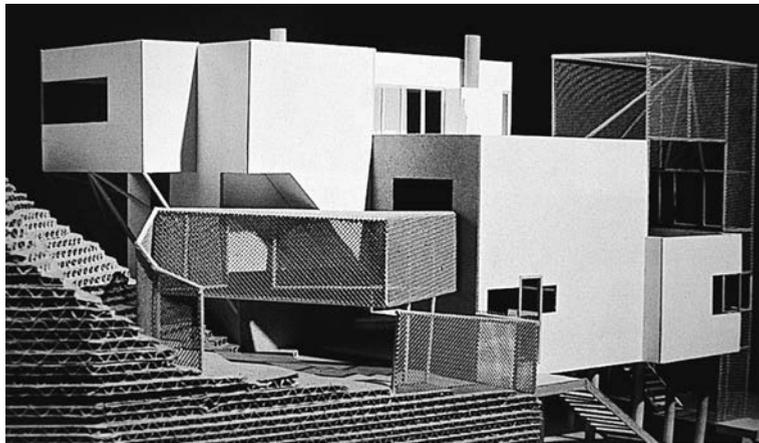


⁶/15-19 *Maison Gehry, Santa Mónica, Californie, États-Unis, 1977-1978*





⁶/20 *Maison Wagner (projet), Malibu, Californie, États-Unis, 1978*



⁶/21 *Maison Gunther (projet), Encinal Bluffs, Californie, États-Unis, 1978*

172

⁶/20
⁶/21 Ces projets sont complétés par ceux de la *maison Gunther* et de la *maison Wagner*, des maisons qui n'ont jamais été construites mais qui développent les principes utilisés dans la propre maison de Gehry. La topographie contribue à l'instabilité de ces volumes qui se présentent comme l'antithèse de l'architecture que recherchent ses amis new-yorkais, préoccupés par la continuité de l'architecture moderne. Ces architectures ont toujours une composante organique, un certain esprit animiste qui leur permet d'échapper à toute référence conventionnelle, bien que les éléments et les matériaux utilisés par Gehry soient empruntés à l'industrie du bâtiment la plus commune et conventionnelle. Dans tous les cas, il y a en elles une volonté artistique qui les éloigne de l'ordinaire et qui, étant donné l'intérêt que l'architecture moderne a eu pour ce qui était strictement fonctionnel, donne à ces œuvres un ton incisif, frais et provocateur, qui séduit ceux qui la contemplant. Ainsi, le spectateur de ces modèles est captivé par la façon qu'a le volume



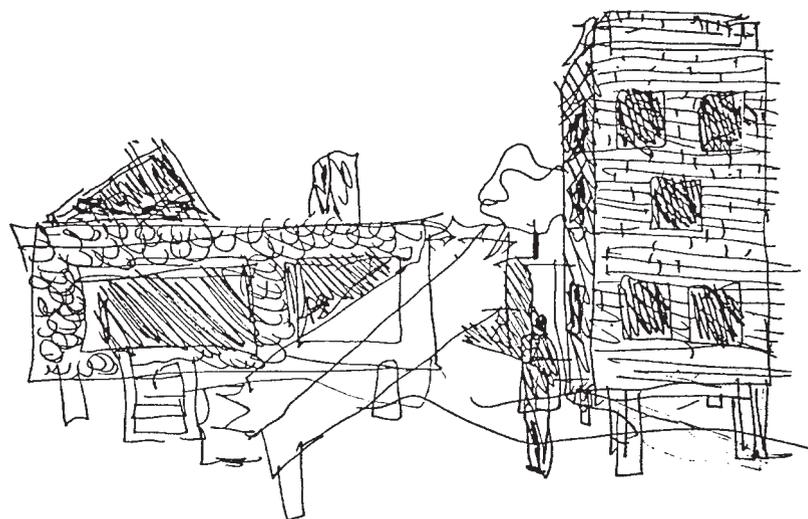
⁶/22-23 *Spiller House, Venice, Californie, États-Unis, 1980*

d'assumer les espaces vides d'une manière très éloignée de ce à quoi on pourrait s'attendre. La volonté quasi canonique de systématiser l'usage des colonnes, particulièrement dans les angles, est un autre aspect captivant de cette architecture.

⁶/22-23 Gehry commence à se faire remarquer à Los Angeles. Conscient de la façon arbitraire dont les attributions stylistiques se produisent, il encastre en toute liberté la *maison Spiller* entre une maison du premier quart de siècle et une autre du second. Gehry montre qu'il connaît bien les espaces interstitiels, à travers une manipulation habile qui consiste à situer le volume de la nouvelle bâtisse entre deux autres constructions : il démontre l'importance qu'ont les espaces intermédiaires, les cours, dans un climat comme celui-là. La *maison Spiller*, construite en 1980, nous parle également

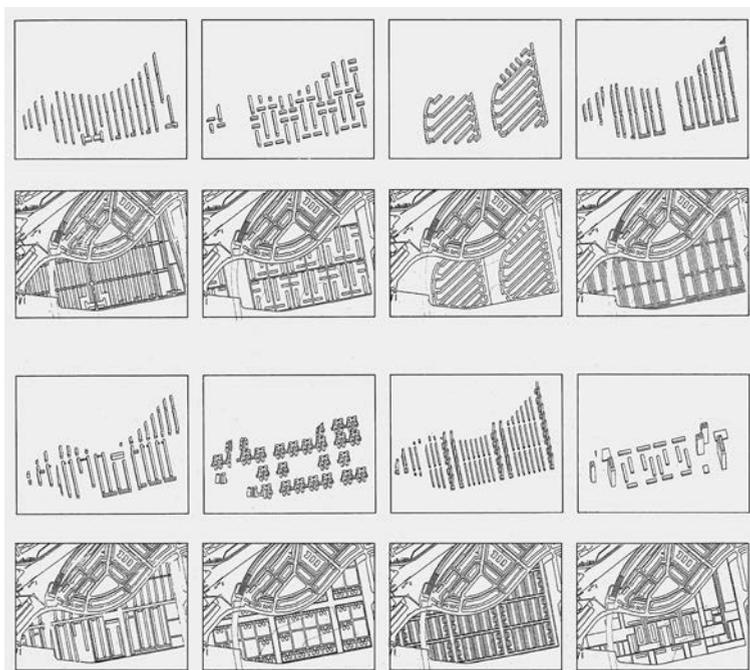
d'un Frank Gehry faisant un clin d'œil à l'architecture cultivée. Cette maison peut donc être considérée comme un hommage à l'architecture moderne, même si la nécessité oblige à un continuel oubli de la norme. Bientôt, les parements lisses d'origine subiront l'érosion provoquée par l'installation d'escaliers, de fenêtres, de cassures, etc., qui, attirant toute notre attention, deviendront les protagonistes. On se doit de remarquer le rôle important que jouer la couleur dans cette architecture. La neutralité du gris bleuté lui permet de ne pas dépendre de ces deux maisons attenantes. Gehry était bien conscient du fait que l'indépendance n'avait rien à voir avec la modestie des moyens. Cette indépendance et la force des accidents auxquels nous avons fait référence sont une garantie de l'intérêt d'une maison comme celle-ci, née dans une parcelle conditionnée par l'architecture préexistante des deux maisons attenantes.

⁶/24-25 Après l'accueil favorable de ses œuvres de la fin des années soixante-dix, Gehry réalise, à travers cette *maison Benson*, datant de 1979, un authentique manifeste contre le postmodernisme en vogue. Observons un moment ces dessins. Une esquisse de Gehry n'a rien à voir avec le caractère acéré, à la Giacometti, des dessins de Siza. Il s'agit plutôt d'un rappel de ce que vont être les différents volumes où s'inscrira le morcellement du programme. Nous voyons donc une tour ainsi que le corps d'un bâtiment assez bas, tous deux disposés à assumer la fonction qui leur sera attribuée. Avec un peu de bonne volonté, nous pouvons même deviner sur l'esquisse les matériaux qui seront utilisés. En revanche, pas d'allusion à la perspective, aucun usage des ombres n'est fait. Le croquis nous dit que la maison aura des pilotis. Tout est flou, comme s'il ne voulait — ou ne pouvait — prévoir ce que serait l'architecture avant sa construction. Gehry est alors capable de fixer notre attention sur ces éléments singuliers qui, en raison même de leur singularité, ont été dessinés avec un soin particulier. Leur impérieuse présence domine, comme, par exemple, avec les *shingles* ondulés qui masquent une construction autrement très simple, ou encore avec l'image puissante de la rampe qui protège l'escalier. Ici, Gehry semble vouloir nous dire que si les normes obligent à mettre une protection, lui nous montre comment il parvient à nous faire oublier cette norme. D'où la dimension exagérée de la main courante qu'il transforme en protagoniste de la maison. La transformation arbitraire des coupes et l'exhibition emphatique de la plus élémentaire des constructions résultent en l'apparition d'un élément inespéré ayant une valeur plastique et figurative propre. Gehry sait parfaitement que la construction conventionnelle de la rampe aurait engendré quelque chose de prévu et non cet épisode



⁶/24-25 *Maison Benson, Calabasas, Californie, États-Unis, 1979-1984*

nouveau qui, dans son «devenir», allait être capable d'accaparer toute l'attention. On comprend maintenant mieux pourquoi les esquisses conventionnelles — plans et coupes — n'intéressent pas Gehry. Il sait que ce n'est pas en anticipant la réalité avec des dessins que l'on projette l'architecture. Le phénomène architectural est toujours proche de ce qui est direct et immédiat, et il se manifeste dans le processus de construction.



⁷/22-23 Bloc d'habitations IJ-plein, Amsterdam, Pays-Bas, 1981

des niveaux supérieurs — provenant certainement des modèles fournis par l'architecture commerciale — et les fenêtres du bas, qui auraient pu être dessinées par un confrère dont la prétention aurait été d'inclure une référence érudite. L'immense mosaïque à laquelle est confiée l'image du bâtiment public nous renvoie à d'autres références — notamment certains bâtiments brésiliens et italiens des années cinquante — tout en nous rappelant les illustrations de Matisse sur le thème de la danse. Malgré cela, il n'arrive pas à sauver ni à racheter cette architecture, qui reste prisonnière du respect que les bâtiments commerciaux inspirent à Koolhaas. Même s'il arrive à en faire un bâtiment sans prétention — ce qui n'est pas rien — il faut reconnaître que ce n'est pas de la grande architecture.

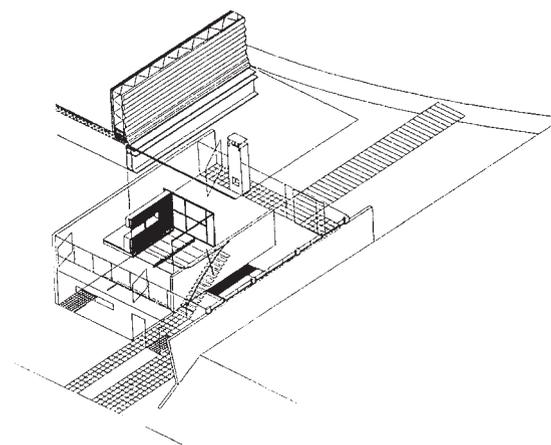
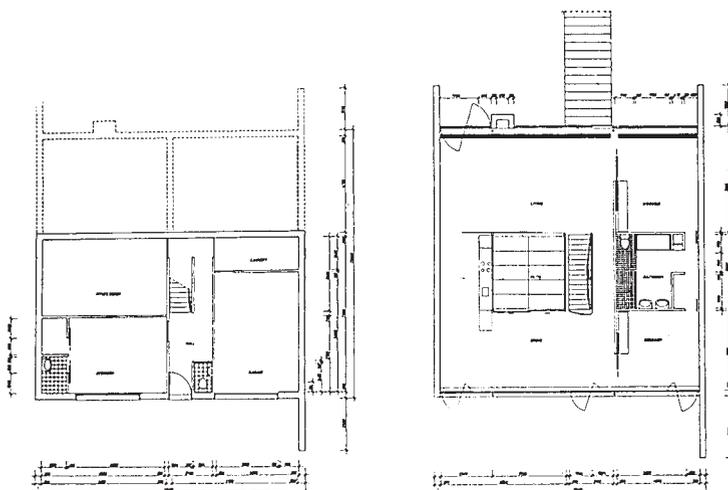
⁷/22-23 Koolhaas, toujours attaché à l'architecture commerciale et des lieux de consommation, tombe de nouveau dans le piège qu'il s'est lui-même tendu, avec ce projet pour le *IJ-plein* (1981) à Amsterdam. La volonté didactique, par laquelle il semble parfois vouloir s'excuser, le conduit à étudier la façon dont des architectes aussi divers que Gropius, Ernst May ou Hilberseimer auraient agi sur cette parcelle. Le projet de Koolhaas cherche à n'être qu'un projet de plus, ce qui justifie cette architecture que l'on pourrait qualifier de typologique. L'architecte insiste sur des types connus, c'est pourquoi Koolhaas dessine ce bloc d'habitations en suivant des règles et en utilisant des éléments que l'on a toujours eu l'habitude de rencontrer dans les projets de logement depuis l'apparition de l'architecture moderne, dans les années vingt. Koolhaas est sûrement conscient qu'il ne s'agit pas là d'un projet exceptionnel, car il illustre souvent cette œuvre par des photos nocturnes qui pourraient servir de point de départ à un scénario évoquant la solitude de ceux qui vivent aujourd'hui dans les banlieues des grandes villes.

⁷/24-27 D'après moi, dans ces petites maisons, les *Two Patio Villas* de Rotterdam (1984-1988), il y a, au niveau des propositions architectoniques, une intention plus claire que dans le projet *IJ-plein* que nous venons de voir. Tout d'abord, j'aimerais vous faire remarquer la maturité qu'il y a dans le fait de reconnaître les limites dans lesquelles va se produire le travail : Koolhaas est conscient des limites imposées par un quartier comme celui-là et il ne prétend pas les dépasser. Sur ce point, son attitude est très différente de celle de ses collègues qui, sous prétexte de faire une architecture sophistiquée, agissent sans aucun scrupule, sans aucun respect du lieu, ni du programme. Koolhaas sait qu'il a peu de flexibilité, que le programme, les superficies, les systèmes de construction, etc., le



mèneront forcément vers une architecture qui, du moins en apparence, ne devra pas être très différente de celle du milieu dans lequel elle s'installe : la cohabitation semble exiger un certain *camouflage*¹⁴ qui n'empêche pas pour autant la présence d'une subtilité peu fréquente dans ce genre de quartier suburbain.

En un sens, ces maisons pourraient servir à illustrer le débat venturien au sujet des éléments qui décorent et ornent une construction. La réponse que donne Koolhaas à la question de Venturi rentre dans la stricte orthodoxie moderne, car la façon dont la couleur est utilisée dans cette maison nous permettrait d'établir un lien entre Koolhaas et des architectes modernistes hollandais comme Rietveld. Cependant, les lignes obliques qui séparent les différentes couleurs renvoient très vite à une ironie sous-jacente qui justifie la référence à Venturi. Une fois de plus, l'architecture de Koolhaas se targue d'une condition hybride qui est sûrement l'un de ses attraits. Mais là où le talent de Koolhaas se manifeste pleinement, c'est dans la précision du plan. Il faut se référer aux plans de Mies pour retrouver les antécédents d'une architecture dans laquelle la précision est



⁷/24-27 *Two Patio Villas, Rotterdam, Pays-Bas, 1984-1988*

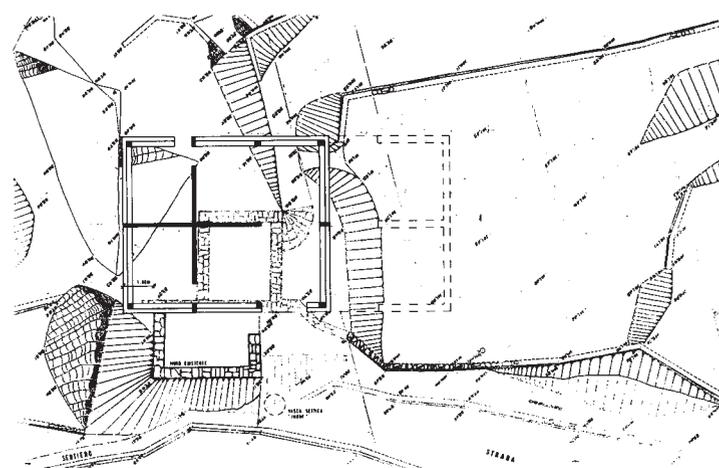
la matrice de la forme. Cette précision est une marque du professionnalisme le plus exigeant : l'architecte est distant, extérieur aux circonstances, professionnel, en somme, grâce à l'exactitude du plan. Les maisons exploitent le dénivelé existant pour permettre l'accès à la voiture et pour « s'éloigner » de la route. L'escalier permet d'accéder à l'étage, dans lequel l'habitant de la maison se trouve dans un autre monde, celui de la nature. Une cour introduit une certaine artificialité contrastant avec l'espace naturel qui se perçoit depuis l'étage et contribue définitivement à ce que l'organisation du mouvement de la maison se fasse autour d'elle : ainsi, cuisine, salle à manger et séjour sont disposés autour du noyau cour/escalier, tandis que les chambres et les salles de bain se trouvent du côté de la mitoyenneté. L'analyse du plan est très intéressante, d'autant plus que l'une des images les plus répandues de cette maison est une photo prise

¹⁴ En français dans le texte [NdT].

⁸/14-15 Dans la *maison de pierre* de Tavole (1982-1988), l'architecture semble à nouveau être centrée sur la construction du mur. Une fois de plus, les architectes font de la construction la substance de leur architecture : ici, ils s'occupent d'un problème qui va être récurrent tout au long de leur carrière, à savoir l'exploration de la maçonnerie. Le protagoniste de cette architecture sera donc la relation existante entre la structure et le cloisonnage. La structure est constituée ici par le quadrillage en béton, un quadrillage qui garantit la construction des espaces intérieurs et qui aide à la stabilité du mur. Le parement, un mur de pierre, donne l'impression d'être une maçonnerie sèche, sans mortier, une technique encore utilisée qui nous vient du néolithique. Ici, la pierre semble prédominer et l'on pourrait même dire, en anticipant sur ce qui se passera dans leurs futures œuvres, qu'Herzog & De Meuron réussissent à nous faire comprendre cette architecture comme un éloge du matériel utilisé, en nous offrant, par une attitude que je qualifierai de phénoménologique, la plus pure manifestation de la pierre. C'est pourquoi la structure en béton semble disparaître des murs extérieurs, tout en assumant une fonction double et ambiguë : d'un côté, elle pourrait être comprise comme la simple jointure des parements en pierre qui en ont besoin pour leur stabilité, d'un autre, nous pourrions penser qu'elle prétend à toute autre chose, en transformant en une croix subtile dominant totalement le plan vertical les quadrants qui définissent la figure structurant la forme du parement en pierre.

Cette croix nous entraîne d'ailleurs à parler du plan. Nous sommes devant un plan hermétique, où il n'y a aucune trace de mouvement ni de distinction dictée par l'usage, des éléments qui bien souvent renseignent sur le tracé. Le plan hermétique est une preuve supplémentaire de la prétention des architectes à vouloir que leurs œuvres acquièrent la condition d'objets abstraits : la *maison de pierre* peut être vue comme un objet construit et silencieux qui donne peu d'indices sur ses vertus instrumentales.

De la même façon qu'à *Ricola* ils avaient inséré une ouverture dans le mur de panneaux, ou placé une marquise pour protéger les livraisons, il y a aussi dans la *maison de pierre* des moments où les normes que les architectes semblaient s'être imposées se brisent : les fenêtres horizontales en bande que nous observons à l'étage sont les preuves de ces anomalies qu'il faut comprendre comme des assouplissements de la rigidité qu'entraîne le strict accomplissement des



⁸/14-15 *Maison de pierre, Tavole, Italie, 1982-1988*

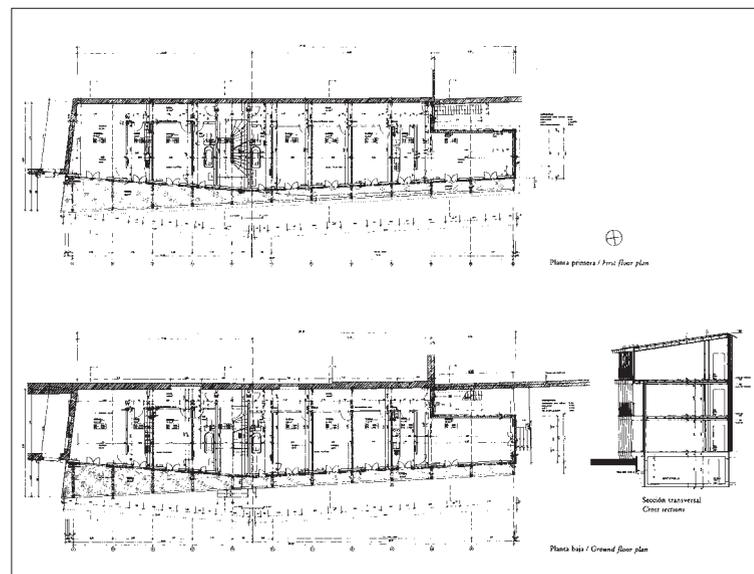
normes puritaines. Autrement dit, les anomalies sont, pour Herzog & De Meuron, des transgressions à leurs normes qui ancrent leurs constructions dans le monde environnant.

⁸/16-18 Même si cette œuvre peut nous sembler moins radicale, voire même équivoque, l'ensemble des *logements de Hebelstrasse* à Bâle (1987-1988) est selon moi l'une des plus réussies. Regardons tout d'abord le plan. Personne ne s'étonnera si je dis qu'une stratégie innovante a été adoptée : l'occupation d'une cour intérieure sur un sol qui semble encore conserver la mémoire de la division de la propriété au Moyen Âge les amène à insister sur une structure longitudinale adossée contre le mur mitoyen. Le plan des maisons respecte cette décision primaire et primordiale. Le logement bourgeois, dans lequel la pièce est l'élément clé que ce soit pour accueillir un usage (la salle à manger, le séjour) ou un individu (la chambre), acquiert son expression la plus directe car il fait abstraction de toute articulation spatiale et relie toutes les pièces par le plus simple des mécanismes : le couloir ; parallèle à celui-ci, un balcon continu semble



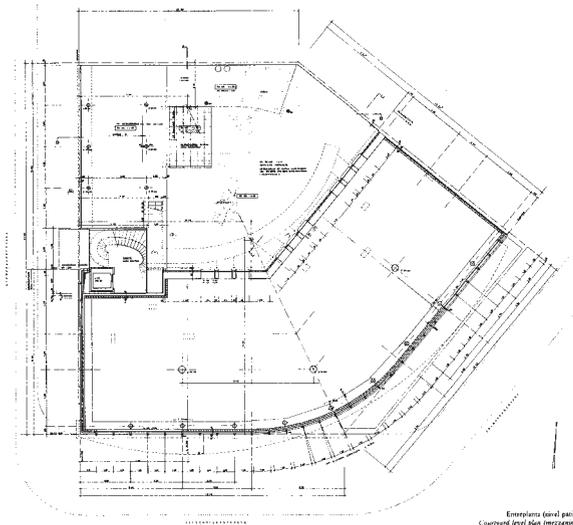
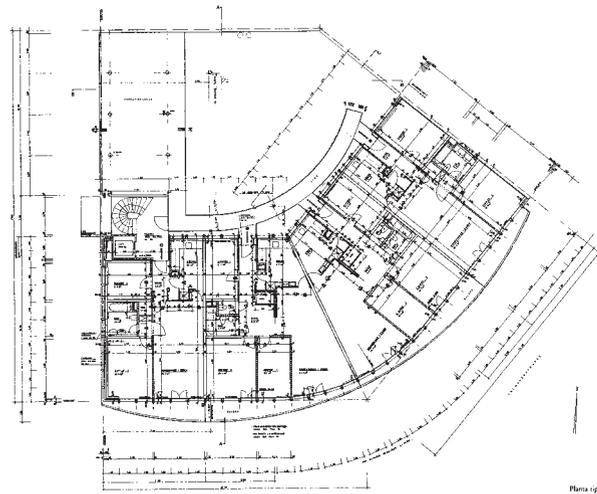
234

⁸/16-18 Logements de Hebelstrasse, Bâle, Suisse, 1987-1988



insister sur le caractère élémentaire de la proposition planimétrique. Le plan est laconique, minimal : personne n'aurait l'idée de dire, comme l'affirmait Le Corbusier, que le plan génère ici l'architecture. Tout juste une inflexion sur la façade pour introduire l'accident qui rentre en conflit dialectique avec l'alignement de la toiture. Comme dans la *maison en contreplaqué*, les *logements de Hebelstrasse* soulignent la valeur structurelle de la construction en plans horizontaux, qui se manifeste dans la fine arête que l'on voit se dessiner avec précision sur le devant des balcons. Une fois de plus, le choix du matériau est crucial : on lui confie le caractère mais aussi l'apparence et la matérialité qui donne vie à ce qui est construit. Observez donc comment cette manière de construire résout en même temps les massifs et les embrasures, la maçonnerie et les fenêtres. Ici, du bois, mais du bois lié au passé, à la tradition artisanale, comme le montrent bien les colonnes galbées qui deviennent des éléments iconographiques clés : les *logements de Hebelstrasse* doivent leur image à ces colonnes galbées, à ces éléments équivoques. C'est sans doute à elles que l'on doit aussi un certain aspect archaïque, primaire, primitif, intemporel, loin des styles et des manières que l'on a appelés modernes. Le bâtiment semble nous offrir, comme en d'autres occasions, une leçon de construction, générique et universelle, et c'est dans ce contexte qu'elle semble se retrouver avec le passé, ce qui nous permet d'introduire l'allusion à l'archaïsme. Mais cet ancien goût de l'archaïsme est naturellement neutralisé par la façon dont est mis en œuvre le plan horizontal le plus haut, la toiture. Herzog & De Meuron le manipulent en faisant preuve d'une liberté extrême qui n'a pas grand-chose à voir avec l'exhibition puritaine d'une construction immaculée dont la maison fait l'étalage. C'est sûrement dans cette inconsistance que réside son charme.

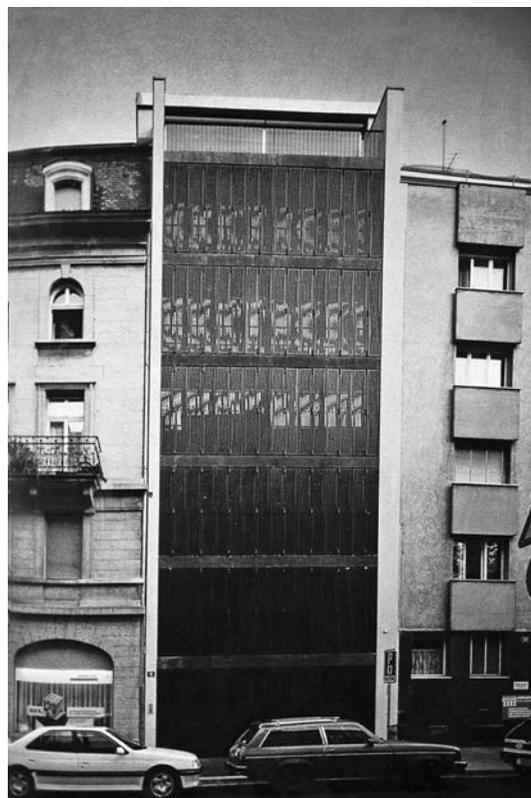
⁸/19-21 Dans cette œuvre se manifeste la disponibilité professionnelle d'Herzog & De Meuron. Il ne s'agit pas d'un programme sophistiqué mais de simples logements dans un croisement de rues. Les *logements Schwitter* à Bâle (1985-1988) se doivent de répondre à un secteur du marché plus ample que celui des gens intéressés par l'architecture de la *Hebelstrasse*. Herzog & De Meuron s'appuient sur l'expérience acquise en construisant leurs premières œuvres (dans lesquelles, comme nous l'avons vu, est mise en avant la construction du plan horizontal) et projettent le bâtiment comme une simple superposition de plans. Une fois de plus, l'architecture est confiée au cloisonnage qui est ici vitré et que nous retrouverons par la suite dans d'autres projets. Comme pour les *logements de Hebelstrasse*, le contraste entre deux profils — les périmètres du balcon et de l'intérieur des logements — est responsable de la forme que prend le bâtiment. C'est à cette rencontre des opposés que l'on doit l'apparition de ce que l'on appelle «architecture». La dialectique est donc nécessaire en tant qu'instrument pour que l'architecture soit une réalité manifeste : Le Corbusier, entre autres, fut un maître dans le maniement de cet efficace instrument de création de formes architectoniques.



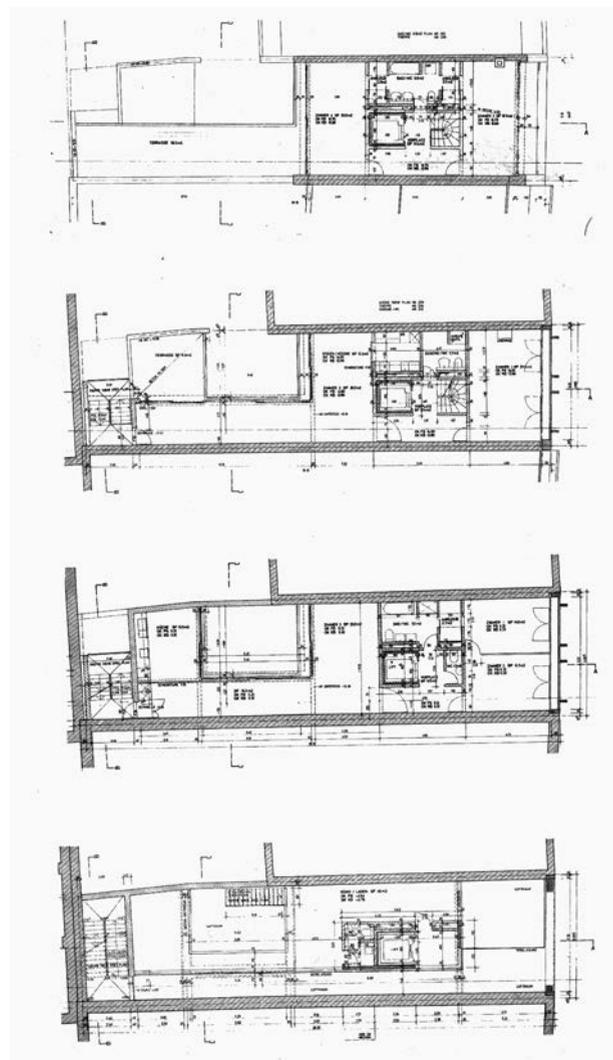
235

⁸/19-21 *Logements Schwitter*, Bâle, Suisse, 1985-1988

236



⁸/22-24 Voici encore une preuve de la versatilité professionnelle dont nous parlions en évoquant les *logements Schwitter*. Mais contrairement à ce qui se produisait dans la planimétrie de ces appartements, que l'on peut qualifier de correcte, le plan de ces nouveaux *logements à Bâle* (1984-1993) est plus subtil, plus complexe. À mon sens, c'est l'élément le plus réussi de ce projet. Le contrôle précis des plans sur les différents niveaux permet, comme nous pouvons le voir dans la section, la création d'un espace public intérieur très intéressant. La présence de l'immeuble sur la rue est confiée aux persiennes, qui perdent leur condition d'éléments traditionnels compte tenu du matériau utilisé dans leur fabrication : la fonte. Mais cette liberté ne trouve pas de résonance positive dans le design et ce malgré les bonnes intentions des architectes qui tentent la récupération d'un ornement avec une calligraphie qui manque d'inspiration. Face à elles, nous éprouvons alors la nostalgie de la légèreté et de l'efficacité des persiennes traditionnelles. L'indépendance face au contexte n'arrive pas à produire dans ce cas une quelconque valeur : l'immeuble n'établit pas avec ses voisins la continuité que nous aurions peut-être souhaitée. Il n'obtient pas pour autant, en raison de l'étroitesse du terrain, le rôle principal qui aurait justifié cette discontinuité.



⁸/22-24 Logements à Bâle, Suisse, 1984-1993

