

UNIVERSITE DE STRASBOURG

Thèse de doctorat en Architecture

Franck Guéné

De l'idée architecturale aux lieux de l'architecture.

*L'approche du lieu comme révélateur de la posture et
du regard de l'architecte sur le monde*

Directeur de thèse

Pierre Litzler

Thèse soutenue à Strasbourg le 11 décembre 2009

COMPOSITION DU JURY

Pierre Litzler,
Professeur à l'Université de Strasbourg, Directeur de thèse

Chris Younès,
Professeur à l'Ecole Nationale Supérieure d'Architecture de Paris-La Villette, rapporteur

Jean-Luc Capron,
Professeur à l'Institut Supérieur d'Architecture Saint-Luc, Bruxelles, rapporteur

Jean-Michel Knop,
Directeur de l'Ecole Nationale Supérieure d'Architecture de Marne la Vallée

Yann Nussaume, Professeur à l'Ecole Nationale Supérieure d'Architecture de Paris la Villette

Daniel Payot, Professeur à l'Université de Strasbourg

REMERCIEMENTS

Il serait trop long d'énumérer tous ceux et celles qui m'ont accompagné, poussé, aidé, conseillé, encouragé tout au long de l'élaboration de ce travail de recherche. Que ce soit de manière continue (je pense ici à mon directeur de thèse, à mes collègues enseignants...) ou de manière ponctuelle (les amis, la famille, les rencontres...), chacun, en prenant simplement des nouvelles de l'état d'avancement de ce projet, en prenant le temps de me lire, en me rendant attentif à l'un ou l'autre point ambigu ou litigieux, m'a transmis un peu de l'énergie nécessaire pour mener à bien une telle aventure...

J'espère qu'en retour la lecture de ce travail pourra apporter du plaisir, de la connaissance, ou qu'au moins chacun saura y retrouver la part qu'il m'a apporté : cette recherche n'est pas solitaire, elle est le fruit d'échanges et de rencontres...

De l'idée architecturale aux lieux de l'architecture : l'approche du lieu comme révélateur de la posture et du regard de l'architecte sur le monde



Hong Kong

photographie de Michael Wolf

AVANT-PROPOS

Le choix d'une thèse n'est certainement jamais anodin. Il porte un questionnement dont une part indécidable et intuitive, implique des problématiques et/ou des convictions personnelles. Au minimum, il révèle un intérêt pour un sujet ou une matière.

Le sujet est ici la démarche de conception architecturale, sujet ambitieux s'il en est...

Mais l'objectif n'est pas d'apporter des réponses absolues, de déterminer une *méthode* pour concevoir l'architecture. Là aussi, cet acte semble requérir une part intuitive, et il semble difficile, pour ne pas dire impossible de déterminer de manière absolue l'exhaustivité des paramètres qui déterminent l'acte créatif, qu'il s'agisse de peinture, de musique, ou d'architecture...

L'ambition est ailleurs: plus humblement, nous allons tenter d'approcher certains aspects de la démarche de conception architecturale, à partir de cette matière première qu'est l'architecture, à partir des liens natifs qui lient l'homme à son environnement naturel et bâti.

Par quelles ambitions, par quels cheminements l'homme en est-il arrivé à la situation que nous connaissons en ce début de XXI^{ème} siècle, étrange manifeste vital d'un temps à la fois chaotique et enthousiaste, mêlant désormais visiblement le complexe et l'incontrôlable?

Les espaces urbains et architecturaux sont à l'image de cette situation : aux photos léchées des magazines consacrés à l'architecture répondent en écho les images ambiguës des espaces urbains et architecturaux de Michael Wolf à Hong-Kong¹.

Où se situe donc l'architecte au cœur de ce vaste réseau, acteur ou simple passant? Agit-il par pêché d'orgueil ou d'humilité, s'offre-t-il au monde et à ses excès, prend-il position pour participer activement à sa transformation? Quelle conscience a-t-il de son rôle et de ses actes?

Dans ce rapport d'une conscience au monde, la rencontre avec le travail des artistes du Land'art (Andy Goldsworthy, Nils Udo, Michael Heizer, Hamish Fulton, Richard Long,...) m'a ouvert des portes sur une autre perception du lieu. La subjectivité du regard porté sur le lieu m'est apparue comme fondamentale de l'acte de conception architecturale, bien au-delà de la simple inscription topologique d'un projet architectural sur un lieu. Dès lors, la question me fut posée de savoir comment l'architecte percevait lui aussi le lieu, à partir de quels paramètres, à partir de quelles grilles de lectures, à partir de quels outils intellectuels?

Incertain, vu la difficulté du sujet, d'en déterminer les contours précis. Tout au moins cette recherche tente-t-elle d'apporter un autre éclairage sur la démarche de conception architecturale...

¹ <http://www.photomichaelwolf.com>

TABLE DES MATIERES

	Avant-propos.....	4
I	Introduction.....	12
I.1	Une genèse du questionnement : Questionner l'architecture, au-delà du jeu savant correct et magnifique des volumes sous la lumière ?	12
I.2	L'architecte, acteur politique et culturel	15
I.3	L'architecture, le néolibéralisme et lieu. Rem Koolhaas comme figure emblématique et révélatrice des ambiguïtés et nécessités de la posture intellectuelle de l'architecte au cœur de la société contemporaine	17
I.4	Néolibéralisme et architecture. Le lieu comme révélateur d'une idée du monde : du conflit urbain au conflit d'intérêts	23
II	Problématique : perceptions du lieu et démarche de conception.....	30
II.1	Approches d'une problématique : de la pratique architecturale et de l'enseignement comme sources de l'interrogation	30
II.2	Le programme dans le champ des connaissances	32
II.3	Le lieu dans le champ des connaissances	33
II.4	La perception du lieu en question	34
II.5	Merleau-Ponty et le lieu	39
II.6	Heidegger et le lieu	42
II.7	De la subjectivité de la perception du lieu comme paramètre de la recherche	45
II.8	Image du monde et lieu : vers une approche de l'idée architecturale	50
II.9	Autour du lieu : espace, milieu, non-lieu, paysage...	51

III	Approches du lieu, de Vitruve à l'aube du XXème siècle.	
	Entre consensus et utopies, le lieu comme représentation du monde.....	55
III.1	Vitruve, l'éthique, la politique et le lieu	55
III.2	Alberti, dans les traces de Vitruve	60
III.3	Palladio, à la rencontre du paysage	65
III.4	Claude Nicolas Ledoux, l'utopie, l'univers et le lieu	69
III.5	Jean Nicolas Louis Durand, l'univers, l'homme et l'abstraction	76
III.6	Tony Garnier, l'utopie sociale et le lieu	80
III.7	De l'utopie au lieu	81
III.8	La perception du lieu ou le positionnement entre l'intelligible et le sensible	83
III.9	L'hypothèse de la recherche	87
IV	Le choix des architectes : Le Corbusier, Tadao Andô, MVRDV.....	91
V	Le Corbusier, l'architecture et le lieu.....	95
V.1	Contexte et antécédents	95
V.2	Le Corbusier médecin des villes	98
V.3	L'homme et son logement : une interdépendance	100
V.4	Du logement à la ville	102
V.5	Le Corbusier et le chaos	104
V.6	Vers une posture politique	105
V.7	La Charte d'Athènes comme guide politique	106
V.8	La posture corbuséenne	107

V.9	Le modèle soviétique comme source	109
V.10	Le Corbusier, l'architecture et la politique	113
V.11	De la conscience politique à la démarche utopique	119
V.12	L'utopie corbuséenne : autour de l'idée d'un communisme platonicien	122
V.13	Le Corbusier et le modèle d'Etienne Cabet	124
V.14	Le modèle corbuséen : architecture en tout, urbanisme en tout	127
V.15	Le Corbusier et Platon : vers un modèle ?	128
V.16	Comparaison de modèles utopiques : vers un monde clos	132
V.17	Socialité close et références corbuséennes	137
V.18	Socialité close, nature et paysage : le lieu en question	142
V.19	Le Corbusier, le paysage et la spiritualité	145
V.20	Etienne Cabet et le modèle corbuséen	150
V.21	Le Corbusier, le divin et la raison	153
V.22	Le Corbusier, l'utopie et le paysage	154
V.23	Le Corbusier, le paysage et la géométrie	156
	V.23.1 La petite maison à Corseaux	157
	V.23.2 La villa de Mandrot	159
	V.23.3 La villa Savoye	160
V.24	Le Corbusier, la démesure et le lieu	164
V.25	Le Corbusier, la verticale et l'horizontale	168
V.26	Le Corbusier, l'idée architecturale et le lieu	172

VI	Tadao Andô, l'architecture et le lieu.....	177
VI.1	La confrontation de la modernité et de la culture japonaise : Quand le topos du Mouvement moderne rencontre la chôra de la culture japonaise	177
VI.2	Tadao Andô et le double regard	183
VI.3	La nostalgie comme source, la réaction comme guide	184
VI.4	Andô et la réaction architecturale	188
VI.5	Andô et les fondamentaux du Mouvement moderne	198
VI.6	Le rapport à la nature	199
VI.7	L'idée architecturale de Tadao Andô	207
	V.I.7.1 Le rapport à la nature : une nature abstraite	207
	VI.7.2 Le rapport à l'abstraction : la sérénité géométrique	210
VI.8	La maison Azuma ou l'idéalité du modèle	212
VI.9	Tadao Andô, l'idée architecturale et l'universalité contemporaine	216
VII	MVRDV, l'idée architecturale et le lieu.....	223
VII.1	Analyse architecturale et chronologie	223
VII.2	MVRDV et la contemporanéité	225
VII.3	Le contexte comme générateur d'une problématique	228
	VII.3.1 Unité et diversité	228
	a WoZoCo...une démarche contextuelle	229
	b Un contexte issu du Mouvement moderne	230
	c De l'histoire du lieu au projet architectural	232
	d Du projet architectural à l'histoire du lieu : à la recherche d'un renouvellement	233
	e Le lieu comme source du projet	238
	f La récurrence du propos : vers une démarche	241
	VII.3.2 Nature et artificialité	243
	a Le Pavillon des Pays-Bas en question	244

b	Le problème spatial hollandais	245
c	Densité, nature et artificialité	246
d	Le pavillon comme symbole d'une alternative politique	248
e	Vers une démarche	250
VII.3.3	Vide et densité	253
a	Costa Iberica ou le territoire en question	253
b	Costa Iberica, une problématique politique	259
c	Pig City ou la récurrence d'une démarche	264
d	Le concept et l'image	265
e	De Costa Iberica à Pig City	267
VII.4	Retour sur des fondamentaux de l'agence : la culture du questionnement ou le lieu comme source du projet	268
VII.5	Vers une nouvelle forme d'utopie ? Vers une nouvelle conscience du lieu ?	269
VII.6	MVRDV et l'utopie	271
VII.7	Utopie, dystopie ?	273
VII.8	Une esquisse d'idée architecturale	275
VIII	CONCLUSION.....	290
VIII.1	L'idée architecturale	290
VIII.1.1	De l'émergence d'une idée architecturale	290
VIII.1.2	Le Corbusier	290
a	Première récurrence : géométrie et paysage. L'horizon et la sensibilité corbuséenne : du lieu topologique au lieu chorétique	290
b	Deuxième récurrence : le logement, la cellule et le module	295
VIII.1.3	Tadao Andô	298
a	Première récurrence : la géométrie comme objet	298
b	Deuxième récurrence : géométrie et nature abstraite. A la recherche de la spiritualité	301
VIII.1.4	MVRDV	305
a	Première récurrence : singularité et radicalité projectuelle	305
b	Deuxième récurrence : intellectualisation contextuelle, approche écologique et pluridisciplinarité	306

c	Troisième récurrence : vers un processus d'individuation	309
VIII.2	Des relations des trois approches...	309
VIII.3	Des constituants d'une idée architecturale : politique et culture	313
VIII.3.1	Les objectifs	314
VIII.3.2	De la nécessité d'une idée architecturale	317
VIII.4	Le lieu de l'architecture	320
VIII.4.1	Le rôle du lieu	320
VIII.4.2	Les rapports du lieu et de l'idée architecturale	320
VIII.5	L'idée architecturale et le lieu : des possibilités d'une rencontre	328
VIII.6	L'idée architecturale, le lieu et l'utopie	330
VIII.7	De l'idée architecturale au lieu de l'architecture	331
VIII.8	L'architecte et la posture	334
VIII.9	Posture, non-posture, imposture	337
IX	BIBLIOGRAPHIE.....	344
	TABLE DES ILLUSTRATIONS	354
	RESUME DE LA THESE	361

I Introduction

I.1 Une genèse du questionnement : interroger l'architecture, au-delà du jeu savant correct et magnifique des volumes sous la lumière ?

"Ce qui concerne l'architecture va bien au-delà de l'action de l'architecte"

Alvaro Siza

Cette citation d'Alvaro Siza, extraite d'un entretien sur les rapports de l'architecture et du lieu², exprime l'idée d'une subjectivité de l'architecture ; ou plus précisément d'une subjectivité des rapports de l'homme et de l'architecture. C'est bien parce qu'elle est sujette à interprétation que l'architecture échappe à l'architecte et devient la propriété physique, intellectuelle, mémorielle, pérenne ou temporelle d'un individu et/ou d'une collectivité.

Nous allons nous intéresser ici à cette dimension subjective, non pas pour tenter d'en comprendre les mécanismes, tâche peut-être incommensurable³, qui concerne vraisemblablement plus les domaines de la psychologie et de la sociologie, mais bien plutôt pour essayer d'en déterminer et d'en faire apparaître des paramètres fondamentaux, appréhendables et peut-être rendus par là à la conscience de l'architecte. En s'interrogeant sur la poïétique architecturale, sur les conditions de la création, il s'agit d'essayer d'apporter une pierre à la connaissance des principes qui fondent l'acte de conception architecturale.

² Alvaro Siza, in *Lieux contemporains*, sous la direction de Michel Mangematin et Chris Younès, Editions Descartes et Cie, Paris 1997, p.203

³ On évoquera ici la citation de Paul Klee : *"La force créatrice échappe à toute dénomination, elle reste en dernière analyse un mystère indicible"*. Paul Klee, *Théorie de l'art moderne* (1956), Edition Schwabe and Co, Editions Denoël, Paris, 1985, p.57.

Il importe en effet au praticien et à l'enseignant que je suis d'essayer de discerner et de comprendre, à défaut de connaître, la nature des outils qui sont à la disposition de l'architecte quand il élabore un projet. Je ne veux pas évoquer ici les outils que sont le dessin, la maquette, la coupe, le plan, la photographie, la simulation virtuelle, etc., qui sont les moyens de traduction d'une pensée, mais bien plutôt les outils intellectuels qui guident et orientent les choix et les décisions du concepteur.⁴

L'architecte détermine l'espace pour les autres, il lui donne non seulement une forme, mais également du sens. Pour Hegel, l'architecture est une mise en espace d'une pensée : *"L'œuvre architecturale a pour but de façonner artistiquement l'environnement extérieur, en soi-même inorganique, de l'esprit"*⁵. Hegel ne précise pas dans cette citation si l'esprit en question est celui de l'architecte ou du commanditaire (qui peut être un individu, une collectivité, etc.).

Peut-être le pense-t-il comme la marque générique d'une communauté ou d'une nation ; auquel cas le rôle de l'architecte consiste bien à matérialiser une idée commune du monde.

Quoi qu'il en soit, parce qu'il est celui qui façonne l'espace de tous, l'architecte porte une responsabilité collective, et il semble essentiel qu'il ait non seulement la conscience de cette responsabilité, mais qu'il en saisisse également les enjeux.

En ce XXIème siècle naissant, et surtout au XXème siècle, à une époque où plus qu'à toute autre période de l'histoire de l'humanité, l'homme a largement fait la preuve de sa capacité à agir de manière extrêmement violente et rapide sur un territoire, quand il a la capacité réelle d'édifier à peu près n'importe quoi n'importe où, la responsabilité de l'architecte ne peut plus paraître se restreindre à une simple question de rapports volumétriques ou de composition

⁴ Sachant que le dessin génère peut-être autant les concepts qu'il les traduit. On pense ici particulièrement à Carlo Scarpa qui associe pleinement la pensée et le dessin, et pour qui « dessiner, c'est penser »

⁵ Hegel, *Esthétique*, Le Livre de Poche, LGF, Paris, 1997, p. 334

de façade, si tant est que l'architecture n'ait jamais réellement été réduite à cela.

La dimension subjective que porte l'architecture implique d'autres champs, et ce qui va nous intéresser concerne la prégnance de ces autres champs dans la démarche de conception architecturale. D'une manière plus ambitieuse, il s'agit d'essayer de cerner des enjeux importants de l'architecture.

Pour revenir à la citation qui introduit cette recherche, Alvaro Siza exprime donc l'idée que l'architecture est porteuse de sens. Rien de plus évident on en conviendra ; c'est bien l'architecte qui, par son action donne du sens à son architecture ; mais, la notion d' "*au-delà*", dans le dépassement et le déplacement qu'elle exprime, est porteuse d'un double sens que nous pouvons exprimer en suivant :

- En premier lieu, au-delà des intentions assumées, signifiées dans l'architecture, l'architecte induit, en son nom propre, ou au nom d'une collectivité (Hegel), des sens cachés, des valeurs inconscientes, des signes non absolument contrôlés, dont la forme architecturale, en tant qu'acte de création spécifique, est une manifestation. Les symboles forts d'un palais de justice par exemple, se manifestent dans l'ampleur du parvis, du porche, de la porte d'entrée, dans le traitement des salles d'audience, dans la manière dont sont positionnés les lieux d'accueil, dans le soin apporté aux rapports des différents espaces dédiés, des prévenus, des victimes, du personnel, des juges, etc. Les signes de la justice ne sont pas foncièrement décryptés et décrits au moment où ils prennent forme sous le crayon, mais ils sont compris et interprétés dans l'architecture, en tant que matérialisation de conventions politiques et culturelles. L'architecte, au-delà de sa formation en architecture, traduit ici en espaces des valeurs collectives, qui lui ont été inculquées, auxquelles il adhère de manière consciente ou inconsciente.⁶

⁶ D'une manière certes caricaturale, mais justement intéressante, on s'arrêtera sur la description des lieux de la défense dans *Le Procès* de Franz Kafka : "*La défense n'est pas, en effet, disait encore Maître Huld, expressément permise par la loi ; la loi la souffre seulement, et on se demande même si le paragraphe du Code qui semble la tolérer la*

- En second lieu, une fois réalisée, implantée sur son site et offerte au monde, l'architecture est soumise à des lectures et des interprétations qui n'ont pas été envisagées par l'architecte ; lectures et interprétations qui conduisent à des phénomènes d'approbation, d'appropriation, d'indifférence et/ou de désapprobation, de refus, de transformation... Dans le même exemple du palais de justice, la lecture faite du lieu dépendra du statut de l'utilisateur, qui n'appréhendera pas le lieu du palais de justice de la même manière selon qu'il sera prévenu, juge, victime ou policier, mais également du souvenir émotionnel (joyeux ou douloureux) que l'instant vécu va laisser à l'individu confronté à un événement précis en ce lieu précis. Il est à noter dans ce cas que l'événement *a lieu*.

I.2 L'architecte, acteur politique et culturel

Ces deux niveaux de lecture d'une architecture ne sont pas strictement séparés et séparables : ainsi, les sens cachés peuvent se révéler, être lisibles par tous ou partie de ceux qui se confrontent au projet ; ces interprétations peuvent émerger, s'amplifier, prendre l'entière mesure du bâtiment ou de l'espace urbain, le pourvoir d'autres significations et en transformer le sens. De même, les signes affirmés du projet peuvent disparaître au profit d'autres signes, latents ou inexistantes. Ces interprétations peuvent être autant le fait de l'architecte que des usagers de l'architecture. Ce phénomène est bien sûr amplifié par l'inscription du projet dans le temps (l'architecture devient alors le signe d'une mémoire), par les transformations sociétales (la lecture politique, l'inscription culturelle et culturelle, etc.), par les parcours et les histoires personnelles, etc.

tolère réellement (...) K... n'aurait qu'à regarder la salle spécialement réservée aux avocats quand il irait dans les bureaux de la justice (...) le seul aspect du réduit qu'on leur avait réservé dans le bâtiment montrait le mépris du tribunal pour ces gens-là. La pièce ne recevait le jour que par une petite lucarne, si haute que pour regarder de l'autre côté l'en respirant la fumée de la cheminée voisine et en se barbouillant le visage de suie. Il fallait d'abord trouver un confrère qui vous fit la courte échelle..." Franz Kafka, *Le procès*, (1933), collection Folio, Editions Gallimard, Paris, 1972, p.186

Sans développer plus profondément pour le moment cette question, l'existence de ces interprétations de l'espace architectural, la multiplicité et la variété des niveaux de lecture confirment que l'architecture est l'objet d'une subjectivité complexe, qui implique les valeurs d'une société, d'un individu (entre autres, l'architecte), les dimensions politiques, sociales, culturelles, etc. du milieu dans lequel s'inscrivent l'architecture et l'architecte.

On en tiendra pour preuve le soin apporté de tous temps à l'élaboration de l'architecture des lieux du pouvoir (politiques et/ou religieux) afin qu'ils matérialisent au mieux les valeurs et les attributs de la société ou de la cité, qu'il s'agisse d'exprimer la domination (avec ou sans partage), la considération, le repli sur soi, l'altérité, la tolérance, l'intolérance, etc.⁷

L'architecte, parce qu'il initie et accompagne cette matérialisation de symboles politiques, économiques et/ou culturels, mais également parce qu'il possède la capacité et le pouvoir d'aller au-delà des demandes et des intentions initiales de la maîtrise d'ouvrage, est un acteur politique et culturel essentiel.

Il y a de la part de l'architecte, volonté, intention, adhésion consciente et/ou inconsciente à quelque chose qui n'est pas encore de l'architecture, mais qui est déjà une idée du monde.

Ce processus complexe qui semble devoir aller parfois au-delà de la pensée de l'architecte pourrait ainsi nous amener à compléter le

⁷ On peut se référer à l'un des nombreux exemples que donne le géographe Yi-Fu Tuan : *"Prenons par exemple les villages de l'île de Nias en Indonésie. Un village (...) constitue un diagramme de l'ordre cosmique et social. Il est généralement implanté au sommet d'une colline. Le mot pour village signifie aussi « ciel » ou « monde ». Le chef est appelé « celui qui est en haut de la rivière ». Sa maison est grande, situé en haut de la rue principale, dominant le village. Le haut de la rue signifie la source, l'est ou le sud, le soleil, les créatures aériennes, le chef et la vie. Le bas signifie l'aval, l'ouest ou le nord, les animaux aquatiques, les roturiers et la mort. Le statut d'un homme est clairement indiqué par la taille et la situation de la maison. Les esclaves vivent soit dans des champs au-delà du village cosmique, soit sous le village, partageant leur espace avec les porcs. Un tel village rappelle ainsi constamment à chacun sa place dans l'échelle sociale et dans le schéma cosmique des choses."*

Yi-Fu Tuan, *Espace et lieu, la perspective de l'expérience*, Editions Infolio, Genève, 2006, pp.115-116. Première édition *Space and place, The perspective of experience*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1977

propos d'Alvaro Siza en affirmant que *ce qui concerne l'architecte va bien au-delà de l'architecture*.

Nous allons prendre ici deux exemples contemporains pour montrer à quel point l'architecture irradie de manière subjective sur d'autres champs de la société dans laquelle elle s'inscrit, champs qui eux-mêmes influencent l'architecture. Ces deux exemples vont nous permettre d'approcher et de révéler l'existence de paramètres influents du projet architectural, à savoir la posture idéologique de l'architecte, et le lieu du projet. En l'occurrence, les deux exemples proposés sont extraits de l'actualité, lient et interrogent les rapports de l'architecture et du monde néolibéral contemporain.

On s'intéressera ici d'une part à un architecte connu (Rem Koolhaas), et d'autre part à une architecture sans architecte explicite⁸ (article extrait du journal *Le Monde* du 29 juillet 2009) :

I.3 L'architecture, le néolibéralisme et lieu.

Rem Koolhaas comme figure emblématique et révélatrice des ambiguïtés et nécessités de la posture intellectuelle de l'architecte au cœur de la société contemporaine

La posture de Rem Koolhaas répond ici en écho à la citation d'Alvaro Siza. Elle illustre *"l'au-delà de l'action de l'architecte"* ; les projets et les textes de l'architecte néerlandais engendrent en effet la polémique et le débat davantage sur des questions de posture idéologique que sur une dimension architecturale⁹.

A travers ses écrits et son architecture, les regards qu'il pose sur la ville et son évolution engendrent des débats qui se situent clairement à des niveaux politiques et sociaux.

Face aux incertitudes et aux questionnements quant aux développements et surtout à la maîtrise de l'espace urbain

⁸ Dont tout au moins le nom n'est jamais clairement explicité et revendiqué, et qui nécessite un minimum de recherches pour pouvoir être retrouvé. En l'occurrence, il s'agit de l'agence Westfourth Architecture.

⁹ Au demeurant, la reconnaissance de la qualité plastique de l'architecture de Rem Koolhaas est indéniable. Les revues d'architecture s'en font largement l'écho. Peu d'informations circulent cependant sur ses dimensions pratiques et usuelles.

Dans l'absolu, l'absence de retours, d'informations et de critiques fortes à ce sujet signifie peut-être que l'architecture remplit parfaitement son rôle de ce point de vue.

contemporain, Koolhaas apparaît comme un référent à partir duquel il est possible de prendre position ; pourtant, l'attitude de l'architecte néerlandais se construit sur l'ambiguïté et la polémique :

La ville européenne, construite initialement sur une idée collective, une cohérence, une convergence et une stabilité des rapports politiques et sociaux, est un modèle que Koolhaas considère comme étant désormais inadapté à la vie contemporaine.

En lieu et place de cette ville institutionnelle, Koolhaas entérine et valide l'émergence d'un espace urbain postmoderne organisé (désorganisé ?) par l'omniprésence et la puissance de l'économie néolibérale : le *junkspace*¹⁰. Formellement, pour Koolhaas, l'accumulation remplace désormais la hiérarchie, l'addition remplace la composition : *"Empire flou de la confusion, il (le junkspace) part en tous sens, public et privé, droit et courbe, bouffi et affamé, offrant un patchwork sans couture du définitivement décousu."*¹¹

L'expression, dans l'espace urbain, de l'institution et de la collectivité lui semble être aujourd'hui une problématique déplacée. Pour lui, l'urbanisation contemporaine relève de phénomènes situés hors de l'institution : il s'agit désormais d'exprimer la labilité et la fluidité de la ville. Cela relève de la simple constatation : les intérêts, les objectifs de chacun des acteurs influents et contemporains impliqués dans l'élaboration de la ville conduisent logiquement à une édification et une juxtaposition d'édifices spatialement indifférents les uns aux autres, qui ne sont plus mis en relation que par un jeu complexe de flux et de réseaux. Dans ce cadre où les distances physiques, l'espace « entre les choses » ne sont plus ni une nécessité ni une contrainte, l'espace urbain perd son sens premier, sa dimension fédératrice et institutionnalisante.

¹⁰ Le terme est de Rem Koolhaas. Pour plus de précisions sur ce thème, on renverra à la lecture de *Mutations*, Actar/Arc en Rêve, Barcelone et Bordeaux, 2000

¹¹ Rem Koolhaas, « *Junkspace* », *October* n°100, printemps 2002, p.175 ; traduction française par Jean Attali dans *Mutations*, Actar/Arc en Rêve, Barcelone et Bordeaux, 2000, pp.743-757

Parce qu'elle est maintenant en mesure de s'exprimer dans la virtualité des échanges, l'identité collective est en mesure de s'affranchir de l'espace pour exister.

Pour Koolhaas, l'idée même d'urbanisme est obsolète : *"...l'urbanisme tel qu'il est pensé aujourd'hui n'est plus tenable car il suppose des systèmes de contrôle et de maîtrise des phénomènes qui n'existent plus (...) nous vivons maintenant, une logique totalement opposée, celle du marché qui, par définition, ne laisse aucune place à ce genre de préoccupations."*¹²

La seule cohérence désormais est celle de la logique des échanges et de la domination des valeurs marchandes, logique efficiente à une échelle mondiale. Son corollaire, la *ville générique*, modèle ou plutôt matérialisation (non)formelle et reproductible de ce système, se manifeste par un urbanisme singulier où la forme institutionnelle de l'espace urbain (le centre et la périphérie) disparaît au profit d'un assemblage architectural hétéroclite et hétérogène (le *junkspace*), mais tout à fait satisfaisant dans la mesure où l'espace construit et contenu par la forme architecturale ne semble plus nécessaire à l'expression et l'établissement de la société contemporaine.

A la forme emblématique grecque et romaine de l'espace urbain à laquelle les architectes et les urbanistes se réfèrent et sont référés au cours des siècles précédents, Koolhaas propose comme alternative la mise en place d'un espace urbain et architectural dont les objectifs sont plus éphémères et plus pragmatiques ; il s'agit juste désormais de matérialiser une (des) forme(s) apte(s) à abriter des fonctions provisoires, de permettre la connexion à des réseaux et de produire un événement graphique et plastique, afin d'accompagner les stratégies et les messages de l'économie néolibérale.

Le centre, la périphérie, les axes, les rues, les places, les portes, les avenues, et leurs corollaires, les alignements de façade, l'avant, l'arrière, le gabarit, etc. ne sont plus nécessaires à l'édification et au fonctionnement de la ville. A leur place, ou en complément, se déterminent des espaces où les fonctionnalités de la ville libérale,



CCTV, Siège social de la télévision chinoise à Pékin, 2009.

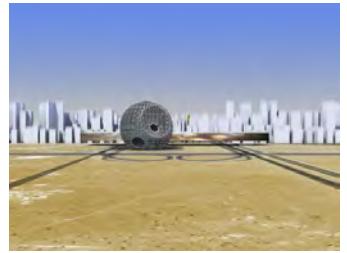
Rem Koolhaas architecte
Source <http://oma.nl>

¹² Rem Koolhaas, entretien avec François Chaslin, in *Mutations*, op.cit., p.1

contemporaine et générique (autoroutes, périphériques, aéroports, parking, etc.) trouvent leur place. Ces lieux sont des lieux où l'improbable est l'être humain, dont la présence physique en ces lieux n'est ni toujours libre, ni toujours volontaire. Pour Marc Augé, ces espaces s'opposent à la notion sociologique de lieu. Ce sont des "non-lieux" : *"Les non-lieux, ce sont aussi bien les installations nécessaires à la circulation accélérée des personnes et des biens (voies rapides, échangeurs, aéroports) que les moyens de transport eux-mêmes ou les grands centres commerciaux, ou encore les camps de transit prolongé où sont parqués les réfugiés de la planète."*¹³

L'économie de marché organise le monde contemporain et Koolhaas se propose de fonctionner avec ce monde et non pas contre ce monde, dont une des formes d'expression les plus élaborées est pourtant la dissolution de l'espace de la ville. Aaron Betsky évoque ainsi l'idée d'une iconisation de la forme et d'un affranchissement du lieu :

"L'architecture n'est plus ici une simple question de construction, mais de concentration des données en une forme qui soit à la fois suffisamment imaginaire (moderniste) et séduisante (manhattaniste) pour devenir mythique. C'est là une capacité propre à Koolhaas depuis plusieurs décennies et qu'il continue d'affiner et de développer. Il a libéré l'architecture du lieu, de son créateur et même de la matérialité, sans la laisser disparaître dans le néant. Avec d'autres artistes modernes, il construit des images car elles peuvent donner sens à une puissance toujours plus invisible, qui court à travers les câbles électriques ou qui se tient dans des comptes bancaires virtuels. Cette attitude reconnaît que, à une époque où la valeur ne réside plus dans des propriétés physiques ou des lieux, c'est l'addition et la soustraction de valeurs à travers des systèmes intelligents, mais aussi la capacité à rendre



Centre des congrès à Ras al Khaimah (Emirats Arabes Unis).
Rem Koolhaas architecte
Source <http://oma.nl>



Centre des congrès à Ras al Khaimah (Emirats Arabes Unis).
Rem Koolhaas architecte
Source <http://oma.nl>



Prada Transformer. Centre d'exhibition temporaire.
Rem Koolhaas architecte
Source <http://oma.nl>

¹³ Marc Augé, *Non-lieux, introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Editions du Seuil, Paris, 1992, p.48

cette valeur réelle par l'image et la forme, qui réussissent en architecture."¹⁴

En menant l'esthétisation formelle à un niveau extrêmement élevé, en exacerbant les signes extérieurs de l'architecture, Koolhaas donne une forme et une pertinence à la dissolution contemporaine de l'espace urbain. Il tente d'offrir une alternative architecturale crédible aux formes conventionnelles de l'architecture et de l'urbanisme, alternative construite sur l'omniprésence séductrice de l'image.

Ce faisant, en se conformant à l'approche néolibérale du monde, qui se fonde sur des rapports de séduction et de domination, Koolhaas paraît se mettre au service de ce nouveau pouvoir, et donc d'une nouvelle forme d'institutionnalisation.

Au-delà de toute novation architecturale et urbaine, l'espace urbain et architectural proposé par Koolhaas rend compte ici et maintenant d'un état contemporain du monde.

Koolhaas construit et crédibilise une architecture conforme à l'idéologie néolibérale, et c'est cette soumission apparente au système qui pose problème et génère la polémique.

Ainsi l'architecte néerlandais peut-il apparaître, au-delà de toute critique sur la qualité de sa production architecturale, comme un idéologue de la pensée postmoderne, rallié à l'économie néolibérale, en connivence avec les puissants de ce système, paraissant avoir abdiqué avec complaisance devant les injustices du monde économique contemporain, négligeant au passage ceux qui, éloignés de ces logiques de pouvoirs, de la connaissance et de la maîtrise des flux et des réseaux, ne peuvent se passer d'une matérialisation forte, sécurisante et plus conventionnelle de l'espace urbain.

Mais, Koolhaas peut apparaître avec tout autant de crédibilité comme un analyste perspicace de la déliquescence d'un monde initialement ordonné, désormais inadapté aux inéluctables évolutions dont il est l'objet. Plutôt que de tenter de maintenir un

¹⁴ Aaron Betsky à propos de Rem Koolhaas : *"Rem Koolhaas : le feu de Manhattan dans l'iceberg du modernisme"* in *"A propos de Rem Koolhaas et de l'Office for Metropolitan Architecture. Qu'est ce que l'OMA ?"* Editions du Moniteur, Paris 2004, p.39

système caduque, l'architecte néerlandais semble être à la recherche d'une entropie planétaire, semble tenter d'impliquer et de faire avancer le réel, d'homogénéiser le territoire, et de donner du sens à un inéluctable processus d'évolution.

La polémique n'est pas close, et ce qui nous intéresse ici n'est pas de tenter de la clore. Le fond de cette analyse est que, quelque soit le regard que l'on porte sur son œuvre, il apparaît bien que la démarche architecturale de Rem Koolhaas est liée à une posture idéologique, qu'il semble s'approprier, initier et/ou accompagner.

Cette posture se situe en amont de sa production architecturale, c'est elle qui initie et alimente le processus de conception. Elle semble fondamentalement nourrie des apports théoriques et pratiques de l'architecte, au point que les projets et les fondements théoriques finissent par paraître indissociables.

Ce qui est en jeu aujourd'hui concerne clairement l'expression et la matérialisation d'une nouvelle, ou tout au moins d'une autre forme de pouvoir, alternative ou supplétive à l'occidentale forme de l'état-nation, qui, peu ou prou, forme les fondements de l'organisation du monde occidental.

Du fait de cette dimension politique, les lieux de matérialisation du pouvoir sont donc potentiellement des lieux de conflit de pouvoirs.

Le deuxième exemple analysé ici, celui d'une architecture « sans architecte » véritablement assumé ou tout au moins visiblement médiatisé¹⁵, illustre la dimension institutionnelle (au sens d'un établissement) de l'architecture et de l'urbanisme débridés du

¹⁵ Ce projet ne fait pas l'objet de publications dans les revues d'architecture, et serait passé relativement inaperçu s'il ne faisait l'objet d'une profonde polémique qui a des répercussions au niveau du Parlement européen. Un document officiel condamnant le projet a été émis par l'institution européenne qui a pris politiquement position. L'agence d'architecture impliquée dans le consortium promoteur/architecte, Westfourth Architecture est une agence internationale installée à New-York, Bucarest et Istanbul. La plupart des projets, dont certains sont de qualité, sont construits en Roumanie. Le fondateur de l'agence, Vladimir Arsène, est d'origine roumaine, mais est installé depuis longtemps aux Etats-Unis. L'architecture de Westfourth est internationale au sens où les projets peuvent être considérés comme des projets *génériques*. Mais la qualité architecturale reste bien en deçà des productions des grandes agences d'architecture (Koolhaas, Piano, Nouvel, Foster, etc.) et participe d'une prolifération d'architectures et de projets urbains somme toute assez communs.

monde néolibéral et en conséquence, de la prégnance du lieu de l'édification du projet.

I.4 Néolibéralisme et architecture. Le lieu comme révélateur d'une idée du monde : du conflit urbain au conflit d'intérêts

La source de l'analyse établie ci-après est un article extrait du journal *Le Monde* du 29 juillet 2009.

La problématique aurait malheureusement pu être établie à partir de n'importe quelle autre source, tant ce qui est ici en jeu est universel et quotidien.

Les faits sont les suivants : A Bucarest, en plein cœur de la ville, se construit une tour de bureau d'une hauteur de 75 mètres, développant au total 23000 m² de surface de plancher. L'architecture en est relativement commune, voire insignifiante, présente dans le paysage par sa masse. Il s'agit d'une tour de bureaux en verre et bardage de pierre blanche. L'ensemble est certes dessiné mais ne génère pas d'autre sentiment qu'une sensation de décontextualisation et de rupture d'échelle. Le projet est construit à proximité immédiate de la cathédrale romane Saint-Joseph. Qui plus est, la tour se trouve au sud-est de la cathédrale et lui porte ombrage, au sens propre comme au sens figuré.

La confrontation avec la cathédrale voisine est assez mal vécue, surtout par la communauté catholique qui voit dans cette édification une profanation de son territoire, et donc de son intégrité physique et spirituelle.

Cette construction pourrait soulever la désapprobation au nom d'un simple respect et du maintien du patrimoine architectural. Les conflits de ce genre sont légion et la mise en place d'outils institutionnels (comme par exemple en France, les Bâtiments de France et les Monuments Historiques) ont prouvé et prouvent l'opportunité et la nécessité d'un contrôle et d'une législation. Mais ce qui est véritablement en jeu à Bucarest dépasse le cadre de l'architecture, pour illustrer plus fondamentalement en fait une lutte d'influence et de pouvoir : la cathédrale Saint-Joseph n'est physiquement pas menacée et aucune destruction n'est envisagée.



Article du *Monde* relatif au projet architectural de Westfourth Architecture à Bucarest
Source, *le Monde* du 29 juillet



La tour Cathedral Plaza et la cathédrale Saint-Joseph à Bucarest, 2009
Westfourth Architecture architectes
Source : *eminbk* sur <http://www.panoramio.com>

Sa position dans l'espace urbain est elle par contre remise en cause, par la prééminence spatiale de ce nouveau voisin profane et visiblement méprisant. Plus concrètement, il s'agit d'une lutte existentielle : l'ordre urbain ancien est-il en mesure de résister à l'apparition d'un nouvel ordre (ou, par l'image qu'il transmet, d'un nouveau désordre) ?

Ou plus radicalement encore, le matérialisme cynique et dominateur du néolibéralisme (matérialisé par d'obscurs et indéterminés mètres carrés de bureaux) aura-t-il raison ici d'une spiritualité fraternelle vieillissante et minoritaire ?

Cette question est d'autant plus polémique dans ce cas où cet ordre urbain nouveau et contemporain affiche en ce lieu une face assez sombre du système néolibéral : commanditaires, financements et autorisations administratives douteux, architecture sans grand caractère, mais ostentatoire.

Le conflit d'intérêt ne pouvait émerger en un lieu plus propice...

C'est parce qu'il émerge en cet endroit précis de la ville de Bucarest que le conflit prend un sens politique :

Les commentaires journalistiques ne s'intéressent d'ailleurs qu'à la dimension politique de l'événement, tant dans les actions et les paroles, que dans l'analyse : *"Le 12 juillet, toutes les églises catholiques de Roumanie ont fermé leurs portes et invité leurs fidèles à se retrouver dans la cathédrale Saint-Joseph. La messe n'était pas ordinaire. Cette mobilisation sans précédent depuis la chute de la dictature communiste il y a vingt ans, avait pour objectif de protester contre les « requins » de l'immobilier qui menacent la cathédrale."*¹⁶

*"Bucarest, jadis surnommée « le petit Paris des Balkans », avait déjà été défigurée par la mégalomanie du dictateur communiste Nicolae Ceausescu dans les années 1980. Elle l'est aujourd'hui une deuxième fois par le capitalisme sauvage."*¹⁷

"Le Vatican n'est pas resté indifférent au problème des catholiques roumains. « Je suis venu vous voir au nom du Saint-Père, a lancé à la foule de fidèles le nonce apostolique, Francisco Javier Lozano. Je suis ici pour exprimer ma solidarité. Ma présence témoigne du



La tour Cathedral Plaza et la cathédrale Saint-Joseph à Bucarest, vue aérienne 2009

Westfourth Architecture
architectes

Source <http://www.earth.google.fr>

¹⁶ Article de Mirel Bran, *Le Monde* du 29 juillet 2009, p.7

¹⁷ *Id.*

soutien de toute l'Eglise catholique. Nous sommes un milliard dans le monde, vous n'êtes pas seuls dans vos démarches."¹⁸

L'architecture donne ici une forme au débat politique. L'édification architecturale d'une tour de bureaux en ce lieu précis de la ville de Bucarest génère un conflit dont le projet architectural semble être à la fois l'origine et la conséquence.

J'émettrai à ce stade de l'analyse deux hypothèses sur les rapports de la forme architecturale et du lieu dans le cadre de l'hégémonie contemporaine du monde néolibéral, de l'avènement de la *ville générique* selon Rem Koolhaas, et dans le contexte de la capitale roumaine :

- Une forme architecturale plus esthétisante et plus puissante, certes expressive et représentative d'une nouvelle approche (que nous qualifierons de *néolibérale*) de l'urbanisme, mais consciente de la nécessité d'un équilibre dans le rapport de force avec la cathédrale, aurait pu être légitimée : le minimum étant alors de respecter l'un des préceptes de l'architecture, à savoir une satisfaction de l'œil et de l'esprit telle qu'elle génère en retour une reconnaissance du lieu ainsi amplifié : c'est le rôle que jouent notamment le *Selfridges building* de l'agence d'architecture Futur System édifié en 2003 à Birmingham, à proximité de l'église Saint-Martin, le *Musée Guggenheim* de Franck Gehry inscrit en limite de la vieille ville de Bilbao, ou la *Casa da Musica* de Koolhaas à Porto. Pour ces trois projets, la question de l'échelle ou la contemporanéité architecturale ne pose pas de problème.

Tout au moins, le problème ne se pose pas de la même manière. L'ampleur et l'ostentation du projet sont à chaque fois compensées par sa force et sa justesse architectonique qui créent consensus : ces projets génèrent un lieu.

La polémique est toujours possible et probable, mais elle est ramenée cependant dans ces cas précis d'une grande qualité du projet à une problématique justement plus strictement architecturale, celle des rapports de l'architecture contemporaine et du "patrimoine".



Birmingham, Selfridges building,
Futur System, architectes
Source
L'Architecture d'aujourd'hui,
n°349, novembre décembre 2003



Bilbao, Musée Guggenheim
F.Gehry, architecte
Crédit photographique Hamid Ajaji



Porto, Casa da Musica,
Rem Koolhaas, architecte
Source :
L'Architecture d'aujourd'hui,
n°361, novembre décembre 2005

¹⁸ *Id.*

En créant l'événement en ces lieux précis, l'architecture y joue pleinement un rôle qui lui est dévolu, à savoir générer un événement pérenne, s'inscrire dans la contemporanéité, signifier, constituer ou renforcer la mémoire vivante d'un lieu.

Parce que le projet bénéficie d'une reconnaissance de son rôle fondamental dans et pour la cité, la polémique ne peut être politique. Elle ne concerne éventuellement que des aspects esthétiques, qui peuvent être facilement contredits du fait de leur apparente dimension subjective.

En déterminant et en assumant pleinement sa fonction au cœur de la cité, en prenant véritablement place, le projet, en devenant un acte culturel, ne devient plus discutable.

Face aux enjeux urbains, en ce lieu symbolique de la ville de Bucarest qu'est la cathédrale Saint-Joseph, la fameuse citation de Rem Koolhaas, *"Fuck the context"* prend une dimension singulière. Dans l'esprit de Koolhaas, il ne s'agit en fait pas tant d'ignorer absolument le contexte que de produire un objet certes autonome, mais tellement singulier et spectaculaire qu'il s'avère être en définitive capable d'établir un dialogue avec le contexte, tel que Koolhaas l'analyse, le comprend, et décide peut-être de l'exclure. Le dialogue prend place et se manifeste au lieu précis de l'édification du projet.

C'est par la puissance de son architecture que Koolhaas établit un rapport avec le lieu.

Dès lors qu'elle est puissante, une forme architecturale irradie le contexte ; une forme esthétisante, autonome, satisfaisante pour l'œil peut être en mesure d'établir un échange plastique, un dialogue fructueux avec un patrimoine sensible et/ou un paysage pittoresque.

A Bucarest, on constate que le projet du consortium promoteur immobilier/architecte n'est pas en mesure d'établir ce dialogue, au point de déclencher une violente réaction d'opposition. Ne semblent en effet pris en compte ni l'échelle urbaine, ni l'échelle architecturale, ni la sensibilité historique, culturelle et culturelle : bien au contraire, en semblant s'affranchir de toute analyse sensible, le projet illustre et matérialise le mépris et l'irrespect.

Il ne transmet qu'une image corrompue de la cité, et suscite donc une réaction.¹⁹

- Un tel projet de tour de bureau, d'une architecture tout aussi insipide, n'aurait pas généré une polémique similaire en étant implanté dans une quelconque zone à vocation tertiaire ou commerciale périphérique. Des critiques auraient certes pu être formulées sur la banalité ou la fadeur générique de l'architecture, mais la nature de la réaction aurait eu des raisons et un impact strictement différents. Ceci prouve dans ce cas l'importance et la valeur du lieu d'édification du projet dans la conception du projet.

¹⁹ Au demeurant, à la lecture des propos de Vladimir Arsène (principal architecte de Westfourth) dans l'introduction de la monographie qui lui est consacrée, il semble bien qu'émergent des postures architecturales dont les conséquences conflictuelles sont prévisibles. Ainsi, est-il question dans cette introduction, et ce de manière quasi-exclusive, de la problématique de la tour, sans que l'objet "tour" soit interrogé sur ses valeurs symboliques. Les questionnements de V. Arsène tournent autour des stratégies, des critiques et des compromis qui accompagnent l'édification d'une tour, à New-York ou à Bucarest. La tour (un complexe hybride d'hôtels et de bureaux) semble être envisagée comme un préalable non discutable et non discuté du point de vue des fondements sociétaux et urbains : *" En l'absence de tout zonage ou plan directeur prenant position sur la question des tours, en général nous les implantons là où nos clients ont une propriété foncière. Ainsi, ces tours sont toujours un peu cachées, coincées dans des terrains aux formes étranges, entourées de vieux bâtiments, au sein d'un vague "quartier historique" qui n'est jamais clairement défini. Nous nous imaginons que c'est peut-être là le signe d'une cité vivante et en cours de transformation (...) On nous a dit : « mais ce n'est pas l'Amérique du nord ici », « la situation urbaine est suffisamment confuse, ne la compliquez pas et repartez à New-York avec vos tours. » Nous avons bien essayé, mais à New-York non plus elles n'étaient pas désirées. Tout d'abord, la Star Lido Tower est cylindrique et ne fonctionne pas avec le principe de la grille new-yorkaise (...) Ainsi, nous avons finalement ramené la Lido Tower à Bucarest."* Texte original en anglais, traduction F. Guéné

Tout au long de son introduction, V. Arsène interroge assez justement sa double culture, américaine et roumaine. Mais il omet de remettre en cause, et peut-être à la lumière de ce qu'aurait pu lui apporter cet aspect de son identité, des fondements culturels dont la tour est une expression singulière ; en l'occurrence ici, elle génère à Bucarest le sentiment d'un envahissement par une culture autre (*"ici, ce n'est pas l'Amérique du nord"*). La question du rapport de la tour à l'espace de la vieille ville de Bucarest n'est posée qu'en des termes topologiques. La tour doit simplement trouver une place. Son « aliénité » est perçue mais elle ne semble pas interpeller les architectes de Westfourth. Pour V. Arsène, quelque soit la question posée, la tour, formellement définie, s'impose à la ville comme signe positif de la modernité.

Les doutes sont purement formels (cylindrique ou non ?), le symbolique n'est ni évoqué, ni remis en cause. On comprend que dans le contexte de la proximité de la cathédrale Saint-Joseph, le conflit soit devenu ouvert.

Vladimir Arsène, Filippo Beltrami Gadola, *Westfourth Architecture. New-York calls Bucharest*. L'Arca Edizioni, Milan, 1996, p.7



La tour Cathedral Plaza et la cathédrale Saint-Joseph à Bucarest, 2009

Westfourth Architecture
architectes

Source
<http://www.westfourtharchitecture.com>



Immeuble de bureau à Montréal, 2009

BLT architectes

Source <http://www.blta.ca>

Le même projet architectural A, aussi *générique* soit-il, ne suscite pas les mêmes réactions et donc la même perception, suivant qu'il est implanté en ce lieu-ci ou en ce lieu-là. Cette conscience du lieu redéfinit les rapports de la modernité et du lieu. Elle complète ou déplace l'analyse du géographe Augustin Berque à propos du Mouvement moderne qui constate l'atonie et l'indifférenciation des rapports du projet architectural moderniste et du lieu : *"Cette logique là, c'est celle du topos ou de la Stelle de l'objet architectural solitaire ou ubiquiste, toujours identique à lui-même, qui est issu du Mouvement moderne en architecture et en urbanisme. Le même parallélépipède A (soit dit pour simplifier), indifférent à quelque milieu que ce soit, se retrouvera de Romorantin à Valpalaiso, en haut de la colline comme au fond de la vallée, derrière l'usine aussi bien que devant la mer. Dans une version un peu plus élaborée de la même logique, Starck ou Takamatsu imposeront la même « architecture bruyante » ici ou ailleurs : n'importe où.*"²⁰

Si la pensée d'Augustin Berque est peut-être vraie en ce qui concerne l'approche conceptuelle (la posture de Westfourth Architecture semble lui donner ici raison), elle s'avère erronée en ce qui concerne la perception de cette architecture. Son édification la lie indéfectiblement au lieu, et ce bien évidemment au-delà du simple lien topologique de la matérialisation d'un bâtiment sur une parcelle de territoire.

Les questionnements établis autour de ces hypothèses peuvent être ramenés à un questionnement plus fondamental propre à la personnalité de Rem Koolhaas :

Face à une problématique de ce type, en ce lieu spécifique, l'architecte néerlandais aurait-il accepté une telle commande ? La question est plausible car, malgré son apparente soumission à un système économique néolibéral dont la sensibilité ne semble pas être une des caractéristiques majeures, Koolhaas possède une science du lieu qui peut l'amener à adopter une posture spécifique, voire à refuser si la question lui paraît inadaptée. Selon le journaliste Ian Buruma, sa posture polémique est plus théorique

²⁰ Augustin Berque in Yann Nussaume, *Tadao Andô et la question du milieu*. Editions du Moniteur. Paris, 1999 p.22

que pratique²¹. Il a prouvé qu'il pouvait adopter d'autres attitudes que l'ostentation et la surenchère: si la discrétion, l'effacement, l'adéquation ne font a priori pas partie de son vocabulaire architectural, Koolhaas semble cependant capable de refuser toute intervention si le lieu ne lui semble pas propice à l'édification de l'architecture spectaculaire dont il est coutumier, et qui lui semble conforme à la contemporanéité du monde.

Au demeurant, l'architecte néerlandais est capable de produire un projet adéquat, au sens où il tient compte et fait preuve d'une sensibilité au lieu. C'est le cas par exemple du Kunsthal de Rotterdam, où les paramètres contextuels, tant urbains que topographiques ont clairement orientés le projet.

Parce que chez Koolhaas, le contexte, même dans un objectif d'exclusion, fait toujours l'objet d'une analyse approfondie, il semble bien pouvoir toujours guider la démarche architecturale ...

Le lieu d'édification du projet se détermine comme un paramètre essentiel de la pensée architecturale. Il est lu et compris par Rem Koolhaas comme signe d'acceptation ou de refus de l'établissement d'une architecture manifeste du monde néolibéral. En présence d'un lieu déjà constitué, Rem Koolhaas semble devoir et pouvoir agir en fonction du lieu.

A Bucarest, le lieu correctement perçu et interprété devrait impliquer nécessairement une posture architecturale spécifique. Même hors de toute considération religieuse, la sensibilité contextuelle peut être et doit être ressentie. Pourtant, les dimensions spécifiques du lieu ne semblent pas avoir été ici perçues par l'architecte. L'omniprésence des symboles économiques a évincé tous les autres paramètres ; le projet a été d'abord pensé comme symbole (la tour comme archétype du pouvoir et de l'hégémonie néolibérale?), avant d'être pensé comme



Rotterdam, Kunsthal, Rem Koolhaas architecte, 1992
Crédit photographique, Franck Guéné



Rotterdam, Kunsthal, Rem Koolhaas architecte, 1992
Crédit photographique, Franck Guéné

²¹ Ian Buruma, article "Tout peut arriver" in "A propos de Rem Koolhaas et de l'Office for Metropolitan Architecture". Dans cet article, Ian Buruma développe l'idée que la posture de Rem Koolhaas est absolument ambivalente. Il fait notamment référence à un entretien paru dans le magazine espagnol El Croquis, n°79, 1996, dans lequel Koolhaas dit avoir refusé nombre de projets en Chine parce qu'il ne voulait pas encourager la destruction brutale et le boom de la construction dans ce pays. Aaron Betsky et alii, "A propos de Rem Koolhaas et de l'Office for Metropolitan Architecture. Qu'est ce que l'OMA ?" op.cit.

déterminant d'un lieu. En conséquence, en ne créant ni en n'amplifiant le lieu, cette architecture arbore, peut-être sans que l'architecte et le commanditaire en soient absolument conscients, les étendards de l'ignorance et du cynisme.

En tout état de cause, il semble bien que l'on puisse noter, malgré des postures similaires vis-à-vis de la philosophie néolibérale, des différences dans l'approche de la démarche de conception chez Koolhaas et Westfourth. La posture à l'égard du néolibéralisme semble absolument consciente et argumentée chez Koolhaas, plus ambiguë car non exprimée chez Westfourth.

Ces différences semblent ainsi se focaliser tant dans la perception du lieu que dans l'idée du monde, dont le projet architectural est une matérialisation.

II. Problématique : perceptions du lieu et démarche de conception

II.1 Approches d'une problématique : de la pratique architecturale et de l'enseignement comme sources de l'interrogation

Un certain nombre de questions peuvent être émises à ce stade de la réflexion. Ces questions renvoient à des interrogations plus personnelles, latentes depuis mes premiers pas en architecture. Elles intéressent aujourd'hui autant l'architecte que l'enseignant en architecture. Elles vont piocher dans les fondamentaux vitruviens, interpellent les attitudes contemporaines et tentent ambitieusement d'intégrer tout ce qui s'est passé entre temps. Elles souhaitent impliquer à la fois les postures théoriques, éthiques, politiques et culturelles de l'architecte et le lieu du projet :

- En ces temps contemporains où toute attitude semble possible, où se situent les limites du rôle de l'architecte, dans la mesure où l'œuvre architecturale semble outrepasser les simples jeux des rapports formels et volumétriques pour impliquer des postures théoriques, politiques et culturelles ?

- Dans ce cadre, toutes les commandes sont-elles dignes de réponse?
- Toutes les problématiques sont-elles acceptables en tous lieux ?
- Dans l'affirmative, quelle attitude adopter face à l'architecture dès lors qu'existe la conscience des implications politiques et culturelles du projet?
- Quel bagage théorique s'avère nécessaire pour accompagner un tel projet ?
- On a vu à travers l'exemple de Bucarest qu'il semble bien que, plus la problématique et le lieu sont sensibles, plus les connaissances et l'apport théorique sur les conditions politiques et culturelles s'avèrent nécessaires.

Aussi, est-il légitime de s'interroger sur le fait de donner un tel sujet (un immeuble de bureau à proximité d'une cathédrale) à des étudiants en architecture, dont les connaissances et les savoirs sont quelquefois et normalement balbutiants ?

- En admettant un exercice où la proposition implique un lieu extrêmement sensible, quelle attitude pédagogique adopter face à des étudiants qui se "contenteraient" d'une attitude strictement esthétisante, adhérant et adoptant l'image que produit la démarche de Rem Koolhaas par rapport au contexte ? Comment juger l'a priori esthétique ?
- Quelle réponse a fortiori face à des étudiants d'un faible niveau proposant un projet de faible qualité architecturale? Le risque étant alors de les interroger au-delà des intentions architecturales (au sens plus strict de la forme et des volumes), sur des postures plus fondamentales, pour lesquelles ils risquent de ne rien produire d'autre que des réponses insatisfaisantes, puisque la production de la forme ne peut même pas se revendiquer chez eux d'une quelconque posture intellectuelle.
- Au final, ne risquons-nous pas de voir émerger le sentiment d'avoir donné aux étudiants un sujet destiné à les piéger? Ou au contraire de les avoir mis face à un sujet fondamental dans la mesure où il implique bien d'autres aspects qu'une simple mise en

forme d'espaces, de les avoir ainsi invités à aller *au-delà de l'architecture* ?

- La formation prodiguée en architecture permet-elle de répondre correctement à ce type de questionnements ?

Les analyses et questionnements évoqués précédemment tentent de cerner ce que peut être le projet architectural : pour le praticien, pour l'enseignant, pour l'étudiant. Parce que pour ses trois entités, le projet architectural arrive à des temps différents et porte des enjeux différents.

Dans tous les cas cependant, il semble se confirmer que le projet architectural implique d'autres aspects que les rapports volumétriques et la composition.

Des données tout aussi fondamentales impliquant le rapport de l'architecte aux pouvoirs et contextes politiques et culturels ainsi que le lieu d'édification du projet semblent devoir jouer un rôle important dans la démarche de conception architecturale.

Au regard de ces données à la fois objectives et subjectives qui constituent la démarche de conception architecturale, peut-être est-il envisageable de considérer le projet architectural dans le cadre de cette recherche comme l'exact point de rencontre des connaissances de l'architecte (acquises par la culture et l'expérience) et de la lecture établie du lieu :

Les connaissances acquises recouvrent de multiples champs. Cela implique tout autant les savoirs et les savoir-faire théoriques et pratiques propres à la formation de l'architecte (la maîtrise des rapports et des volumes, la gestion de l'organisation d'un lieu, des espaces, de la lumière, des matériaux, l'histoire de l'art, l'anthropologie, la sociologie, etc.), que les savoirs et les acquis culturels qui modèlent et forment au-delà ou en-deçà de l'architecte, l'individu et le citoyen.

II.2 Le programme dans le champ des connaissances

Parce qu'il est une traduction littérale des besoins, des nécessités de la collectivité, parce qu'il est une représentation collégiale d'un état de la société, nous allons considérer ici que le programme

établi et donné à l'architecte comme base de travail, fait partie du champ des connaissances. Hegel à ce sujet distingue le contenant architectural du contenu programmatique : *"...l'ouvrage d'architecture n'est pas seulement une fin pour lui-même, mais quelque chose d'extérieur qui existe pour un objet autre que lui, et auquel il sert d'ornement, de demeure, etc. Un édifice d'architecture attend soit l'image du dieu façonnée par la sculpture, soit une assemblée d'hommes qui y établissent leur demeure."*²²

Si nous reprenons l'exemple du palais de justice, les éléments programmatiques et les organigrammes extrêmement précis constituent une base commune de savoirs. L'architecte leur donne une forme et une ampleur, mais en règle générale, il respecte les demandes que la collectivité exprime au travers du programme.

Il est intéressant de noter que certains architectes prennent la liberté de modifier le programme établi, ou établissent eux-mêmes dans certains cas leur programme. Il sera intéressant de considérer ces cas à la lumière des pensées qui se situent en amont de l'architecture. Si le programme est transformé par l'architecte, n'est-ce pas la manifestation d'une volonté de proposer un autre mode de fonctionnement de la société, et donc de proposer une autre vision du monde ?

Dans ce cas, l'architecture ne serait-elle pas un outil politique pour l'architecte ?

II.3 Le lieu dans le champ des connaissances

A l'analyse des considérations précédentes, il semble que la perception du lieu dépende de la nature du regard porté sur ce lieu. Parce qu'il est lu et décrypté par l'architecte, parce que cette lecture du lieu fait appel à des savoirs et des connaissances professionnelles, mais également culturelles et sociales, le lieu du projet semble être l'objet d'une interprétation. Cela est perceptible dans le cas du projet de Bucarest où l'architecte/individu a fait preuve d'une faible capacité à lire et interpréter le territoire, mais également chez Koolhaas, qui semble tenir compte de certaines

²² Hegel, *Esthétique*, op.cit., p.334

spécificités du lieu pour déterminer la nature de son intervention architecturale.

Avant d'aller plus loin sur l'analyse de cette rencontre potentielle de la démarche de conception architecturale et du lieu, il semble nécessaire de développer la notion de lieu, notamment au regard de ce qui vient d'être relevé, à savoir la possibilité de lectures différentes de ce qu'est le lieu.

II.4 La perception du lieu en question

Le lieu est toujours référencé à une réalité physique ou intellectuelle. Du point de vue d'une stricte définition, il est une portion déterminée d'espace :

Pour le Littré, le lieu est d'abord *l'espace qu'un corps occupe*. Mais il est également dans une seconde acception *un espace considéré sans aucun rapport avec les corps qui peuvent le remplir*.

Malgré leur distinction, ces deux définitions se rejoignent :

L'espace occupé par le corps peut être défini dans son rapport au corps sous deux aspects : une dimension topologique mesurable (je m'installe à une distance donnée et précise de ce tronc d'arbre), et/ou une dimension plus sensible (je suis sous le feuillage protecteur de cet arbre) ; dans les deux cas, "je" détermine un lieu. C'est ce que décrit Augustin Berque quand il évoque les deux conceptions possibles du lieu : *"dans l'une, le lieu est parfaitement définissable en lui-même, indépendamment des choses. C'est le lieu des coordonnées cartésiennes du cartographe, dont l'ordonnée (la longitude), l'abscisse (la latitude) et la cote (l'altitude) s'établissent dans l'espace absolu des Principia mathematica de Newton. Le lieu y est un point abstrait, totalement objectif. Il relève d'une géométrie qui permet de définir non moins strictement les objets qui peuvent ou non s'y trouver. Un tel lieu n'est autre qu'une synthèse du topos aristotélicien avec l'idea platonicienne ;*

L'autre conception possible relève de la chôra. C'est la plus problématique, car elle est essentiellement relationnelle. Le lieu y dépend des choses, les choses en dépendent, et ce rapport est en devenir : il échappe au principe d'identité. C'est le lieu du « croître

Ensemble » (crum crescere, d'où concretus) des choses dans la concrétude du monde sensible."²³

La dimension plus strictement topologique du lieu (le *topos* d'Augustin Berque) ne nécessite pas la présence physique du corps : la position de l'arbre peut être définie en termes cartographiques et mesurables, ou par une position relative à d'autres lieux (l'arbre est situé au sommet de la colline qui domine le village), mais elle ne peut cependant se passer d'une conscience du lieu car ce sont l'esprit et la mémoire qui confèrent une existence au lieu :

Pour prendre un exemple du côté de la mythologie, le paradis n'a pas d'existence réelle connue, il est localisé par la plupart des cultures quelque part dans les cieux, en un point inaccessible à l'homme. Il est pourtant un lieu référencé, auquel l'esprit humain est capable de donner une existence et une forme. Les lieux du paradis et de son corollaire, l'enfer, ont été ainsi largement illustrés par les peintres au cours des siècles, parce que l'une des compétences du peintre est la capacité de penser, de concevoir et de transmettre une image d'un lieu, aussi inaccessible ou imaginaire soit-il.

L'esprit humain se fabrique une conscience de l'existence du lieu. Il en génère une matérialisation possible, qui ne nécessite pas une expérience réelle et physique du lieu pour exister.

Ainsi, pour Etienne Souriau dans son *Vocabulaire d'esthétique*, une portion donnée de l'espace peut être un lieu, à condition d'être objet de connaissance. E. Souriau donne l'exemple d'une œuvre d'art qui par sa simple présence génère un lieu. Mais ceci peut être



Jérôme Bosch, L'enfer et le Paradis (vers 1510)

Source :
Histoire de l'art, E.H. Gombrich,
Phaïdon

²³ Augustin Berque, sous la direction de Jacques Lévy et Michel Lussault, *Dictionnaire de la géographie et de l'espace des sociétés*, éditions Belin, Paris, 2003.

Dans un autre ouvrage de Yann Nussaume, A. Berque précise et oppose à l'espace cartésien du *topos*, l'espace sensible de la *chôra* : "*Topos désigne toujours le lieu où se trouve, où est situé un corps. Et le lieu est indissociable de la constitution de ce corps, c'est à dire aussi de son mouvement. Mais, quand Platon exprime que chaque réalité sensible possède par définition une place, une place propre quand elle y exerce sa fonction et y conserve sa nature, alors il utilise le terme chôra. De topos à chôra, on passe ainsi de l'explication et de la description physique au postulat et à la définition de la réalité sensible(...)* On distingue ainsi le lieu physique relatif de la propriété ontologique qui fonde cette localisation." Augustin Berque in Yann Nussaume, *Tadao Andô et la question du milieu*, op.cit., p.11

extrapolé, au-delà de l'œuvre, à tout objet qui marque un espace en un point singulier. Cette marque peut ainsi être un objet physique, géographique, un événement, etc.

Le Mont Everest n'a été physiquement expérimenté que par un petit nombre d'individus. Il est pourtant un lieu commun, reconnu, topologiquement situable par une bonne partie de l'humanité, et sensible du fait des signes dont on l'a pourvu et dont il est porteur : cette montagne suscite tout d'abord une reconnaissance géographique (topologique) : elle est physiquement le plus haut sommet du monde ; elle génère chez certains êtres humains l'envie physique et sportive de la conquérir : elle est donc pour eux le lieu de la confrontation, du danger et de l'exploit. Elle est d'abord un espace topographique, des suites de murs de glaces et de roches à franchir. Elle est chez d'autres, et plus particulièrement pour les cultures locales, le lieu d'une sacralisation extrême qui empêche pratiquement toute profanation²⁴.

Le Thoronet ou la tour Eiffel ne sont pas des lieux naturels ; en tant qu'espaces construits, ils sont les fruits d'une volonté humaine. Mais ils bénéficient d'une dimension similaire à l'Everest en tant que lieux portés à la fois par le réel et par l'imaginaire. La tour Eiffel en tant que lieu existe, y compris pour un grand nombre d'habitants de la planète qui ne s'en sont fait pourtant qu'une image, fabriquée par les restitutions de voyages, les histoires, les cartes postales, les images télévisées, etc.

La valeur accordée au lieu, qu'il soit vécu ou rêvé, a une existence et du sens pour une partie plus ou moins importante de l'humanité ; on peut ainsi aisément imaginer que la tour Eiffel représente un lieu pour une plus grande communauté d'individus que le Thoronet.



Le Mont Everest
Source photographique, *le grand atlas du monde*, éditions France Loisirs



Le Thoronet
Source :
Siza au Thoronet, éditions Parenthèses, Marseille 2007

²⁴ "Toutes les cultures sacralisent leur montagne". Citation de Michel Serres in *Variations sur le corps*, éditions M. Pommier/Fayard, Paris, 1999. On citera également entre autres cas celui d'Ayers Rock en Australie, massif rocheux du désert australien que les aborigènes vénèrent au point de s'en interdire l'escalade. On ajoutera que la distinction entre *topos* et *chôra* n'est évidemment pas aussi strictement définie que cela. Les deux concepts s'entremêlent étroitement : tous les alpinistes entretiennent ainsi un rapport sensible ou passionnel à la montagne, même si l'expression de cette passion passe par la conquête.

De même que la place Saint-Sulpice à Paris n'a pas le même sens suivant que l'on a lu ou non l'ouvrage que Georges Perec lui a consacré, justement du point de vue de la perception du lieu²⁵.

Dans ce rapport du réel et de l'imaginaire d'un lieu, E. Souriau, de son côté, donne dans son *Vocabulaire d'esthétique*, l'exemple du poète William Wordsworth : *"On peut (...) remarquer que certains lieux se sont chargés (...) de tout un investissement affectif valorisant, et sont devenus des lieux imaginaires plus vrais que ce qu'ils sont comme lieux réels. Voir par exemple, chez Wordsworth, l'opposition de "Yarrow unvisited", le site de Yarrow que le poète refuse d'aller voir pour lui garder son halo poétique, et de "Yarrow visited", ce lieu de poèmes et légendes tel qu'il se montre quand on va le voir dans la réalité. Outre ces espèces de sacralisation par l'accumulation des traditions poétiques, on peut signaler la fréquence des prédilections pour certains types de lieux chez des écrivains, des artistes, et pour certaines situations géographiques."*²⁶

Un lieu ne semble donc être un lieu dans l'espace que par la volonté de l'esprit humain. Il est le fruit d'un processus intellectuel et non seulement visuel.

De même, le géographe Yi-Fu Tuan construit son propos dans *Espace et lieu* autour de la subjectivité de la notion de lieu, en la ramenant à des considérations absolument personnelles, individuelles et collectives : *"En l'absence de la bonne personne, les choses et les lieux perdent rapidement leur signification, de telle sorte que leur durée devient plus irritante que réconfortante. Thagaste, la ville de naissance de Saint-Augustin, se transforme à ses yeux à la mort de son ami d'enfance. Le grand théologien écrit : « Mon cœur était alors assombri par le chagrin, et partout où je regardais je voyais la mort. Mes repaires d'enfance devinrent pour moi une scène de torture et ma propre maison un supplice. Sans lui, tout ce que nous avons fait ensemble se changeait en une épreuve atroce. Mes yeux continuaient à le chercher sans le*

²⁵ Georges Perec, *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*, (1975) Christian Bourgeois éditeur, Paris 2008

²⁶ Etienne Souriau, *Vocabulaire d'esthétique*, Presses Universitaires de France, Paris, 1990, p.951

trouver. Je haïssais tous les lieux où nous avions coutume de nous retrouver, parce qu'ils ne pouvaient plus me dire : « regarde, il arrive », comme ils le faisaient avant.

*Pour Saint-Augustin la valeur du lieu était empruntée à l'intimité d'une relation humaine particulière ; le lieu en lui-même offrait peu en dehors de ce lien humain.*²⁷

Le lieu existe donc par l'humain. Il peut ainsi posséder une valeur individuelle (le jardin de la maison de ma grand-mère n'a de valeur que pour moi et ma grand-mère) ou collective (le Stade de France ou la Stade de Maracana au Brésil sont des lieux de mémoire et d'événements collectifs, en l'occurrence des lieux majeurs des matchs de football d'une équipe nationale).

Le lieu, quel qu'il soit, génère son identité à partir des rencontres physiques, matérielles, intellectuelles, immatérielles avec une architecture, un espace géographique singulier, une œuvre d'art, un roman, un poème, un récit, un film...

Le lieu est une projection réelle ou virtuelle du corps humain dans un espace concret, topologique et/ou intellectuel et sensible.

Cette capacité de l'homme à se projeter hors de son corps lie donc plus fondamentalement l'esprit humain et son espace bâti que le corps physique et l'espace bâti.

Parce que j'en possède une mémoire réelle ou imaginaire, j'ai une conscience des lieux que sont New-York et le Thoronet, même si je me trouve physiquement à Paris ou à Strasbourg. Ceci est vrai même si je n'ai été qu'une seule fois dans ma vie au Thoronet, et même si je n'ai jamais mis les pieds à New-York ; la littérature²⁸, l'imagerie géographique²⁹, la photographie³⁰, le cinéma³¹, les événements,... ont nourri mes connaissances et mon imaginaire et



Selwyn, 42nd Street, New York, 1955

Photographie de William Klein

²⁷ Yi-Fu Tuan, *Espace et lieu, la perspective de l'expérience*, op.cit., p.142

²⁸ Paul Auster, *Trilogie new-yorkaise*, Babel coédition Actes sud-Leméac, Arles, mai 2007

²⁹ L'outil contemporain le plus performant à ce sujet est certainement à ce jour Google Earth, mais toute une connaissance de New-York est possible à partir des ouvrages de géographie, des atlas, des guides de voyage et guides thématiques (art, architecture, etc.) accessibles à tous.

³⁰ On pense ici entre autres à William Klein...

³¹ On évoquera ici notamment et entre autres l'œuvre cinématographique de Woody Allen et de Martin Scorsèse, mais d'une manière plus générale, New-York constitue un lieu important du cinéma dont les réalisateurs se font les témoins.

m'ont amené à mettre en place une image sensible et topologique de *New-York* en tant que lieu.

Cette valeur subjective du lieu renvoie aux questionnements et aux sens que lui ont donnés notamment au XX^{ème} siècle Heidegger et Merleau-Ponty, qui, entre autres penseurs, se sont particulièrement intéressés à la question du lieu.

II.5 Merleau-Ponty et le lieu

Merleau-Ponty développe et construit une pensée établie à partir du concept de phénoménologie de la perception³².

Pour Merleau-Ponty, la condition phénoménologique conduit la perception du lieu : le lieu comme chose visible, vue, vécue, analysée dans un contexte singulier, est, comme toute chose, l'objet et le sujet d'une perception relative, personnelle et culturelle : *"La vision n'est pas un certain mode de la pensée ou présence à soi : c'est le moyen qui m'est donné d'être absent de moi-même, d'assister du dedans à la fission de l'Être, au terme de laquelle seulement je me ferme sur moi."*³³

Raphaël Gély entre autres analystes de l'œuvre du philosophe, développe dans *Les usages de la perception*, une approche analytique de la phénoménologie, telle qu'envisagée par Merleau-Ponty. En l'établissant à partir et autour de l'espace physique perceptible, et donc des lieux, Gély concrétise la problématique merleau-pontienne de la perception phénoménologique : *"La perception phénoménologique est habitée par l'expérience du caractère pluriel des parcours perceptifs que nous pouvons faire d'une réalité, que cette réalité soit un tableau, une maison ou un paysage. Quand je me promène dans la campagne, que je me laisse m'enfoncer progressivement dans le paysage qui est devant moi et à mes côtés, je sais que je peux tout à coup me retourner et regarder en sens inverse l'espace que je viens de franchir. L'ici*

³² Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception* (1945), Gallimard, Paris, 2002

³³ Maurice Merleau-Ponty, *L'œil et l'esprit* (1964) Gallimard collection Folio essais, Paris 2007, p.81

d'où je suis parti pour en arriver là peut être transformé par moi en un là que je regarde depuis ce nouvel ici auquel je suis arrivé."³⁴

Confronté à un même lieu, le regard porté sur ce lieu diffère donc dès lors que ce regard est novice ou déjà construit. Gély insiste notamment sur la distinction des perceptions chez Merleau-Ponty, ce que ce dernier nomme la transcendance horizontale et la transcendance verticale. La transcendance horizontale se caractérise par la perception physique qui transite notamment par le regard. La transcendance verticale implique les perceptions culturelles, historiques, professionnelles, etc. : *"Ce qui apparaît dans cette (...) transcendance horizontale, c'est l'importance de la réversibilité des différents parcours perceptifs dans le processus de constitution de l'apparaître phénoménologique. Cette possibilité de faire du lieu où je me trouve un lieu que je pourrais percevoir d'ailleurs modifie à la fois la perception que j'ai de ma situation présente et la perception du lieu vers lequel je me dirige."*³⁵

Selon Merleau-Ponty, et l'analyse qu'en fait Raphaël Gély, la perception d'un lieu dépend donc bien des références personnelles et culturelles qui construisent en amont de toute perception cette capacité à percevoir :

*"La thèse selon laquelle c'est à l'expérience qu'appartient le pouvoir ontologique ultime et non à l'essence signifie dans ce cadre interprétatif que la perception d'une réalité donnée est travaillée par l'épreuve de la relativité de nos visées intentionnelles. Se vivre comme expérience, pour la perception, c'est faire l'épreuve de la contingence des déterminations à partir desquelles celle-ci vise le donné."*³⁶

Raphaël Gély prend sur ce point l'exemple précis d'une église :

"On pourrait analyser la perception que j'ai de cette église romane qui est là au loin en étageant différents niveaux d'appréhension, du plus élémentaire au plus complexe. Ainsi, cette église romane est perçue comme une réalité matérielle qui occupe tel endroit de l'espace. Cette église peut être visée encore, selon nos différents

³⁴ Raphaël Gély, *Les usages de la perception, réflexions merleau-pontiennes*, éditions Peeters, Louvain, 2006, p.99

³⁵ *Id.*

³⁶ *Ibid.* pp.99-100

intérêts, comme appartenant à un type de système de pouvoirs, comme une œuvre architecturale, etc. Autrement dit, l'expérience perceptive de cette église ne se réduit pas à l'expérience sensorielle que je peux en faire. Percevoir cette église comme une habitation ou même comme un lieu sacré relève bien des compétences possibles de l'acte de percevoir, si bien que l'activité perceptive est toujours déjà inscrite dans une historicité fondamentale".³⁷

Cette analyse de Merleau-Ponty rejoint la problématique évoquée un peu plus tôt au sujet de la cathédrale Saint-Joseph de Bucarest. Il est intéressant de relever que le choix de l'église en tant qu'exemple n'est pas anodin. Il est un choix plus pertinent qu'une crèche, un grand magasin ou une usine, car le regard porté sur un lieu à forte connotation symbolique, ici plus spécifiquement un lieu cultuel, paraît à la fois exacerber la sensibilité du regard et élargir le champ des interprétations. C'est ce que montre le projet de Bucarest ; la polémique n'a lieu que parce qu'elle se focalise sur les rapports de l'église et de la tour de bureaux. Elle n'aurait pas eu lieu si à la place de l'église s'était trouvé un centre commercial ou une banque.

C'est-à-dire que l'église en tant que lieu représente bien plus que ce qu'elle est en tant qu'architecture.

Elle est une médiation qui permet l'émergence et l'existence d'une forme de pensée initialement religieuse, mais qui devient symbolique par l'histoire en acquérant d'autres valeurs. Pour tous, l'église matérialise et concentre dans le monde réel une certaine représentation que l'esprit se fait du monde, en même temps qu'elle initie cette représentation.

La mise en abyme merleau-pontienne de la perception rend donc absolument singulière la perception du lieu : *"Il n'y a de localité assignable dans l'absolu à la chose et à l'homme que par réduction. Il n'y a pas plus de frontières fixes à accorder aux choses qu'il n'y en a à accorder au titulaire du regard. Il n'y a pas de sujet insulaire constituant le pôle égologique de la représentation du monde, qui détiendrait l'objectivité de la chose*

³⁷ Ibid. p.106

saisie en une identité fixe, stable et universelle. Le corps du voyant n'est pleinement lui-même qu'en n'étant jamais présent à soi, car son destin est d'être ailleurs, pulvérisé sur ses entours, ne s'accomplissant qu'en rayonnant sur ses bords, dont la profondeur de rayons de monde interdit d'accorder une limite assignable à ce qu'il éveille de son écoute et de son regard."³⁸

Pour Merleau-Ponty, la lecture et la compréhension du lieu dépendent strictement des conditionnements culturel, religieux, familial, géographique, historique, professionnel, etc. de l'individu qui se projette physiquement dans le lieu, et dont la perception modèle également l'idée du monde.

II.6 Heidegger et le lieu

Bien que des différences apparaissent quant à cette notion de perception phénoménologique entre Heidegger et Merleau-Ponty, ce qui nous intéresse ici est de constater que la même dimension subjective de la perception fonde la pensée heideggérienne du lieu. Si les approches en termes d'analyses diffèrent, le questionnement est similaire : l'interrogation heideggérienne renvoie aux conditions de la compréhension et de la perception du lieu, ce que développe entre autres Pierre Dulau qui note que la position de Heidegger "est (...) celle d'une conditionnalité du penser et du territoire."³⁹

Pour Dulau, cette position articule deux thèses :

"D'une part, rien de grand ne peut se faire sans l'enracinement en une terre natale. Pas de métaphysique grecque, c'est-à-dire de formalisation d'un rapport donné entre l'Être et l'étant, sans la lumière méditerranéenne et l'insistante proximité des dieux ; pas de poésie de René Char sans la lumière de la Provence ; pas de pensée heideggérienne sans un certain regard sur la Forêt noire, les Alpes, le pays de Bade et ses clochers enneigés. La terre est toujours condition du penser. L'habiter, c'est ce qui réconcilie l'espace et l'homme, ce qui fait du simple espace au sens

³⁸ Jacques Garelli , *Voir ceci et voir selon* , in Marc Richir et Etienne Tassin (Textes réunis par), *Merleau-Ponty, Phénoménologie et expériences*, (1992, Gallimard), Editions Jérôme Millon, Grenoble 2008, p.97

³⁹ Pierre Dulau , *Martin Heidegger, la parole et la terre*, in *Le territoire des philosophes, Lieu et espace dans la pensée au XXème siècle*, sous la direction de Thierry Paquot et Chris Younès. Editions de la Découverte, Paris, 2009, p.182

d'extension uniforme égale dans ses directions, un territoire, c'est-à-dire le lieu d'une autorité et le pressentiment d'une frontière.

(...)D'autre part ce qui est grand est causalement irréductible à ses conditions d'apparition. C'est-à-dire que ce qui est grand ne peut être compris qu'à partir de lui-même. (...) la philosophie elle-même a survécu à la disparition de la Grèce, elle s'est accomplie, territorialement, hors d'elle-même. Si la philosophie était un phénomène de part en part grec, elle n'aurait pas pu germer ailleurs qu'en Grèce.

Ainsi, le territoire est chez Heidegger le conditionnant de la pensée, au sens du moule que l'on brise pour faire apparaître le bronze, au sens du sol qui s'abolit et s'accomplit dans le fruit dont il rend possible la naissance et dont il demeure pourtant tout au long distinct.⁴⁰

Cette analyse d'une dualité impliquant chez Heidegger, à la fois comme perception et comme condition de la perception, le lieu et l'esprit, est reprise par d'autres penseurs, philosophes et analystes. On notera chez Heidegger l'importance de la localisation de l'individu ou de la communauté en "son" lieu, "son" habiter, qui modèle et organise une relation singulière à cet endroit entre les hommes, les divins, le ciel et la terre, ce qu'Heidegger nomme le Quadriparti. L'être de l'homme se manifeste dans cette localisation précise, et donc distincte d'une autre localisation, à laquelle tout participe, le climat, la topographie, la matière, le langage...

Le philosophe Jean Grondin, en s'appuyant sur les réflexions d'Emmanuel Lévinas, reprend ainsi la question étymologique chère à Heidegger pour renforcer l'idée d'une subjectivité du lieu : *"Le maître concept de Heidegger est, à n'en point douter, celui de Dasein (...) Ce concept devient (...) un autre nom pour ce que nous sommes, pour le lieu que nous occupons. Le terme veut littéralement dire : « dans ce lieu (da) l'être (sein) » (...) cet être est une question pour lui-même : il y va en son être de cet être même. Pour Heidegger, je « suis » ce lieu, je ne suis pas « dans » ce lieu,*

⁴⁰ *Ibid.* p.182

et l'être n'est pas « en face » de moi, comme un objet dont voudrait s'emparer ma pensée."⁴¹

Cette approche est confirmée par Françoise Dastur dans son article *Heidegger, espace, lieu, habitation* :

"Dans son cours de semestre d'été 1925 (...) Heidegger (...) conclut que les adverbes « ici », « là » et « là-bas » ne sont pas des déterminations réelles de lieu ou des caractères des choses même du monde, mais des déterminations du Dasein. Le fait que dans certains idiomes il soit impossible de distinguer les adverbes de lieu des pronoms personnels implique non pas que de telles expressions, là où elles existent, sont le signe d'un langage primitif, encore orienté par rapport à l'espace et à la matière, mais bien au contraire que le Dasein s'exprime d'emblée sur lui-même à partir de la position qu'il occupe et de la spatialité originaire qui est la sienne."⁴²

Comme nous l'avons déjà évoqué dans la définition qu'en donne E. Souriau, un lieu n'est donc un lieu dans l'espace que par la médiation de l'esprit humain.

La perception du lieu est donc une perception singulière et personnelle. Mais, parce qu'elle s'inscrit dans le registre perceptif de paramètres communs à une assemblée plus ou moins importante d'individus, cette singularité de la perception n'empêche nullement l'existence d'une perception collective du lieu.

Prenons ici l'exemple du pont tel qu'il est donné par Martin Heidegger dans son célèbre texte *Bâtir, habiter, penser* :

"Le pont est à vrai dire une chose d'une espèce particulière ; car il rassemble le Quadriparti de telle façon qu'il lui accorde une place. Car seul ce qui est lui-même un lieu (Ort) peut accorder une place. Le lieu n'existe pas avant le pont. Sans doute, avant que le pont soit là, y a-t-il le long du fleuve beaucoup d'endroits qui peuvent

⁴¹ Jean Grondin, *Heidegger et le défi du nominalisme*, in Claude Lanzmann (sous la direction de) *Les Temps Modernes*, n°650, juillet-octobre 2008, *Heidegger. Qu'appelle-t-on le lieu*, Editions T.M., Paris, 2008, p.235

⁴² Françoise Dastur, *Heidegger, espace, lieu, habitation*, in *Les Temps Modernes*, n°650, op.cit., p.141

être occupés par une chose ou une autre. Finalement l'un d'entre eux devient un lieu et cela grâce au pont."⁴³

On imagine aisément qu'après la construction du pont, constituant alors un lieu par sa simple présence (E. Souriau), le pont lui-même va exister en tant que lieu spécifique, sujet de perceptions différentes pour tous ceux qui vont être confrontés à cet endroit désormais singulier. Ainsi, autour du lieu qu'est donc le pont, d'innombrables scénarios sont envisageables :

- Soit qu'on l'appréhende de façon éphémère, de loin, en tant que sujet de photographie, le lieu étant alors le lieu du souvenir furtif d'un paysage pittoresque.
- Soit que le pont est le lieu précis et ritualisé sous lequel on vient s'installer tous les jours pour pêcher. Le pont est alors une figure amicale, l'objet d'un rendez-vous quotidien, sans qu'il soit associé à un événement précis.
- Soit qu'il est encore le lieu occasionnel d'une rencontre amoureuse ou historique, mais qui devient alors essentiel dans une mémoire individuelle ou collective, par l'activation dans l'instant d'un processus de souvenir futur. Le pont d'Arcole en Italie est ainsi un lieu de la mémoire collective des français. Le Pont-neuf à Paris est un lieu singulier de la mémoire individuelle des *Amants* de Léos Carax. Il en est un autre, pour les spectateurs du film.
- Etc.

II.7 De la subjectivité de la perception du lieu comme paramètre de la recherche

Comme le pont de Heidegger, et pour reprendre des exemples déjà évoqués, la tour Eiffel, le Mont Everest, le Stade de France, le musée Guggenheim de Bilbao, etc. sont des lieux au sens où ils sont l'objet d'une perception singulière et d'une reconnaissance de l'esprit humain. Parce qu'ils sont l'objet d'une lecture faite à partir de connaissances et de parcours individuels, ces lieux sont des

⁴³ Martin Heidegger, *Essais et conférences* (1958), traduit de l'allemand par André Préau, Gallimard, Paris, 2003, pp.182-183

lieux dont même la perception collective est soumise à une interprétation individuelle.

De ce point de vue de l'individualité de la perception du lieu, cette dernière réflexion rejoint celle de l'artiste Tacita Dean qui s'exprime ainsi sur le lieu : "*J'ai remué beaucoup d'idées sur le lieu (...) mais en fin de compte, j'ai compris que le lieu ne peut être que personnel. Il ne peut pas faire l'objet d'une généralisation, comme sur nos billets en euros ; il est toujours lié à un élément de notre vie personnelle R passée ou future. C'est un sentiment informe et étrange qui nous permet d'exprimer la familiarité ou l'éloignement...*"⁴⁴

Face à la dimension exclusive et peut-être excessive que T. Dean donne à la singularité de la perception du lieu, sensible, chorétique (A. Berque) et non topologique, la question se pose alors de savoir comment l'architecte, appelé à œuvrer pour le bien-être de tous, ou au nom d'une collectivité peut atteindre à une objectivité du regard et de la compréhension d'un lieu, afin de mener à bien sa mission ? Peut-il se pourvoir de la capacité d'élargir son champ de perceptions du lieu ?

Cette objectivité est-elle possible dans la réalité ? L'architecte a-t-il la capacité de se projeter dans la perception des autres ?

Cette objectivité est-elle finalement souhaitable ? Le monde se construit et s'enrichit à partir de la multiplicité des regards et de la différence des perceptions. De ce point de vue, le XXème siècle est un siècle singulier, un siècle où la mondialisation des échanges, des cultures, des savoirs et des expériences complexifie les rapports de l'homme au monde et donc amplifie les rapports subjectifs. L'architecture de ce siècle n'en sort pas indemne, et semble chercher sa voie en expérimentant des postures architecturales référencées et/ou novatrices, entre modernisme, postmodernisme, rationalisme, brutalisme, régionalisme critique, etc.

Acteur et spectateur de ce processus planétaire, l'architecte pose son regard singulier et participe à l'organisation de ce monde. Il

⁴⁴ Tacita Dean et Jeremy Millar, *Lieu*, Thames et Hudson, Paris 2001. p.178

semble donc qu'il lui soit aujourd'hui nécessaire de comprendre les multiples approches et idéologies, afin de jouer au mieux son rôle au sein de la communauté des hommes.

L'objectif pour l'architecte, en ces temps de complexité, ne serait-il pas simplement d'élargir ses propres savoirs et ses propres expériences, ce qui lui conférerait une capacité à aborder la question du lieu, et donc du projet sous de multiples angles ? Voire à développer une tendance à l'empathie ?

En considérant que le caractère topologique du lieu est une représentation relativement commune, tout au moins pour les civilisations occidentales, on peut noter que Heidegger, A. Berque ou Merleau-Ponty relèvent et développent essentiellement la complexité de la subjectivité de la perception du lieu, son caractère chorétique. Le lieu se projette par l'esprit, il est constitutif de la pensée. En même temps que la rencontre avec une certaine idée du monde génère une certaine lecture du lieu. Cette intelligibilité du monde est un processus circulaire.

Dans le cas du projet de Bucarest, on peut émettre l'hypothèse que le conflit, issu d'une lecture insuffisante du lieu, naît donc peut-être d'une certaine idée du monde, de la nature d'une perception dont la sensibilité au patrimoine ne serait peut-être pas un élément essentiel. Hypothèse crédible si l'on considère simplement que les architectes de Westfourth sont essentiellement américains et que les Etats-Unis ont une culture très différente des européens en ce qui concerne le patrimoine architectural⁴⁵. En même temps qu'il est tout aussi crédible d'interroger la nature de l'analyse établie sur le travail de Westfourth de mon point de vue d'architecte européen.

Ce que j'analyse et comprends comme étant un manque de discernement (du fait peut-être d'une sensibilité européenne au patrimoine) n'est sur le fond qu'une différence d'analyse, dont les conséquences cependant peuvent être non négligeables, d'un point de vue européen.

⁴⁵ Vladimir Arsène, architecte d'origine roumaine, ne semble pas prêter une attention particulière à la dimension pittoresque des lieux de la vieille ville de Bucarest. Les projets présentés dans la monographie ne s'intéressent que très peu au lieu d'implantation du projet. Le contexte urbain est rarement décrit, ou justement décrit dans une dimension strictement topologique. Sa représentation graphique est réduite le plus souvent à un simple plan masse.

Un exemple de cette subjectivité relative réside dans la perception de ce que la notion de non-lieu établie par Marc Augé porte comme significations exactes. Il existe une évolution des réflexions contemporaines à ce sujet qui ne remet pas en cause le non-lieu tel que défini par M. Augé, mais qui interroge les réalités de cette définition. A priori, le non-lieu est un espace sociologiquement non appropriable et non approprié.

Pourtant, les perceptions de ces territoires évoluent et les non-lieux se révèlent habités et habitables.

Ces occupations peuvent être volontaires, précaires et temporaires : les photographes (William Klein déjà au milieu du XXème siècle, Yohann Gozard, Michaël Wolf aujourd'hui,...), les cinéastes (Pasolini, Wenders), les artistes, sculpteurs, danseurs, etc., mais aussi les architectes investissent ces lieux pour les interroger, pour en révéler la dimension poétique, pour les rendre intellectuellement habitables, pour leur donner une place dans la conscience du monde.

Ces occupations peuvent être subies : les réfugiés, les populations en errance, les exclus de toute sorte se retrouvent, par enchaînements de circonstances, contraints d'occuper ces espaces. Dès lors, ils se construisent un monde à partir de ce territoire initial, l'habitent et le transforment en un lieu. Les recherches de l'ethnologue Michel Agier sont probantes sur ce point. Des camps du H.C.R.⁴⁶ aux campements précaires installés à proximité des frontières, tous ces "non-lieux", ces espaces a priori indéfinis se transforment en des lieux de séjours certes plus ou moins provisoires, mais lieux d'une habitabilité certaine. Pour Michel Agier, *"Les camps et zones de transit d'aujourd'hui (...) sont précurseurs d'une écologie et anthropologie urbaines dont nous ne connaissons presque rien encore si ce n'est qu'elles sont marquées par une culture de l'urgence qui meuble et organise arbitrairement des espaces nus pour des durées inconnues, avant de les défaire soudainement. À une forme spatialisée du présentisme donc, marquées aussi par la répétition du vide social"*



Photographie de Yann Gozard
Source : <http://exhib.hinah.com>



Photographie de Michael Wolf
Source : <http://photomichaelwolf.com>

⁴⁶ Sigle représentant le Haut Commissariat aux Réfugiés, organisation émanant des Nations Unies

*créé par l'artefact du camp à son premier jour, et par la résurgence permanente de la vie.*⁴⁷

Parce qu'ils sont malgré tout des lieux d'expérience, Michel Agier inscrit ces territoires dans la modernité : *"les « zones d'attente de personnes en instance » dans les aéroports, les centres d'accueil de demandeurs d'asile, les centres de rétention de migrants clandestins toujours plus éloignés de tout, les interstices de tentes et de squats installés au cœur des grandes villes, et enfin les zones des banlieues populaires les plus reléguées et exilées à l'écart du système commun des droits sociaux et politiques (...) représentent d'ores et déjà une expérience nouvelle de la localité en tant que production permanente de lieux en marge, et ils forment un continuum où le Nord et le Sud se rejoignent effectivement, où leur contemporanéité se manifeste sous la forme d'une continuité qui peut être décrite, par exemple par la géographie urbaine et la démographie des migrations internationales, mais tout autant par l'anthropologie du présent.*

*Lieux perdus et à réinventer, non-lieux pleins de signes et vides de sens, hors-lieux confinés aux frontières...*⁴⁸

Face à cette multiplicité des compréhensions et des lectures du monde, une juste rencontre du projet architectural et du lieu nécessiterait que l'architecte puisse s'approprier la multiplicité des analyses, soit en mesure d'établir une lecture complexe et la plus exhaustive possible du lieu. Si l'on considère qu'il peut y avoir potentiellement autant de regards différents sur un lieu que d'individus, cet objectif d'exhaustivité semble impossible à atteindre. Il est par contre vraisemblablement envisageable par contre de l'approcher, par l'élargissement des champs de connaissances et par l'expérience.

Plus concrètement, il s'agit au final d'être capable de déterminer si un projet est possible en un lieu, si le projet, en créant l'événement est en mesure d'absorber, d'intégrer, de dialoguer avec le lieu existant. En créant l'événement, le projet crée le lieu. Même dans

⁴⁷ Michel Agier, *Quel temps aujourd'hui. En ces lieux incertains?*, L'Homme 2008/1-2, N° 185-186, p.106

⁴⁸ *Ibid.* pp.106-107

ce cas d'une approche néolibérale du monde, à la différence de ce qu'évoque Aaron Betsky au sujet de Rem Koolhaas, le projet ne s'affranchit pas du lieu, mais, en prenant position sur le lieu, le génère ou le régénère.

Si cet objectif est facilement atteignable dans un lieu amorphe, ou dans un lieu vide (dans ces cas, la simple existence du projet peut suffire), il nécessite une grande intelligence pour que le projet trouve sa place dans un lieu déjà constitué.

A Bucarest, le lieu existe déjà, il est particulièrement sensible. Il exige un effacement (attitude a priori impossible à l'architecture *néolibérale*), ou une surenchère. La surenchère proposée par Westfourth n'est pas suffisamment puissante, d'où l'échec de la confrontation.

Les idées (préalables au projet) que se font Koolhaas et Westfourth du monde contemporain semblent relativement similaires. Du moins, leurs architectures traduisent une acceptation et une adhésion à l'idéologie néolibérale.

Cependant, des différences se font jour. Pour Koolhaas, tous les lieux ne semblent pas propices. Les attitudes de l'architecte néerlandais diffèrent suivant qu'il intervient à Rotterdam, à Saint-Pétersbourg, dans les déserts des Emirats Arabes ou dans le chaos asiatique. Cette démarche distinctive n'est pas flagrante dans le travail de Westfourth. L'appréhension et la compréhension du lieu ne semblent pas essentielles, et paraissent ainsi permettre ou faciliter l'émergence de conflits avec des lieux existants.

II.8 Image du monde et lieu : vers une approche de l'idée architecturale

L'hypothèse que j'émettrai et que je vais chercher à vérifier par la suite, par l'analyse de l'œuvre d'architectes, est liée à la vérification établie que la perception et la reconnaissance d'un lieu n'est rendue possible qu'à travers le filtre de ses propres savoirs et expériences. Et qu'elle est donc dépendante de l'idée que l'on se fait du monde (Heidegger et Merleau-Ponty).

L'idée que l'individu se fait du monde est forcément admise et considérée comme juste, auquel cas aucune adhésion ne serait possible. En cas de conflit moral, l'homme développe des stratégies afin d'être intellectuellement en phase avec son idée du monde. Cette approche peut être relativement aisée à développer par l'architecte dans la mesure où il a le pouvoir de donner forme à une idée.

Il s'agit donc de vérifier que toute proposition architecturale d'intervention sur un lieu (existant), ou de conception d'un lieu, est établie par l'architecte de manière à ce que le projet, et a fortiori le lieu du projet soient en accord avec l'idée que l'architecte se fait du monde.

Le lieu semble être lu comme un amplificateur possible de l'idée préalable que l'architecte se fait du monde. Ce sont ces potentialités du lieu qui sont décelées et recherchées en premier lieu par l'architecte.

Le lieu semble solliciter profondément l'architecte, réveiller et mettre en branle des processus conceptuels qui font appel à des fondamentaux qui se situent au-delà des connaissances et savoirs propres au domaine de l'architecture.

Ces fondamentaux ont à voir avec un projet autre, politique, social, culturel, dont l'architecture dans cet ici singulier peut être un vecteur. Cette approche phénoménologique, consciente ou inconsciente, cette idée singulière du monde semble bien présider à l'émergence du projet architectural. Inscrite dans cet entre-deux de la pensée, nous la nommerons ici *l'idée architecturale*.

La récurrence, au cœur du processus qu'est la rencontre du lieu et du projet, de fondamentaux propre à ce concept peut être une preuve de l'existence et de la présence de cette idée architecturale.

II.9 Autour du lieu : espace, milieu, non-lieu, paysage...

Parallèlement à la notion de lieu, d'autres déterminations du territoire existent. Nous allons vérifier que les terminologies afférentes concernent également et sont liées à la subjectivité de la perception.

La notion de milieu est importante pour A. Berque. Comme pour le lieu, dont il détermine une dimension topologique et une dimension

chorétique, le milieu est envisageable sous ces deux aspects. Les définitions qu'en donne le Littré s'articulent d'ailleurs autour de cette distinction. Dans une première acception topologique, le milieu est *le lieu qui est également distant des extrémités*. Par extension, il désigne *tout endroit qui est éloigné de la circonférence, des extrémités*. Cette intermédialité que porte ici la notion de milieu désigne déjà la dimension spatiale de cette notion. Ainsi, dans des approches plus chorétiques, donc plus subjectives, le milieu est *l'espace matériel dans lequel un corps est placé*, il est *le fluide qui environne les corps*. Par extension, et c'est peut-être la définition qui nous intéresse le plus, et qui la plus proche de celle d'Augustin Berque, le milieu est *l'ensemble des conditions sociales au milieu desquelles un individu humain est placé*. Ce faisant, parce qu'il est social et culturel, le milieu est subjectif. Il influence donc la définition, la compréhension et la détermination du lieu.

Cette subjectivité du milieu est décrite et revendiquée par A. Berque, notamment dans les analyses et les regards qu'il développe sur la culture japonaise : *"L'«occasion structurelle de l'existence humaine», c'est aussi le milieu (naturel/culturel : fudô). L'histoire ne prend chair qu'à travers le milieu : historicité et médiance se composent l'une l'autre. On ne peut donc pas, non plus, séparer le milieu de l'histoire, en le réduisant aux seules conditions naturelles. En se combinant, l'histoire et le milieu structurent l'existence sociale, de laquelle l'existence humaine ne peut s'abstraire."*⁴⁹

D'une manière plus précise, le milieu est pour A. Berque l'objet d'une triple évidence :

"Le milieu est à la fois naturel et culturel. La société aménage son environnement selon la représentation qu'elle s'en fait ; et réciproquement : elle le perçoit et (se) le représente en fonction des aménagements qu'elle en fait."

"Le milieu est à la fois subjectif et objectif. La représentation que l'homme se fait de son milieu n'atteint jamais à l'objectivité pure : elle fait elle-même partie du milieu qu'elle représente."

⁴⁹ Augustin Berque, *Le sauvage et l'artifice* (1986), nrf éditions Gallimard, Paris 2007, p.53

*"Le milieu est à la fois collectif et individuel. Les schèmes d'appréhension de la réalité (représentations, comportements) sont transmis par le groupe, mais ils n'ont d'existence que par et pour chaque individu."*⁵⁰

Cette approche de la notion de milieu est intéressante au sens où elle recouvre la subjectivité perceptive des approches merleau-pontiennes ou heideggériennes. Ainsi le paysage, en tant que représentation ou paramètre du milieu est par déduction lui aussi l'objet d'une perception relative. Le Littré décrit le paysage comme *une étendue du pays que l'on voit d'un seul aspect*. Parce qu'il est le sujet d'une perception visuelle, le paysage est construit par l'esprit. Il est donc culturel, même s'il existe une dimension objective et topologique du paysage.

Il est à noter que la notion même de paysage est relativement récente dans la culture occidentale et que ce terme n'existe pas dans toutes les cultures. Alberti a formulé l'idée du tableau conçu comme *"une fenêtre ouverte sur le monde"*. Dans son encyclopédie, Diderot donne une définition initiale du paysage différente de son sens contemporain : il s'agit tout d'abord d'une représentation peinte et donc *pittoresque* du monde.

Le paysage, traduit par le peintre est encore et toujours une représentation du monde : *"...je ne (le) regarde pas (le tableau) comme on regarde une chose, je ne le fixe pas en son lieu, mon regard erre en lui comme dans les nimbes de l'Être, je vois selon ou avec lui plutôt que je ne le vois."*⁵¹

Le paysage est une entité culturelle, propre à un milieu.

La notion d'espace est de ce point de vue plus complexe, car elle est autant topologique que chorétique. La dimension topologique de l'espace est elle-même cependant culturelle. L'espace d'Aristote est différent de l'espace de Galilée, parce que les conditions d'expression et de perception de l'espace sont différentes pour les deux penseurs. Cette dimension qualitative de l'espace est notamment parfaitement décrite par l'anthropologue E.T. Hall dans la *Dimension cachée de l'espace*⁵², ouvrage dans lequel il décrit et

⁵⁰ *Ibid.* pp.148-149

⁵¹ Merleau-Ponty, *L'œil et l'esprit*, *op.cit.*, p.23

⁵² E.T. Hall, *La dimension cachée* (1978), éditions du Points, Paris, 1984

démontre l'existence des spécificités essentiellement culturelles des rapports du corps à l'espace.

De même que chez Michel de Certeau, l'espace est envisagé de manière différente. S'il est le fruit d'une perception par une mémoire propre et culturelle, l'espace est pour de Certeau un lieu pratiqué. Le lieu évoque la stabilité quand l'espace représente le mouvement.

Marc Augé analyse cette dimension topologique du lieu chez de Certeau : *"il (M. de Certeau) définit le « lieu » comme une « configuration instantanée de positions », ce qui revient à dire qu'en un même lieu peuvent coexister des éléments distincts et singuliers, certes, mais dont on ne s'interdit de penser ni les relations ni l'identité partagée que leur confère l'occupation du lieu commun."*⁵³

Même si son approche est différente, Michel de Certeau confirme cependant la dimension phénoménologique du lieu : *"c'est la définition même du lieu, en effet, que d'être ces séries de déplacements et d'effets entre les strates morcelées qui le composent et de jouer sur ces mouvantes épaisseurs(...) Les lieux sont des histoires fragmentaires et repliées, des passés volés à la lisibilité par autrui, des temps empilés qui peuvent se déplier mais qui sont là plutôt comme des récits en attente et restent à l'état de rébus..."*⁵⁴

Les distinctions émises par M. de Certeau sur les définitions de l'espace et du lieu ne sont peut-être pas fondamentales ici. L'important réside peut-être dans la conscience d'une réalité d'espaces et de lieux qui n'est ni stable ni uniforme, mais mouvante...

Dès lors, toute analyse émise sur le lieu doit être établie en ayant à l'esprit la prégnance de cette dimension subjective, multiple et complexe, portée par la singularité de la perception.

⁵³ Marc Augé, *Non-lieux, introduction à une anthropologie de la surmodernité*, op.cit., p.70

⁵⁴ Michel de Certeau, *L'invention du quotidien. 1. Arts de faire*, Folio Gallimard, Paris, 1990, pp.162-163

Il apparaît donc la difficulté d'une détermination du lieu, et la difficulté, voire l'impossibilité d'en décrire, pour chaque situation, la teneur topologique et/ou chorétique.

Dans le cadre de cette recherche, il doit être cependant possible de considérer que la description littérale d'un lieu permette, à chaque fois, une détermination des "contours" du lieu. Sans qu'il soit nécessaire de préciser de manière exhaustive ces contours, le contexte descriptif doit permettre d'évoquer la dimension topologique et/ou chorétique du lieu, incluant ou non le paysage, incluant ou non le projet architectural, incluant ou non l'activité habitante. Au demeurant, le concept de lieu implique directement et topologiquement l'assiette du projet. Le reste est d'expérience et de subjectivité.

A ce stade de la réflexion, pour rester dans cette logique de détermination de ce qu'est le lieu, nous allons nous intéresser, en restant en deçà de toute interprétation et justification psychologique, à la manière dont les différents architectes et théoriciens ont développé cette notion de lieu au cours des siècles, en cherchant à cerner, à défaut de déterminer, la nature des idées qui ont guidées sa perception et sa compréhension.

III Approches du lieu, de Vitruve à l'aube du XXème siècle. Du consensus et de l'utopie, la confirmation du lieu comme représentation du monde

III.1 Vitruve, l'éthique, la politique et le lieu

Vitruve, au premier siècle avant J.C., associe le lieu aux questions de santé et de salubrité publique. Pour Vitruve, le lieu du projet est d'abord un espace naturel (ici au sens de libre de toute construction humaine), déterminé et reconnu par sa salubrité. Ainsi, qu'il s'agisse d'une ville ou d'un bâtiment, le lieu se détermine en amont de l'édification du projet. L'objectif est d'établir des bâtiments sains et des villes saines, et la condition initiale pour cela est que

les lieux d'édification soient des lieux sains. Le projet, en s'établissant en un lieu, se soumet aux conditions climatiques de ce lieu, à savoir le soleil, l'air et le vent : *"Quand on veut bâtir une ville, la première chose qu'il faut faire est de choisir un lieu sain. Pour cela il doit être en un lieu élevé, qui ne soit point sujet aux brouillards et aux bruines, et qui ait une bonne température d'air, n'étant exposé ni au grand chaud, ni au grand froid. De plus, il doit être éloigné des marécages : car il y aurait à craindre qu'un lieu, dans lequel au matin le vent pousserait sur les habitants les vapeurs que le soleil en se levant aurait attirées de l'haleine infecte et vénéneuse des animaux qui s'engendrent dans les marécages, ne fut malsain et dangereux..."*⁵⁵

Cette question du lieu d'accueil du projet est considérée de manière très précise par Vitruve. Loin des a priori radicaux, les lieux sont étudiés et à étudier de manière quasi-scientifique, au besoin en s'appuyant sur une expérimentation biologique (*"...j'approuve fort la manière dont usaient les Anciens, qui étaient de considérer le Foie des animaux qui paissaient dans les lieux où ils voulaient bâtir..."*⁵⁶). L'analyse scientifique peut conduire à porter un regard plus affiné sur le lieu ; ainsi, les marécages décriés peuvent être, sous certaines conditions, des lieux d'édification possible d'une ville ou d'un bâtiment ; à la fin du même chapitre IV, Vitruve affirme que les villes bâties dans les marécages peuvent ne pas être si mal placées *"si les marécages sont le long de la Mer, et s'ils sont au Septentrion à l'égard de la ville, ou entre le Septentrion et le Levant, principalement si les marais sont plus élevés que le rivage de la Mer"*.⁵⁷

D'une manière très pragmatique, la question des vents évoquée dans cette citation est un paramètre déterminant. Vitruve y consacre le chapitre VI du livre I.

Le vent, par sa présence et son orientation, est un paramètre essentiel de la reconnaissance et de l'analyse préalable d'un lieu et donc du fondement d'un projet.

⁵⁵ Vitruve, *Les dix livres d'architecture*, corrigés et traduits en 1684 par Claude Perrault, Pierre Mardaga éditeur, Liège, 1996, Livre I, Chapitre IV, p.16-17

⁵⁶ *Ibid.* p.18

⁵⁷ *Ibid.*

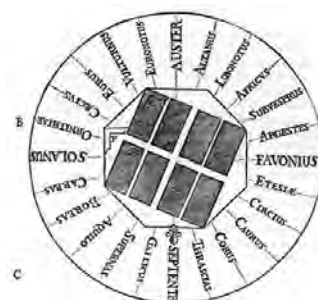
Ainsi, l'orientation des rues et des bâtiments est déterminée par l'orientation des vents dominants et de l'orientation du soleil : *"La meilleure disposition (des rues et des ruelles) sera si les vents n'enfilent point les rues, parce qu'ils sont toujours nuisibles, ou par leur froid qui blesse, ou par leur chaleur et leur humidité qui corrompt."*⁵⁸

Un bon rapport de la cité au vent engendre une bonne santé des hommes et c'est bien ce point qui importe à Vitruve dans le choix du lieu : *"Si donc on est à l'abri des Vents, cela pourra non seulement rendre un lieu capable de maintenir en santé les corps qui se portent bien, mais même de guérir promptement les maladies qui dans d'autres lieux ont besoin de l'application des remèdes au mal."*⁵⁹

Par les schémas précis établis sur l'orientation des vents⁶⁰, il apparait bien que le lieu, choisi en amont du projet, oriente le projet, en fonction de ces déterminants naturels que sont le vent et le soleil.

Bien que la définition du lieu chez Vitruve, parce qu'elle semble issue d'une stricte analyse paraisse éloignée de l'approche culturelle et expérimentale qu'en fait Heidegger, la conscience d'un renforcement de la nature du lieu par le projet existe bien dans sa pensée. Cette conscience se détermine encore une fois en vertu des questions de salubrité : *"La Bienséance que requiert le Nature des lieux, consiste à choisir les endroits où l'air et les eaux sont les plus sains pour y placer les Temples, principalement ceux qu'on bâtit au Dieu Esculape, à la Déesse Santé, et aux autres Divinités par qui l'on croit que les maladies sont guéries. Car les malades par le changement d'un air malsain en un salubre, et par l'usage des meilleures eaux, pourront plus aisément se guérir : ce qui augmentera beaucoup la dévotion du peuple qui attribuera à ces Divinités la guérison qu'il doit à la nature salubre du lieu"*.⁶¹

Vitruve rejoint par cet exemple la définition du lieu telle qu'elle sera envisagée par Heidegger dix-neuf siècles plus tard. Le lieu ne



Rose des vents et principe d'orientation de la cité
Source : Vitruve, les Dix livres d'architecture, traduits par Claude Perrault

⁵⁸ Ibid. Chapitre VI pp.22-23

⁵⁹ Ibid. p.23

⁶⁰ Ibid. pp.26-27

⁶¹ Ibid. Chapitre VII, p. 27

devient lieu, ou devient un lieu autre par la présence du projet. Il est également intéressant de noter la distance que Vitruve prend vis-à-vis de la religion (*les Divinités par qui l'on croit que les maladies sont guéries*) en même temps qu'il instaure le lieu comme un lieu de renforcement du pouvoir religieux (*ce qui augmentera beaucoup la dévotion du peuple qui attribuera à ces Divinités la guérison qu'il doit à la nature salubre du lieu*).

Ce faisant, Vitruve attribue ici au lieu de l'édification de l'architecture un rôle qui dépasse du cadre strict de l'harmonie des formes, des matières et des volumes, à laquelle il consacre cependant l'essentiel de ces *Dix livres d'architecture*. Mais, par cet exemple, il s'établit que Vitruve envisage bien l'architecture comme le lieu d'une représentation et d'une valorisation d'un pouvoir en place (en l'occurrence dans ce cas, religieux).

Sans que cela soit clairement énoncé dans ses écrits, il semble essentiel pour Vitruve que la population (*le peuple*) logée dans la cité ou dans le bâtiment considéré soit mise en situation de sécurité, de félicité et de stabilité. L'architecte, parce qu'il a la capacité d'aider au choix des bons lieux, et qu'il est en mesure d'établir les espaces adaptés et adéquats, est apte à satisfaire à cette nécessité.

Le regard que porte Vitruve sur l'architecture, au-delà de la triade *Solidité, Utilité, Beauté* (*firmitas, utilitas, venustas*) va bien au-delà de l'architecture, interpelle quelque chose qui concerne la Cité toute entière, dans sa structure et ses fondements, et pour laquelle la salubrité publique, comme paramètre essentiel de la cohésion d'un groupe d'êtres humains semble devoir jouer un rôle important. La mise en espace de la cité doit pourvoir au bien-être physique et moral de sa population.

Vitruve projette dans l'espace de la cité une vision saine et ordonnée du monde. Aucune forme n'est cependant imposée à la ville (même si les schémas établis montrent des villes dont la rigueur géométrique semble marquée).

Seuls les positionnements stratégiques des lieux de culte (ainsi les temples de Jupiter, Junon et Minerve *situés au lieu le plus éminent, afin que de là on découvre la plus grande partie des Murailles de la*

Ville) et de la Place publique (*proche du port ou au milieu de la ville*) sont décrits.

Les temples sont particulièrement localisés : les temples d'Apollon et de Bacchus seront proches du théâtre. Les dieux jouent un rôle très pragmatique dans la cité. Ainsi les temples de Vénus, de Vulcain et de Mars seront "*mis hors de la Ville, afin d'ôter aux jeunes gens et aux Mères de famille par l'éloignement du Temple de Venus, plusieurs occasions de débauche, et pour délivrer les Maisons du péril des incendies, attirant hors de la Ville par des sacrifices à Vulcain tous les mauvais effets de ce Dieu qui préside au feu...*"⁶²

La cité vitruvienne se construit sous la tutelle des dieux. Elle est la représentation d'un monde ordonnée. Les dieux dominent physiquement la ville, ils affirment leurs caractères protecteurs (il s'agit ainsi de découvrir les murailles de la ville depuis le temple, et donc sous la protection des dieux). Vitruve ne semble pourtant pas dupe de la dimension culturelle des divinités. Au-delà de toute croyance, il s'agit plus de signifier les valeurs d'une communauté et renforcer ainsi la cohésion d'un groupe d'humains, en manifestant ici une relation forte au cosmos. La recherche d'un lieu initial salubre n'a pas d'autre but que d'instaurer la confiance au sein de la communauté.

Comme la présence des dieux, la salubrité des lieux vise à assurer l'épanouissement du groupe des citoyens. La stabilité politique d'un monde pensé et construit doit être maintenue, et l'architecture de la ville et des bâtiments de la ville doit exprimer, initier et accompagner cette stabilité.

Vitruve propose donc un modèle de cité qui cherche à se déterminer comme un lieu de sérénité. L'immanence de la moralité de la cité vitruvienne se perçoit également à travers la façon dont Vitruve décrit l'architecte comme un être pourvu d'une absolue moralité. En cela, le concepteur se doit d'être conforme à son œuvre. Ainsi, l'architecte "*doit avoir l'âme grande et hardie sans arrogance...*"⁶³ Cette moralité de l'architecte n'est évidemment pas propre à cette seule profession. Nous noterons simplement qu'elle

⁶² *Id.*

⁶³ *Ibid.* Chapitre I, p.6

traverse les siècles et accompagne les actes, les pensées et les processus d'un certain nombre d'entre les architectes : *"L'Architecte doit être pur comme les productions qui lui valent une place honorable dans le temple des scrupules ; il faut que ses vertus le décorent."*⁶⁴ Ces questionnements sont toujours actuels... Ils accompagnent entre autres les polémiques au sujet des attitudes de Rem Koolhaas et de Westfourth Architecture...

III.2 Alberti, sur les traces de Vitruve

Quinze siècles après Vitruve, Léon Battista Alberti (1404-1472) publie *L'art d'édifier* (*De re aedificatoria*) dans lequel il apparaît que les préceptes de Vitruve et les regards portés sur le lieu sont toujours d'actualité.

Des différences notables existent sur le fond entre les deux ouvrages (Françoise Choay dans l'introduction de sa traduction de *L'art d'édifier*⁶⁵ insiste bien sur le fait que l'ouvrage d'Alberti ne peut être réduit à celui de Vitruve), mais en ce qui concerne la question de la perception du lieu du projet, qu'il s'agisse d'une ville ou d'un bâtiment, les approches sont similaires. Du reste, Alberti n'ignore évidemment pas l'œuvre de Vitruve à laquelle il fait régulièrement référence dans *L'art d'édifier*.

Pour Alberti, à l'instar de la pensée vitruvienne, le lieu d'édification d'un édifice ou d'un assemblage d'édifices (une ville) est choisi à l'aune des qualités du climat, du sol, de l'air, de l'ensoleillement : *"La région qu'il faudra choisir entre toutes échappera (...) à l'atteinte des nuages et à l'accumulation de vapeurs trop denses (...) il ne sera pas injustifié de prendre en compte l'intensité et la nature de l'ensoleillement de la région, afin qu'elle ne bénéficie ni de plus de soleil ni de plus d'ombre qu'il ne lui en faut. (...) par nature, les vents, dit-on, ne sont pas tous semblablement salubres ou insalubres."*⁶⁶

⁶⁴ Claude Nicolas Ledoux, *L'architecture considérée sous le rapport de l'art, des mœurs et de la législation* (1804), Collections savoir : sur l'art, Editions Hermann, Paris, 1997, p.329

⁶⁵ Leon Battista Alberti, *L'art d'édifier* (Titre original, *De re aedificatoria*), texte traduit du latin, présenté et annoté par Pierre Caye et Françoise Choay, éditions du Seuil, Paris, 2004

⁶⁶ *Ibid.* pp 61-62

Comme chez Vitruve, le lieu chez Alberti est analysé et considéré bien en amont du projet, avant toute projection architecturale, essentiellement en fonction des caractères de salubrité. De ce point de vue, les considérations et les arguments des deux architectes et théoriciens se rejoignent pleinement, basés notamment sur les expériences des Anciens, les morales extraites des histoires heureuses et malheureuses des peuples et de leurs lieux de vie, l'observation scientifique : *"...là où les bêtes de trait et le petit bétail auront un aspect très vigoureux et seront nombreux à posséder des membres bien développés et déliés, les hommes pourront à bon droit espérer une progéniture semblable."*⁶⁷

Ainsi, de Vitruve à Alberti, tout le processus d'analyse critique et donc de perception de ce qu'est un lieu semble immuable, à l'image d'un monde dont la cosmogonie et l'organisation sont globalement inchangés.

Ainsi, pour construire un regard sur un lieu, il est fait référence aux mêmes expériences et savoir-faire des Anciens : *"Une antique pratique (...) consiste, lorsqu'on établit non seulement des villes, mais aussi des camps militaires permanents, à inspecter les foies des bêtes qui paissent aux environs, et à en observer l'aspect et la couleur ; si d'aventure ces viscères présentaient quelque défaut, l'endroit devrait manifestement être évité en raison de son insalubrité."*⁶⁸

L'objectif d'édifier une ville salubre reste encore un paramètre de lecture et de perception essentiel du lieu, que celui-ci soit édifié ou non. Il s'agit de rechercher un lieu sain pour édifier une ville saine. Derrière les valeurs humanistes, on peut émettre l'hypothèse que l'idée sous-jacente est encore ici de maintenir la stabilité des institutions. La fragilité sanitaire est une source de déstabilisation de la cité, dont les conséquences peuvent être non négligeables. L'harmonie semble être à la base de toute satisfaction humaine, et rien ne doit venir contrarier cette harmonie. La maladie et la souffrance, à laquelle les humains sont très sensibles, sont à éviter

⁶⁷ Ibid. p.68

⁶⁸ Ibid. p.71. Cette considération est à mettre en parallèle avec la citation de Vitruve : *"...j'approuve fort la manière dont usaient les Anciens, qui étaient de considérer le Foie des animaux qui paissaient dans les lieux où ils voulaient bâtir..."* Voir note 56

ou à évincer, et l'architecture a le devoir de s'impliquer dans cette action.

Cependant, des différences sur la perception du lieu semblent se faire jour. Notamment, certaines considérations semblent apparaître chez Alberti, là où elles ne sont pas encore énoncées chez Vitruve. Alberti crée des néologismes, semble tenter de préciser la question du lieu. Pour Françoise Chenet-Faugeras, *De re aedificatoria* "inaugure le discours sur l'espace construit" et se trouve à "l'origine du paysage"⁶⁹. Le lieu est, comme chez Vitruve, considéré comme l'endroit de l'édification du projet, mais ce lieu fait l'objet d'un répertoire, dont la région, l'aire et la partition sont des objets précis et définis : "*« Région » signifiera pour nous l'étendue et la physionomie de la contrée environnant le lieu où l'on doit édifier ; l'aire en sera une partie. L'« aire » sera un espace précis et délimité du lieu, qui devra être entouré par un mur pour l'utilité de son usage. Mais ce terme d'« aire » viendra aussi à signifier, en quelque endroit de l'édifice qu'il se trouve, l'espace que nous foulons sous nos pieds lorsque nous marchons. La « partition » divise l'aire de l'édifice entier en aires plus petites, d'où il résulte que tout le corps de l'édifice est rempli d'édifices plus petits, tels des membres assemblés et ajustés en un seul corps.*"⁷⁰

La raison guide donc explicitement la perception du lieu, construit intellectuellement des territoires inscrits les uns dans les autres (la *partition* dans l'*aire*, et l'*aire* dans la *région*), mais elle guide et construit (Françoise Chenet-Faugeras) également la conception du projet architectural : "*...le site de l'édifice présentera une configuration digne et plaisante à condition de ne se trouver ni trop bas ni dans une dépression, mais sur une hauteur avec une véritable vue et jouissant d'un air très vif, continûment agitée par quelque brise.*"⁷¹

⁶⁹ Françoise Chenet-Faugeras, *L'invention du paysage urbain*, Romantisme, Année 1994, Volume 24, Numéro 83, p.30. Lecture extraite du site internet <http://www.persee.fr>. Ministère de la jeunesse, de l'éducation nationale et de la recherche, Direction de l'enseignement supérieur, Sous-direction des bibliothèques et de la documentation, éditeur du site.

⁷⁰ Leon Battista Alberti, *L'art d'édifier*, op.cit., pp. 57-58

⁷¹ *Ibid.* p.65

Le statut de l'être humain est modifié chez Alberti. La perception du lieu et de l'espace architectural évoluent.

Au-delà de toute tradition, c'est la raison qui guide tout acte signifiant, et a fortiori créatif : *"C'est l'édification qui est à l'origine de la société"(...) Imputable à la diversité des capacités et des dons humains, la diversité des édifices conçus pour la commodité des hommes constitue le support en devenir de leurs sociétés"* (Françoise Choay dans son introduction de *L'art d'édifier*).⁷²

Si le projet architectural est topologiquement en phase avec un lieu choisi, il est également en phase et peut-être d'abord avec l'image que les hommes se font d'eux-mêmes et de leur environnement. Le projet architectural se confirme comme étant une transcription visuelle et physique d'une conception du monde. Cela est appréhendable dans la manière dont le paysage, au sens où il s'offre comme une composition visuelle (et qui s'établit peut-être déjà comme une définition contemporaine) est décelable chez Alberti (*le site de l'édifice offrira une véritable vue...*).

Jacques Darriulat confirme cette évolution concomitante du regard et de la pensée d'Alberti, notamment dans les analyses qu'il établit également à partir d'un autre célèbre ouvrage d'Alberti, le *De Pictura* :

*"...ce n'est pas tant par le volumineux De re aedificatoria, dont la lecture reste très confidentielle jusqu'au XIXe siècle, que la pensée d'Alberti exercera une influence sur la théorie des arts, mais plutôt par un petit traité, le De Pictura, rédigé en latin en 1435, puis traduit par lui-même en toscan et dédié dans cette version au grand architecte florentin Filippo Brunelleschi, dans lequel on trouve les fondements théoriques de la révolution picturale accomplie par les peintres de la Renaissance."*⁷³

Alberti, s'il n'est peut-être pas le seul parmi les philosophes, les artistes, les scientifiques, etc. de son époque à anticiper les révolutions de la Renaissance, notamment du point de vue de la perception sur le monde, en manifeste cependant les prémices

⁷² *Ibid.* Introduction de Françoise Choay, pp. 24-25

⁷³ Jacques Darriulat, *Introduction à la philosophie esthétique. Renaissance. Léon Battista Alberti (1404-1472)*, Article mis en ligne le 29 octobre 2007 sur [http:// www.jdarriulat.net](http://www.jdarriulat.net)

dans ses ouvrages : l'invention de la perspective⁷⁴ au début du XVème siècle, et la naissance abordée ici d'une forme contemporaine du paysage l'attestent. Cette corrélation de la pensée, du rapport au monde et de la perception du lieu se déterminent tant dans la peinture que dans l'architecture et l'urbanisme :

*" Le grand architecte et humaniste (Alberti) définit le tableau comme une vitre transparente par laquelle on a vue sur le monde (...) : « Je trace un rectangle de la taille qui me plaît, et j'imagine que c'est une fenêtre ouverte par laquelle je regarde tout ce qui y sera représenté »."*⁷⁵

L'homme étend son emprise sur le territoire et s'approprie les lieux à partir d'une dimension physique, dont le regard est l'outil premier de la perception. Ce faisant, c'est la modernité qu'introduit Alberti, et avec elle une perception nouvelle des lieux : *" Le retour à l'antique prôné par Alberti n'est (...) pas un passéisme : il s'agit de retrouver l'inspiration antique dans le génie moderne, et ce qu'Alberti a tenté dans le Tempio Malatestiano, il le tente également dans son ouvrage : non pas répéter Vitruve, mais réactualiser l'esprit des anciens, adapter les principes de l'architecture romaine, supérieure selon Alberti à l'architecture grecque, aux nécessités de la vie dans les cités renaissantes. Alberti décrit alors, sur le modèle de la Rome antique telle qu'il l'imagine, la cité moderne selon un plan rationnel, avec de larges avenues facilitant les communications et se prolongeant dans la campagne, des places majestueuses pour les monuments et les palais, des arcs de triomphe aux principales portes, de larges ponts assurant la liaison entre les rives. On le voit la ville renaissante est spacieuse, transparente, avec de grandes perspectives et obéissant à un plan géométrique : tout le contraire de la ville*

⁷⁴ Sur ce point, on notera simplement la citation de Merleau-Ponty : *"La perspective est beaucoup plus qu'un secret technique pour imiter une réalité qui se donnerait telle quelle à tous les hommes ; elle est l'invention d'un monde dominé, possédé de part en part dans une synthèse instantanée dont le regard spontané nous donne tout au plus l'ébauche quand il essaie vainement de tenir ensemble toutes ces choses dont chacune le veut en entier."* Merleau-Ponty, *Signes* (1960, Gallimard), nrf, Editions Gallimard, Paris, 2007, p.63

⁷⁵ Jacques Darriulat, *Introduction à la philosophie esthétique. Renaissance. La Renaissance et l'imitation de la nature*. Article mis en ligne le 29 octobre 2007 sur <http://www.jdarriulat.net>

*médiévale, labyrinthe tortueux qui chemine sinueusement autour de Notre-Dame, la cathédrale qui la protège, et fermée par de hautes murailles, isolée la nuit par le pont-levis. A la ville médiévale, fermée, s'oppose la ville ouverte de l'utopie moderne. »*⁷⁶

Le monde se construit à partir de l'homme, il est commensurable à l'homme⁷⁷. La ville ouverte sur la campagne et les prémices d'une considération autre du paysage chez Alberti se doublent également d'une conscience de la dimension paysagère du projet architectural, au sens d'une inscription et d'une participation judicieuse et cohérente de l'architecture à l'harmonie des lieux. Désormais, le plaisir des sens, et notamment de la vue, organisent le monde. Le désir absolu de l'inscription de l'être humain au cœur de son environnement détermine la perception et l'édification de l'espace urbain mais également et plus ambitieusement, de l'espace dont chaque lieu, dans la ville et hors la ville, fait l'objet d'une attention physique : *"La construction donnera du plaisir aux visiteurs si, dès qu'ils sont sortis de la ville, elle s'offre entièrement à leur vue avec tout son charme, comme pour séduire et accueillir les arrivants."*⁷⁸

Cette évolution du rapport de l'homme au monde, et donc du rapport au lieu, qui n'est plus seulement considéré d'un point de vue d'une salubrité physique et morale, mais également d'un point de vue de l'harmonie et du bien-être⁷⁹, se confirme encore un peu plus tard chez Palladio (1508-1580), dont l'œuvre couvre tout le seizième siècle.

III.3 Palladio, à la rencontre du paysage

Le projet architectural palladien concentre encore le monde en son architecture : la symétrie, la centralité, une certaine symbolisation du cosmos (la nature, comme représentation du monde est une

⁷⁶ Jacques Darriulat, *Introduction à la philosophie esthétique. Renaissance. Léon Battista Alberti (1404-1472)*, page internet citée

⁷⁷ Le terme est de Daniel Arasse, extrait de *Histoires de Peintures*, (2004, Denoël), Éditions Folio-poche, Paris, 2006

⁷⁸ Leon Battista Alberti, *L'art d'édifier*, op.cit., Livre IX, p.429

⁷⁹ Définition du Littré : *État du corps ou de l'esprit dans lequel on sent qu'on est bien*. Il s'agit bien d'une considération d'un état physique et/ou moral de l'être humain.

référence pour Palladio), organisent la composition des villas palladiennes.

Mais au-delà de cette approche formellement anthropocentrique, symbolique, le site du projet oriente fortement le projet. Palladio prend ainsi position par rapport au paysage. La perception visuelle est un outil essentiel de détermination du lieu.

Le lieu du projet devient à la fois le lieu regardé du projet, et le lieu regardé depuis le projet. La définition du paysage nous devient ici familière au sens où le paysage prend peut-être avec Palladio une dimension qu'il possède encore aujourd'hui. Ce rapport au paysage est complexe au sens où il ne se limite pas à un rapport harmonieux de l'architecture et du territoire naturel ou agricole environnant. La villa palladienne organise et domine le monde, en même temps que le site participe à l'organisation de la villa. Nous prendrons ici trois exemples dans la production de Palladio, la villa Barbaro à Maser, la villa Foscari près de Venise, et la villa Rotonda à Vicence :

La villa Barbaro est un bâtiment situé sur la partie supérieure de la partie aménagée d'un flanc de coteau, à Maser, à quelques cinquante kilomètres au nord de Venise. Le projet s'inscrit sur une ligne de niveau et regroupe en un même lieu la partie noble de l'habitation, à l'étage et au centre, et un certain nombre de bâtiments d'exploitation agricole qui occupent le rez-de-chaussée et les ailes latérales. L'ensemble est organisé en un seul geste architectural qui fait que la distinction des fonctions et des affectations n'est pas immédiatement lisible. La villa présente ceci de remarquable que la coupe transversale établit la puissance du lien qui existe entre la topographie naturelle de la colline, la source présente sur le site et l'organisation des locaux.

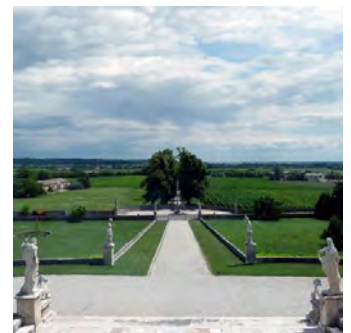
La villa est intégrée au profil de la colline, légèrement encastrée dans la pente qu'elle redessine localement pour mieux intégrer la source existante. La source est à la fois magnifiée et désacralisée. Elle alimente par gravité et plus trivialement les installations sanitaires du rez-de-chaussée. Le geste architectural issu du coteau se prolonge par la longue voie d'accès linéaire et bordée d'arbres qui relie la villa au paysage de la Vénétie. Palladio affirme la position dominante de la villa sur le territoire, notamment sur tout



Maser, la Villa Barbaro
Palladio architecte
Source : Palladio, Manfred
Wundram, Taschen



Maser, la Villa Barbaro
Palladio architecte
Coupe transversale
Source : Les bâtiments et les
dessins de Palladio recueillis et
illustrés par Octavio Bertotti
Scamozzi



Maser, la Villa Barbaro
Palladio architecte
Crédit photographique,
Franck Guéné

le territoire agricole qui s'étend aux pieds de la propriété, qui permet d'en apprécier l'ampleur en même temps que ce dispositif constitue un moyen de surveillance efficace des métayers et des ouvriers.

La villa Foscari se trouve dans un contexte similaire par rapport à Venise, mais à l'ouest de la cité lacustre et sur une parcelle plane ; elle se présente comme une entité composée, compacte et proportionnée, mais la présence du fleuve (la Brenta) a incité Palladio à organiser la composition de la villa en fonction de ce cours d'eau ; tant pour profiter de la sérénité de la présence de l'eau depuis la villa, que pour en magnifier la découverte visuelle depuis le cours d'eau. Ce petit fleuve constitue, étant donnée la proximité de Venise et sa navigabilité, le principal moyen d'accès à la villa. La façade principale s'offre ainsi au nord, tournée vers l'eau. La villa Foscari ne semble pas dominer le monde à la manière de la villa Barbaro, elle semble bien plutôt dialoguer avec le monde, former avec lui une harmonie visuelle. Ceci ne procède pas d'une évolution de la pensée de Palladio et de sa perception du lieu. Les villas Barbaro et Foscari ont été réalisées à peu près en même temps (1557 et 1559).

Il s'agirait plutôt d'une conscience aigüe de l'existence des divers paramètres du lieu, topographiques, topologiques et sensibles, convoqués ou non suivant les désirs et volontés de l'architecte ainsi que les nécessités du lieu.

Le monde reste ordonné, les villas sont encore conçues à partir de la symétrie, la centralité et l'axialité, mais Palladio semble jouer avec ce monde, cherche visiblement à exacerber les plaisirs visuels que peut procurer le lieu, en les soulignant par l'architecture, en établissant une relation forte par l'architecture entre l'architecture et le lieu.

La villa Rotonda à Vicence cristallise à la fois l'expression d'une harmonie intrinsèque, en même temps qu'il s'établit une relation puissante au paysage.

Le lieu initial, parce qu'il se constitue comme un promontoire naturel, semble avoir provoqué chez Palladio, quatre siècles avant Le Corbusier à Ronchamp, l'envie de l'établissement d'un dialogue avec les quatre horizons. Le lieu est interprété par Palladio comme



Mira, la Villa Foscari

Palladio architecte

Source :

Villas de vénétie, P. Lauritzen, Flammarion



Navigation sur la Brenta

Source : La riviera del Brenta, nei luoghi del Burchiello, Isabella Vulcano, Libreria Padovana



Vicence, la Villa Rotonda

Palladio architecte

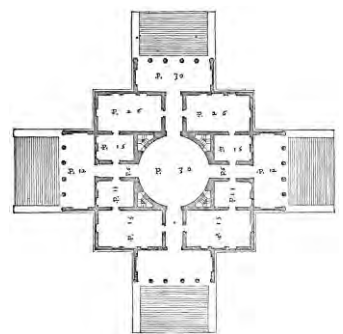
Source : Palladio, Manfred Wundram, Taschen

un lieu possible de l'expression d'un dialogue de l'humanisme (en tant que mouvement tendant à la rationalité et à l'affranchissement de tout ordre métaphysique et spirituel) et du cosmos. L'architecture se concentre sur elle-même en même temps qu'elle s'ouvre sur le monde. La grande pièce centrale de l'édifice ne bénéficie d'aucune vue directe sur l'extérieur. Visuellement abstraite du paysage, elle se focalise sur sa centralité, manifeste en son centre le point haut de la colline, et la présence du divin par l'élévation de son volume central. Par la puissance de sa géométrie, cet espace irradie cependant sur les pièces périphériques et les loggias, clairement dictées dans cette architecture par le rapport visuel que le lieu du sommet de la colline entretient avec le paysage. Sur ce point, l'idée essentielle que Palladio se fait du lieu est absolument claire : *"Le site est un des plus plaisants et des plus agréables qui puisse se trouver : c'est un monticule d'accès facile, baigné d'un côté par la Bacchiglione, un fleuve navigable, et entouré de l'autre par des collines plaisantes, ressemblant à un très grand théâtre, qui sont toutes cultivées et produisent des fruits excellents ainsi que les meilleurs raisins. Et pour pouvoir jouir de tous les côtés de la très belle vue, qui est tantôt limitée, tantôt dégagée et, tantôt s'étend jusqu'à l'horizon, on a aménagé des loggias sur les quatre façades"*⁸⁰

Il apparaît donc bien que l'idée palladienne du lieu se construise à partir d'une perception essentiellement visuelle. "Le regard porté sur..." devient essentiel. Le lieu n'est pas considéré hors de toute interprétation divine, mais elle se manifeste par l'intermédiaire du regard, parce que Palladio décèle une présence divine dans la qualité et l'harmonie du paysage. Palladio décrypte le lieu de manière équivoque, associe le profane et le sacré, afin à la fois de révéler et de profiter au mieux des spécificités du lieu et assurer ainsi, en donnant forme à une ambition humaniste⁸¹, le bien-être de



Vicence, la Villa Rotonda
Palladio architecte
Coupe transversale
Source :
Palladio, Wundram, Pape, Marton,
Taschen



Vicence, la Villa Rotonda
Palladio architecte
Plan
Source :
Palladio, Wundram, Pape, Marton,
Taschen



Vicence, la Villa Rotonda
Palladio architecte
Source :
Palladio, Manfred Wundram,
Taschen

⁸⁰ Andrea Palladio, *Les quatre livres de l'architecture* (Titre original, *I Quattro Libri dell'Architettura*, publié en 1571), traduit par Roland Fréart de Chambray, Flammarion, Paris, 1998, Livre II, p.18

⁸¹ On prendra ici la définition suivante de l'humanisme, extraite du Littré : *Théorie philosophique qui rattache les développements historiques de l'humanité à l'humanité elle-même*. C'est l'homme, et non plus Dieu ou le cosmos qui se retrouve au centre des choses.

l'homme. La pensée palladienne du lieu s'initie dans les fondements de Vitruve et d'Alberti ; mais elle s'en différencie dans la mesure où la question du regard chez ces deux illustres prédécesseurs n'est évoquée que de loin en loin et de manière plus anecdotique.

Chez Palladio, le lieu du projet semble ainsi être considéré d'abord et de manière peut-être absolue du point de vue du paysage, intégrant et intégré à l'architecture. Palladio dépasse toute vision pittoresque, et tente bien d'exprimer la nature d'une nouvelle relation de l'homme au monde. Dans cette transcription, si Palladio se réfère à l'Antiquité pour déterminer la forme architecturale, la lecture du lieu annonce la modernité. Palladio amplifie ainsi la pensée d'Alberti.

III.4 Claude Nicolas Ledoux, l'utopie, l'univers et le lieu

La modernité est aussi construite sur une relecture de l'Antiquité, et ce notamment du point de vue de la perception du lieu. Ainsi, plus tardivement, chez Claude Nicolas Ledoux (1736-1806), les préceptes vitruviens concernant la lecture et le choix du lieu semblent encore d'actualité : *"j'appellerai l'homme heureusement organisé par la nature à sentir le profit qu'il peut tirer des découvertes des âges qui nous ont précédés, persuadé que les efforts qui contribuent à étendre les lumières ne sont jamais que relatifs au sentiment qui les provoque (...) Indiquons ces règles immuables qu'ils pourront y recueillir.*

*La salubrité des vents, le site le plus opportun des lieux doivent toujours précéder et déterminer la disposition et la marche des constructions..."*⁸²

Le lieu du projet est donc appréhendable et interprétable en premier lieu au regard de considérations physiques : la salubrité, en cette époque des Lumières où la santé et la médecine des hommes ne semble en fin de compte guère plus avancée que sous

⁸² Claude Nicolas Ledoux, *L'architecture considérée sous le rapport de l'art, des mœurs et de la législation* (1804), collection savoir : sur l'art, Hermann, éditeur des sciences et des arts, Paris, 1997, pp. 8-9

Vitruve⁸³, reste encore une préoccupation essentielle de ceux qui dirigent le monde, ne serait-ce que pour préserver une stabilité des pouvoirs en place, de préserver la disponibilité d'une main d'œuvre nécessaire en cette période de développement industriel. Ainsi, les vents, l'air, l'ensoleillement, etc. sont encore des paramètres importants qui orientent les choix d'installations d'activités humaines. Cependant, un paramètre supplémentaire semble influencer la perception du lieu, en ce qu'il est un élément du projet architectural : une conscience sociale, au sens d'une considération humaniste du monde⁸⁴, semble bien orienter chez Ledoux la lecture conjointe d'un état existant et d'un état possible du lieu de l'architecture.

Cette considération sociale n'est pas propre à Ledoux, elle est dans l'air du temps de ce XVIII^{ème} siècle. Aux propos de Jean-Jacques Rousseau, *"L'homme est né libre, et partout il est dans les fers"*⁸⁵ répondent ainsi en écho la citation toute vitruvienne de Claude Nicolas Ledoux, *"J'aurois rempli à peine la moitié de mon but, si l'Architecte qui commande à tous les arts, ne commandoit à toutes les vertus"*⁸⁶, et la dénonciation d'un état de la société des hommes, dont l'iniquité est lisible dans l'espace urbain : *"Si (...) les nombreuses cités ont accumulé les adhérences, si elles ont élevé des étages confidents de la nue, bâti des villes les unes sur les autres, ce n'est qu'au dépens de la race insouciant qui a privé la moitié du monde de la bienfaisance journalière que le soleil*

⁸³ En 1750, l'espérance de vie en France est inférieure à 30 ans. Sources statistiques, Institut National d'Etudes Démographiques. Cela semblerait correspondre à l'espérance de vie à l'Antiquité, même si la détermination semble, faute de sources statistiques fiables, plus difficile et plus polémique à établir sur cette période : source, *Histoire des populations de l'Europe, des origines aux prémices de la révolution démographique, Volume 1*, sous la direction de Jean-Pierre Bardet et Jacques Dupâquier, Fayard, 1997, page 98

⁸⁴ On considérera le sens de "social" ici en ce qu'il représente en ce début de XVIII^{ème} siècle une prise de conscience des nécessités d'agir pour le bien-être de tous les hommes, et qui ne correspond plus à un état de la société. La définition que nous prendront du Littré ici est celle d'une opposition au politique, et se dit des conditions qui, laissant en dehors la forme des gouvernements, se rapportent au développement intellectuel, moral et matériel des masses populaires. Cela anticipe la question sociale fouriériste.

⁸⁵ Jean-Jacques Rousseau, *Du contrat social* (1762), Garnier Flammarion, Paris, 2001, Livre I, chapitre I, p.46

⁸⁶ Claude Nicolas Ledoux, *L'architecture considérée sous le rapport de l'art, des mœurs et de la législation*, op.cit., p.16

*prodigue à l'autre moitié. C'est ainsi que l'innocent se trouve enveloppé dans le supplice des coupables.*⁸⁷

En l'occurrence, pour Ledoux, l'une des vertus que commande l'architecte consiste à prendre en compte ici la dimension nouvelle d'un monde en mutation, de la considérer tant dans son propos architectural que dans la lecture du lieu du projet. Pour Pierre Litzler, cette *"volonté de narration n'avait plus pour objectif de représenter une histoire, d'introduire des principes non conformes à la conception des édifices. Ce qui devait se raconter par l'édification, ce qui devait s'inscrire par l'architecture, c'est une écriture spatiale qui devait donner forme et sens au tissu social."*⁸⁸

Nous prendrons ici deux exemples, à savoir l'ensemble que constitue la ville de Chaux et la Saline royale d'une part, le théâtre de Besançon d'autre part :

Les lieux proposés de la ville de Chaux sont les lieux d'une utopie partiellement réalisée⁸⁹. La Saline a été partiellement construite en fait sur le territoire d'Arc et Senans. Les espaces et les bâtiments de la Saline forment le lieu d'une cité idéale.

La cité idéale de Ledoux est hiérarchisée, sociale et universelle. Le lieu de cette cité est lisible en tant qu'entité paysagère, symbolique et universelle.

Comme pour Palladio, l'architecture de Ledoux marque de manière définitive son emprise sur le territoire. Cette prise de possession se manifeste dans la géométrie. Si la géométrie n'est pas un nouvel outil d'organisation des espaces urbains, si les valeurs symboliques antiques et géométriques participent à la structuration des lieux (l'angle droit que forment le cardo et le decumanus de la ville romaine par exemple), il semble bien chez Ledoux que la ville ne soit plus comme chez Vitruve, contrôlée et protégée par les dieux, mais qu'elle soit sous l'entière domination de l'homme ou du roi.

Toute présence divine n'est pas exclue des lieux, mais c'est bien l'homme qui est au centre du projet de l'architecte.



La ville de Chaux,
Dessin perspectif de Claude
Nicolas Ledoux, architecte
Source :

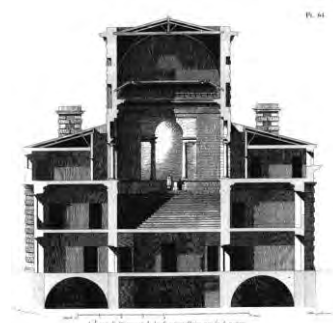
CN Ledoux, *L'architecture
considérée sous le rapport de l'art,
des mœurs et de la législation*



Vue aérienne de la Saline
d'Arc et Senans

Source :

<http://www.sites.google.com>



Ville de Chaux, la maison du
directeur, coupe transversale
Dessin de Claude Nicolas
Ledoux, architecte

Source :

CN Ledoux, *L'architecture
considérée sous le rapport de l'art,
des mœurs et de la législation*

⁸⁷ *Ibid.* pp.90-91

⁸⁸ Pierre Litzler, *Dessins narratifs de l'architecture*, L'Harmattan, collection Esthétiques-Série Ars, Paris, 2009, p.38

⁸⁹ Sur l'ensemble du projet de Ledoux, seule la moitié de la Saline a été effectivement construite, non sur la commune de Chaux mais entre les communes d'Arc et Senans.

Si la centralité est absolue à Chaux, elle se concentre dans l'espace architectural de la maison du directeur, au centre du cercle et de la composition. Cette centralité donne au directeur des lieux le rôle d'une sorte de prêtre profane. Si la dimension divine de cette maison est indéniable⁹⁰, Ledoux insiste sur son rôle tant pragmatique que symbolique vis-à-vis des hommes de la cité ; ainsi, *"rien n'échappe à la position dominante du directeur"*.⁹¹

Cette affirmation du pouvoir directorial, représentant du roi, est ici associée à une dimension sociale parfaitement exprimée : *"Les ouvriers sont logés sainement, les employés commodément : tous possèdent des jardins légumiers qui les attachent au sol ; tous peuvent occuper leurs loisirs à la culture qui assure chaque jour les premiers besoins de la vie."*⁹²

Si le cercle de la cité est fini, les axes sont infinis et ramènent l'universel jusqu'au cœur de la maison du directeur, et donc de l'institution. La Saline de Chaux représente un point d'ancrage fondateur, à partir duquel la puissance des hommes et leur domination terrestre peut être exprimée : *"la ligne intersécante du grand diamètre (du cercle) traverse la Loûe, des plaines immenses, la ville, la forêt, le Doubs, le canal de Genève, les pâturages helvétiques ; à gauche, la Meuze, la Moselle, le Rhin, le port d'Anvers, les mers du Nord apportent jusque dans les déserts de la Sybérie, les fruits précoces et tant désirés de notre commerce et de nos arts"*.⁹³

L'utopie de Chaux et d'Arc et Senans, établie en un lieu qui devient un centre du monde exprime les pouvoirs du monde occidental. Elle anticipe et accompagne la conquête contemporaine et future



Arc et Senans, la maison du directeur, Claude Nicolas Ledoux, architecte
Crédit photographique, Franck Guéné



Arc et Senans, plan masse
Dessin de Claude Nicolas Ledoux, architecte

Source :
CN Ledoux, *L'architecture considérée sous le rapport de l'art, des mœurs et de la législation*

⁹⁰ Ledoux, dans *L'architecture considérée sous le rapport de l'art, des mœurs et de la législation*, consacre un grand nombre de pages à l'architecture de la maison du directeur de la Saline d'Arc et Senans. Il développe notamment, à partir de la coupe de la maison du directeur une réflexion sur la dimension divine de cet espace, sur les rapports des hommes à la religion et au divin. Ici, l'expression divine est présente au sein de la nature (est-ce une vision panthéiste chez C.N. Ledoux ?) et notamment se matérialise dans la lumière qui fait l'objet d'une mise en scène spécifique au cœur de la maison du directeur : *"Ici les traits du dieu de la clarté disparaissent ; l'autel est au centre, le jour réservé est radieux ; le ministre est seul aperçu, seul éclairé ; on croiroit que la divinité elle-même descendue des cieux occupe la place dans toute sa majesté, dans tout son éclat."* p. 229

⁹¹ *Ibid.* p.84

⁹² *Id.*

⁹³ *Ibid.* p.94

de l'ensemble des territoires terrestres. A partir de ce lieu nouveau, l'homme des Lumières organise et maîtrise un territoire au sein duquel l'épanouissement d'une collectivité d'individus est possible. Ledoux possède une conscience absolue de la puissance symbolique du lieu architectural qu'il conçoit. Il assume une pensée architecturale conçue hors du lieu, ex situ. C'est à partir du concept du lieu que le lieu réel se détermine : *"Les développements appartiennent à celui qui les conçoit (...) Vous pouviez bien savoir que c'est ordinairement la situation des lieux qui provoque l'art, mais vous n'auriez pas imaginé qu'ici c'est l'art qui développe les ressources des lieux, les étend ; vous n'auriez pas imaginé que c'est lui qui prépare l'abondance des siècles à venir."*⁹⁴

Le lieu de l'utopie de Claude Nicolas Ledoux est indépendant du projet architectural, en ce sens que ce projet abstrait, pensé a priori hors du site, se veut toujours en mesure de mettre en place un dialogue avec le site réel sur lequel il va s'inscrire. Ainsi, le projet architectural prend toujours la mesure du lieu, en même temps qu'il lui dicte ses règles. Le lieu de la ville de Chaux, où Ledoux organise la présence concomitante des mortels, des divins, de la terre et du ciel (le Quadriparti heideggérien) est une création.

Pour Ledoux, l'architecte accède ainsi à un pouvoir immense : *"...l'Architecte n'a-t-il pas un pouvoir colossal ? Il peut, dans la nature dont il est l'émule, former une autre nature ; il n'est pas borné à cette partie de terrain trop étroite pour la grandeur de sa pensée ; l'étendue des cieux, de la terre est son domaine ; il assemble les merveilles immenses pour la couvrir ; il crée, il perfectionne et met en mouvement ; il peut assujettir le monde entier aux désirs de la nouveauté...."*⁹⁵

Ledoux prend virtuellement possession de tous les lieux. Il a désormais le pouvoir d'y confronter sa pensée. Cette capacité à prendre ses distances par rapport au lieu, à organiser un lieu architectural quasiment ex nihilo offre à l'architecture l'accès à des champs et à des problématiques nouvelles.

C'est fondamentalement l'organisation politique de la cité, la représentation et la manifestation des pouvoirs, la place honorable,

⁹⁴ Ibid. p.98

⁹⁵ Ibid. p.25

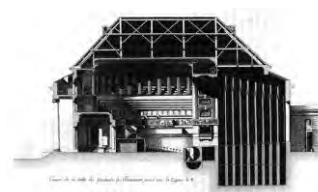
mais sous contrôle, faite à tous, qui fonde l'organisation de la cité de Chaux.

La problématique sociale, perceptible dans le projet de Chaux, se retrouve elle aussi au cœur du projet du théâtre de Besançon.

Le souci d'une égalité sociale porte le projet. Ledoux s'interroge sur la manière dont l'ensemble des spectateurs, nobles ou moins nobles, peuvent tous assister à une représentation théâtrale dans des conditions confortables⁹⁶. Le constat et l'analyse du dysfonctionnement des lieux du théâtre contemporain est établie par Ledoux à la lumière des disparités sociales : *"La cupidité tient une partie du public debout pendant deux heures dans un parc moutonnier, que l'on appelle parterre je ne sais pourquoi. C'est là, oui là, où nos semblables, où l'espèce la moins favorisée de la fortune, est tellement saccadée, comprimée, qu'elle sue le sang ; elle répand autour d'elle une vapeur homicide. Le public rangé par assises égales, est entassé dans des commodités bombées, meubles consacrés à la médiocrité qui habite sous les toits où la dignité d'un Architecte inspiré ne monta jamais."*⁹⁷

Ce qui motive Ledoux, c'est d'offrir à tous les conditions optimales pour voir et entendre ce qui se passe sur la scène : *"La vue d'un spectacle donné gratis au peuple, stimule mon imagination et grandit mes pensées ; je vais vous développer tous les trésors du genre humain."*⁹⁸

Au-delà des considérations pragmatiques, pour Ledoux, le lieu du théâtre est un lieu offert à tous, au sens où chacun a le droit d'assister dans de bonnes conditions à une représentation théâtrale. Cette considération conforme à nos conceptions



Le théâtre de Besançon, coupe transversale
Dessin de Claude Nicolas Ledoux, architecte

Source :
CN Ledoux, *L'architecture considérée sous le rapport de l'art, des mœurs et de la législation*

⁹⁶ Le théâtre de Besançon de Claude Nicolas Ledoux est exceptionnel en ce qu'il a révolutionné les conditions de la représentation théâtrale. Là où d'ordinaire le peuple assistait à des représentations théâtrales debout et dans de mauvaises conditions de visibilité et d'écoute, Ledoux propose une forme de salle qui permette à tous de voir la scène, en même temps qu'il équipe le parterre de fauteuils. La hiérarchie reste respectée (les bourgeois et les nobles aux balcon, le peuple au parterre), mais c'est l'ensemble des spectateurs qui bénéficie d'une considération de la part de l'architecte, et accède à une reconnaissance de son statut social.

⁹⁷ Claude Nicolas Ledoux, *L'architecture considérée sous le rapport de l'art, des mœurs et de la législation*, op.cit., pp.376-377

⁹⁸ *Ibid.* pp. 383

contemporaines du monde semble finalement assez novatrice au siècle de Ledoux.

Pour le théâtre de Besançon, Ledoux repense le lieu du théâtre. Il interroge ses fonctions essentielles et fondatrices ; Ledoux puise dans la conception du théâtre antique pour ressourcer la fonction et le lieu du théâtre : il s'agit également d'éduquer le peuple : *"On ne doit pas perdre de vue que les spectacles, chez les anciens, faisoient partie de la religion. C'est là où l'on méritoit la faveur des dieux, c'est là que l'on appaisoit leur colère. Si nos théâtres ne font pas partie du culte, il est au moins à désirer que leur distribution assure la pureté des mœurs ; il est plus facile de corriger l'homme par l'attrait du plaisir que par des cérémonies religieuses, des usages accrédités par la superstition."*⁹⁹

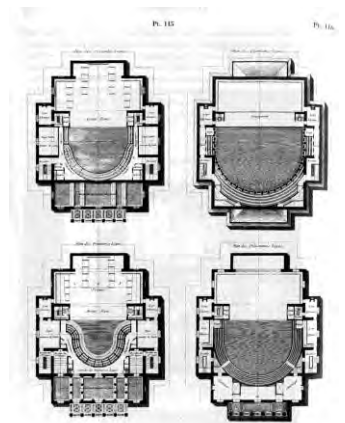
L'homme participe partout et en tout à l'harmonie du monde : *"La salle n'admet aucune autre décoration que celle des spectateurs (...) Figurez vous la progression des grandes lignes. Trent-six rangs de spectateurs, placés les uns devant les autres. La parure du premier banc est en opposition graduelle avec le dernier. Que de variétés ! Quelle richesse de tons !"*¹⁰⁰

Ledoux ramène ici les considérations et les perceptions d'un lieu à la personne humaine, à l'expression de l'image qu'il se fait de l'idéalité d'une société humaine. Le regard est le moyen de la conquête et l'horizontale devient essentielle ; ainsi la perception physique d'un lieu, telle qu'elle est initiée par Palladio, devient plus essentielle encore.

L'homme est considéré à l'égal des dieux dans son rapport à la terre. Il peut maîtriser le monde à partir d'un point du territoire ; le lieu du projet devient alors le lieu de l'expression de sa puissance. La verticale garde un sens moral, elle est l'expression d'une élévation de l'âme.

Ce rapport symbolique au monde trouve une exacte matérialisation dans l'architecture de Ledoux.

Ce rapport recherché au monde est préalable chez Ledoux au projet architectural. Ainsi, il semble, au moins pour les deux projets distincts analysés ici, qu'une idée préalable existe. Si sa



Le théâtre de Besançon, plans
Dessin de Claude Nicolas
Ledoux, architecte
Source :
CN Ledoux, *L'architecture
considérée sous le rapport de l'art,
des mœurs et de la législation*

⁹⁹ Ibid. p.404

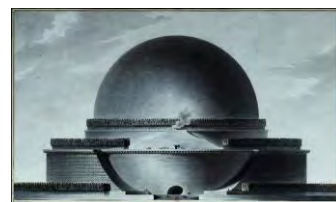
¹⁰⁰ Ibid. pp.404-405

formulation exacte nécessiterait une connaissance approfondie des conditions politiques, culturelles, religieuses et sociales du moment, il est indéniable qu'elle porte un projet de progrès social.

Cette mise en exergue de l'homme en tant qu'être social et politique, en phase avec la nature, naturellement bon peut-être (Rousseau) se détecte aussi chez Etienne Louis Boullée, contemporain de Ledoux, avec une dimension peut-être plus symbolique encore chez Boullée, dans la mesure où ses projets représentent l'absolu d'une institution anthropocentrique. On s'en tiendra ici à l'échelle et la démesure de l'architecture d'E.L. Boullée qui dépasse en dimension celle de Ledoux. Démesure vraisemblablement en phase avec l'idéologie républicaine qu'elle matérialise, enthousiaste, universelle et cartésienne.

Quoi qu'il en soit, le lieu du projet pour les deux architectes est avant tout le lieu de l'expression d'un rapport affirmé de l'homme inscrit au cœur et maître du monde. Le lieu initial du projet ne nécessite plus la rigueur de l'analyse vitruvienne dans la mesure où le monde peut être pensé et organisé à partir de ce lieu.

Le lieu se soumet au projet, comme le monde est désormais soumis aux hommes.



Le cénotaphe à Newton
Dessin d'Etienne Louis
Boullée, architecte

Source :
Boullée, JM Pérouse de Montclos



Projet de bibliothèque
Dessin d'Etienne Louis
Boullée, architecte

Source :
Boullée, JM Pérouse de Montclos

III.5 Jean Nicolas Louis Durand, l'univers, l'homme et l'abstraction

Le modèle architectural d'une pensée abstraite, exprimée dans le rêve utopique réalisé d'Arc et Senans, transposable en tous lieux (ou presque), car apte à dialoguer, à s'adapter à n'importe quel site et à influencer n'importe quel lieu, trouve son apogée avec Jean Nicolas Louis Durand (1760-1834).

Chez J.N.L. Durand, la conscience du monde et donc les rapports du lieu et de l'architecture franchissent un pas supplémentaire vers l'abstraction et la symbolique.

Le rapport au lieu n'apparaît plus comme un paramètre essentiel. Il s'agit, après établissement des concepts architecturaux, d'adapter le projet au lieu et/ou le lieu au projet. La citation de Ledoux sur les rapports de l'Art et du lieu (*c'est l'art qui développe les ressources des lieux*) trouve ici une expression manifeste ; La démarche de

conception architecturale intéresse d'abord l'espace architecturé. La question du lieu n'est ainsi pas abordée par Durand dans son enseignement en architecture. L'architecture se retrouve introvertie en un rapport d'harmonie et de composition qui trouve ses sources au cœur des préceptes de Vitruve et d'Alberti.

Chez J.N.L. Durand, le lieu du projet se concentre en l'espace du projet. La pensée architecturale est issue d'une pensée scientifique. Elle s'affranchit d'un lieu qui n'est plus qu'un espace topologique, afin de mieux s'y affirmer ; l'architecture des bâtiments se fonde sur une interprétation des préceptes de Vitruve : *"Pour qu'un édifice soit convenable, il faut qu'il soit solide, salubre et commode"*¹⁰¹

La conscience d'un monde désormais sous contrôle, exploitable, génère une scission conceptuelle entre le lieu et le projet (architectural ou urbain). Les préceptes de Vitruve sont interprétés à la lumière de ce que l'architecte y recherche. Ils servent de fondements et de références aux démarches architecturales des uns et des autres. En l'occurrence, ce sont essentiellement les principes de composition des bâtiments (l'essentiel des dix livres de Vitruve au demeurant) qui intéressent J.N.L. Durand. Cette considération d'une architecture autonome par rapport au lieu conduit Durand à envisager l'architecture comme une science exacte, science qu'il enseignera d'ailleurs à des ingénieurs de l'Ecole Polytechnique : *"Les architectes ne sont pas les seuls qui aient à construire des édifices ; les ingénieurs de toute classe, les officiers d'artillerie, etc., éprouvent fréquemment cette obligation ; on pourrait même ajouter qu'au temps présent les ingénieurs ont plus d'occasion d'exécuter de grandes entreprises que les architectes proprement dits (...) ainsi les connaissances et les*

¹⁰¹ Jean Nicolas Louis Durand, *Partie graphique des cours d'architecture faits à l'Ecole Royale Polytechnique depuis sa réorganisation*. Imprimerie Firmin Didot, Paris, 1821, p.4
Ouvrage accessible sur le site <http://books.google.fr>. Cette citation de J.N.L. Durand renvoie immédiatement à la triade vitruvienne *firmitas, utilitas, venustas* (Vitruve, *Les dix livres d'Architecture*, op.cit.)

talents en architecture leur sont pas moins aussi nécessaires qu'aux architectes de profession."¹⁰²

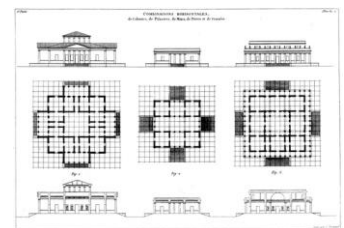
La pensée architecturale de J.N.L. Durand, tournée vers de stricts problèmes de composition intéressant tant les plans que la coupe ou la façade, envisage le projet architectural comme un dispositif anthropocentré, et illustre une pensée dominatrice du monde. L'homme peut penser et organiser la nature comme il pense et organise son architecture. L'harmonie du tout est culturelle.

Le site, qui n'est pas encore le lieu du projet, n'est donc pas essentiel. Il s'agira après coup d'adapter le site au projet et dans une moindre mesure, le projet au site. Dès la conception, et sans qu'il soit nécessaire de s'y confronter, le lieu fait partie du projet. Le tout n'est qu'affaire de géométrie et de composition : *"La ville est une composition géométrique(...) De même que les murs, les colonnes, etc. sont les éléments dont se composent les édifices, de même les édifices sont les éléments dont se composent la ville.*"¹⁰³

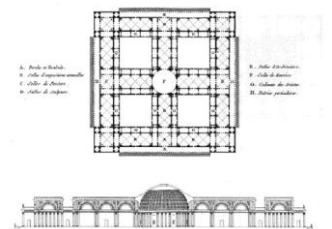
A la différence de Vitruve qui consacre une partie de son propos, ténue, mais essentielle aux relations du lieu et du projet, qu'il s'agisse d'urbanisme ou d'architecture, J.N.L. Durand ne prend pas position sur ce point et l'ignore même de manière quasi absolue : la question du site ou du lieu n'est jamais évoquée.

La démarche de conception architecturale se concentre sur la composition et ne nécessite qu'un entraînement rigoureux pour être maîtrisée : *"Combiner entre eux les divers éléments, passer ensuite aux différentes parties des édifices, et de ces parties à l'ensemble, telle est la marche que l'on doit suivre, lorsqu'on veut apprendre à composer ; lorsque l'on compose au contraire, on doit commencer par l'ensemble, continuer par les parties et finir par les détails.*"¹⁰⁴

Chez J.N.L. Durand, le lieu du projet se réduit au projet, ce dernier étant lui-même l'objet rigoureux d'une composition de parties. Pour



Combinaison horizontale de colonnes, de pilastres, de murs, de portes et de croisées, JNL Durand architecte
Source : *Précis des leçons d'architecture*, J.N.L. Durand, 1809



Plan de musée, JNL Durand architecte
Source : *Précis des leçons d'architecture*, J.N.L. Durand, 1809

¹⁰² Jean Nicolas Louis Durand, *Précis des leçons d'architecture données à l'Ecole Royale Polytechnique*, édité à compte d'auteur, Paris, 1809, p.5. Ouvrage accessible sur le site <http://books.google.fr>

¹⁰³ Citation de Jean Nicolas Louis Durand extraite de Inès Lamunière, *Fo(u)r cities : Milan, Paris, Londres, New-York*, Presses Polytechniques et Universitaires Romandes, Lausanne, 2004, p.10

¹⁰⁴ Jean Nicolas Louis Durand, *Précis des leçons d'architecture données à l'Ecole Royale Polytechnique*, op.cit., p.92

exprimer l'idée d'une universalité au sein du projet, il s'agit essentiellement de le fonder à partir des outils que sont les axes et la symétrie. Ce dispositif visuel suffit à exprimer l'organisation du monde. Le reste du projet architectural n'est qu'un jeu savant de partitions, qui nécessite cependant une grande maîtrise. Les références se trouvent au cœur des architectures grecques et romaines.

Pour que cette pensée se matérialise, Il ne s'agit pour Durand que de mettre en place une méthode. Ainsi, la façade n'est pas l'expression d'une relation au site, la rencontre du *dehors* et du *dedans*, mais le résultat conforme de la rencontre de la coupe et du plan : *"Accoutumés de bonne heure à tracer le plan avant tout, à en voir naître la coupe, à ne considérer une élévation que comme la projection d'un édifice entièrement composé, ils ne courront jamais la risque de faire comme les personnes qui, parce que dans l'architecture elles ne voient que décoration, commencent un projet par la façade, et ajustent ensuite comme elles le peuvent le plan et la coupe avec l'élévation."*¹⁰⁵

Cette attitude absolument rationnelle, dont Durand est un représentant majeur, mais non isolé (Chalgrin, Brongniart sont d'autres représentants de cette époque et de cette tendance) tente de positionner l'architecture comme une science logique, privilégiant l'expression structurelle à la décoration, soupçonnée de n'être qu'un avatar égocentrique de l'architecte.

Cette attitude qui reflète une conception du monde relativement partagée et non strictement limitée à l'architecture va perdurer et globalement dominer la pensée architecturale de la fin du XVIIIème siècle et d'une bonne partie du XIXème siècle. Mais parce qu'elle se veut être une méthode rigoureuse, la question se pose de savoir si cette démarche finalement introvertie ne finit pas par interroger ses propres processus, et s'envisageant strictement comme une réflexion sur la composition, ne finit pas par oublier au passage l'homme et le lieu en ce qu'ils sont des paramètres physiques et sensibles inhérents au projet. L'espace de l'architecture, en ne se

¹⁰⁵ *Ibid.* p.78

considérant plus que comme un phénomène autosuffisant, intègre-t-il encore l'être humain ?

Par réaction, la fin du XIX^{ème} et le début du XX^{ème} siècle voient apparaître de nouvelles réflexions sur la place de l'homme au cœur du monde, et par voie de conséquence interrogent le rapport tripartite homme / lieu / architecture.

III.6 Tony Garnier, l'utopie sociale et le lieu

A la fin du XIX^{ème} siècle, Tony Garnier, cent cinquante ans après l'utopie de C.N. Ledoux, réfléchit et émet des propositions architecturales d'où émerge une forte dimension sociale. Le projet de "*Cité industrielle*" est une "*étude pour la construction des villes*"¹⁰⁶. Il est possible de lire au cœur de cette proposition les prémices des futurs préceptes du Mouvement moderne : fonctionnalisme, espace, verdure, ensoleillement...

Comme chez Vitruve quand il évoque le lieu, la proposition est générique dans la mesure où la détermination du lieu est établie à partir de nécessités sanitaires et de bien-être physique et moral ; la modernité (entre autres phénomènes) sépare les pensées des deux architectes, et les considérations sur le rapport au lieu différent. Mais certains concepts restent partagés : sont convoqués chez Tony Garnier le paysage, pour satisfaire la vue, l'héliotropisme, pour satisfaire le corps, et l'espace ordonné, pour satisfaire l'esprit.

Comme la ville de Chaux de Ledoux, la Cité industrielle est une utopie. Etymologiquement, la notion d'utopie renvoie à l'idée de l'établissement d'un projet en un lieu qui n'a pas d'existence réelle (*ou-topos*, en aucun lieu, ou le lieu de nulle part). Au vue de ce qui a été développé auparavant, Il nous semblerait vraisemblablement plus judicieux pour une utopie de parler d'un établissement en *son* lieu, d'une manière anthropocentrée, conforme à un projet politique et/ou social coalescent. L'utopie de Ledoux ou de Garnier se pense à partir d'un lieu propre ; s'ensuit la possibilité d'une adaptation en un lieu réel. Il s'agit d'opérer une rencontre entre deux systèmes spatiaux. Ledoux, quand il donne forme à son utopie à Arc et



Une Cité industrielle, l'hôpital,
Tony Garnier architecte
Source : *une cité industrielle*, Tony
Garnier, 1904



Une Cité industrielle,
Immeubles collectifs d'un
quartier d'habitation,
Tony Garnier architecte
Source : *une cité industrielle*, Tony
Garnier, 1904

¹⁰⁶ Il s'agit là de l'intitulé exact et complet de l'ouvrage de Tony Garnier

Senans, E.L. Boullée et J.N.L. Durand dans leur approche méthodologique du projet, ne semblent pas considérer autrement la question du lieu.

Il existe une différence notable cependant entre la matérialisation des pensées utopiques chez Claude Nicolas Ledoux et chez Tony Garnier. Pour ce dernier, le lieu de l'utopie ne s'apparente pas au royal centre du monde, mais se rapporte à une société plus sociale et plus égalitaire. La matérialisation spatiale de son utopie en tant qu'elle est un dispositif politiquement décryptable s'établit à partir de l'expression des liens entre espace et politique. Des références au roman *Travail* d'Emile Zola sont assumées par l'architecte¹⁰⁷. Chez Tony Garnier, le lieu du projet est un lieu d'expression sociale et humaniste avant d'être un lieu d'expression architecturale au sens topologique d'une mise en forme de l'espace : le style et la forme comptent moins que l'intention conceptuelle, même s'ils font absolument partie de la pensée du projet.

Tony Garnier est un illustrateur d'une utopie sociale dont il est également l'auteur mais dont il n'est pas l'unique penseur ; de ce point de vue, le projet de Cité industrielle est enraciné dans son temps.

A la différence de Ledoux et de son dispositif utopique centré, la Cité industrielle de Tony Garnier présente une structure urbaine souple, au sens où sa morphologie paraît pouvoir adopter et s'adapter à un lieu ou à un autre. Ce faisant, elle s'insère dans l'universalité, à la différence de la ville de Chaux qui concentre l'universalité.

III.7 De l'utopie au lieu

Ces approches utopiques sont intéressantes à aborder du point de vue de leur rapport au lieu car elles s'organisent autour de concepts qui confèrent toujours au lieu un rôle spécifique au cœur de l'utopie.

¹⁰⁷ C'est la thèse que soutient Alain Lagier dans un article de *Techniques et Architecture*. Il établit l'existence de liens entre l'œuvre de Tony Garnier et celle d'Emile Zola. Dans ce cadre, on notera la proposition de T. Garnier d'inscrire des citations du roman *Travail* d'Emile Zola au fronton de l'agora de la Cité industrielle, ainsi que le fait que Tony Garnier était membre de l'association des Amis de Zola. Alain Lagier, *Emile Zola et Tony Garnier, retour aux sources urbanistiques*, *Techniques et Architecture* n°331 juin juillet 1980, éditions du Moniteur, pp 45-48. Emile Zola, *Travail*, éditions Verdier, Lagrasse 1979

La définition stricte de l'utopie révèle une ambiguïté sur la question du lieu : l'utopie se situe en un lieu topologiquement décrit, mais non situé.

L'utopie est une prise de position issue de l'insoutenabilité d'une situation politique et sociale réelle. Elle promeut l'idéalité d'une autre situation. Pour établir une démonstration probante, elle se fabrique un lieu absolument viable et idéal. Le lieu de l'utopie est construit à partir d'une vision politique. L'utopie se nourrit de la comparaison : *"...quand je compare les institutions utopiennes à celles des autres pays, je ne puis assez admirer la sagesse et l'humanité d'une part, et déplorer, de l'autre, la déraison et la barbarie."*¹⁰⁸

Les utopies sont toujours inscrites dans leur époque en même temps qu'elles sont identifiées à la pensée d'un auteur unique (Platon, Thomas More, Etienne Cabet, Victor Considerant, Ebenezer Howard, etc.)

L'utopie naît d'une perception a priori non partagée ou non totalement partagée du monde. Elle est issue d'une insatisfaction vécue et perçue d'un état du monde. L'utopie permet la dénonciation de cet état, elle signale et stigmatise les dysfonctionnements. Elle a pour but de convaincre, de provoquer une prise de conscience, d'éveiller la perception de ceux qui n'ont pas perçu la gravité d'une situation. C'est le cas de l'*Utopie* de Thomas More et de l'*Icarie* d'Etienne Cabet, œuvres littéraires construites à partir des constats d'une désapprobation de situations politiques et sociales en France et en Angleterre. C'est également le cas pour les utopies plus graphiques que littéraires que sont les propositions de Ledoux et de Tony Garnier.

Il s'agit pour ces utopistes de formaliser une représentation possible et reconnaissable du monde, en un lieu spécifique. Cette représentation est établie à partir d'une perception de l'irrecevabilité d'un monde existant. Elle est issue d'une perception singulière, établie à partir de convictions culturelles et politiques. Elle propose l'idéalité d'un monde subjectif au sein duquel chacun est invité à se projeter et à établir à son tour des comparaisons

¹⁰⁸ Thomas More, *L'Utopie*, traduit de l'anglais par Victor Stouvenel, Editions Libro, Pössneck, 1999, p.46

entre monde réel et monde possible. L'objectif est d'arriver à générer des réactions par une modification des perceptions. L'utopie est un outil intellectuel qui permet la matérialisation en un lieu possible de la proposition politique, ainsi que la participation et l'implication du lieu à la proposition politique.

III.8 La perception du lieu ou le positionnement entre l'intelligible et le sensible

Ces considérations subjectives doivent être comprises à la lumière des concepts de la perception phénoménologique tels qu'ils sont établis entre autres par Heidegger et Merleau-Ponty.

Si l'on reste sur les considérations des philosophes quant à la question du lieu de ce point de vue phénoménologique, il se confirme avec Gaston Bachelard (1884-1962), quand il évoque l'espace de la maison, que l'expérience du lieu fabrique une conscience du lieu : *"...les lieux où l'on a vécu la rêverie se restituent d'eux-mêmes dans une nouvelle rêverie. C'est parce les souvenirs des anciennes demeures sont revécus comme des rêveries que les demeures du passé sont en nous impérissables."*¹⁰⁹

Pour Bachelard, le lieu est interprété à la lumière de l'expérience des autres lieux... L'expérience exprimée dans *La poétique de l'espace* forme une conscience de l'espace et du lieu.

Dans une approche moins philosophique, mais tout aussi théorique, Christian Norberg-Schulz (1926-2000) interroge de façon assez similaire le lieu, et développe une pensée sur le génie du lieu (*genius loci*). Pour C.Norberg-Schulz, le lieu est un espace culturellement perçu et donc interprété à la lumière de paramètres subjectifs et de concepts phénoménologiques.

La posture théorique de C. Norberg-Schulz est intéressante à analyser car au-delà de la perception phénoménologique à laquelle il semble adhérer, il exprime assez bien le malaise contemporain

¹⁰⁹ Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, Quadrige PUF, Paris 2008. Première édition, PUF, 1957, p.26

perçu sur les rapports de l'architecture et du lieu ; malaise dont il détermine l'origine dans la pensée rationnelle de J.N.L. Durand et l'apogée dans le Mouvement moderne du XXème siècle.

La dichotomie établie entre l'intelligible et le sensible génère selon lui une perte du sens du lieu : *"Le monde de la vie se dédouble (...) en un cosmos d'idées parfaites et immuables, et un topos de choses visibles, imparfaites et changeantes. Ce dédoublement est à l'origine des divisions ultérieures entre sujet et objet, pensée et sentiment, avec, d'un côté, un visible imparfait relevant de l'expérience subjective et, de l'autre, des idées qui constituent un champ normatif et objectif, autrement dit, scientifique".*¹¹⁰

Le lieu selon C. Norberg-Schulz est perceptible dans une dimension sensible, mais il se fonde sur une présence et une reconnaissance des quatre éléments qui constituent le Quadriparti heideggérien. C'est bien cette présence qu'il relève dans l'analyse qu'il développe de la ville d'Urbino : *"Le monde présenté par Urbino est (...) l'union de la terre du lieu, du ciel de la région, de l'utilisation de l'homme et de l'ordre divin (...) Avec leur mode d'être dans le lieu, ces quatre éléments constituent à eux tous un monde qui porte le nom d'Urbino et manifeste à sa manière le quadriparti de Heidegger."*¹¹¹

Si le rapport au monde lui semble avoir été autrefois basé sur une relation explicite au cosmos, C. Norberg-Schulz semble rendre la modernité non seulement responsable de la séparation de l'intelligible et du sensible, mais également de la perte du sensible au seul profit de l'intelligible, et donc du rationnel : *"Cette séparation apparaît quand les Lumières réduisent la compréhension au raisonnement ; le contact direct avec ce que j'ai défini comme sentiment et identification passe alors à la trappe. En d'autres termes, l'architecture est désormais considérée sous le seul aspect du style et, ce faisant, perd son ancrage dans le monde de la vie."*

112



Vue d'Urbino
Source : L'art du lieu, Christian Norberg Schulz

¹¹⁰ Christian Norberg-Schulz, *L'art du lieu*, Collection Architextes, Le Moniteur, Paris 1997, p.62

¹¹¹ *Ibid.* p.71

¹¹² *Ibid.* p.258

L'accusation est sérieuse puisque C. Norberg-Schulz considère que la modernité ne permet plus une compréhension sensible du monde, un lien avec le milieu. Pour l'historien norvégien, les formes et les pensées issues de la modernité, le Mouvement Moderne en tête, ne peuvent engendrer qu'une lecture partielle, rationnelle et donc fausse du monde. Il prend ainsi en exemple l'espace de la fenêtre : *"La fenêtre est devenue le regard que la maison pose sur le milieu environnant et donc un motif illustrant le lien entre l'espace domestique et l'espace social. Aujourd'hui, la standardisation des fenêtres concourt à la perte du lieu."*¹¹³

La modernité n'offre aucune ouverture possible parce que les architectes ont perdu le sens du lieu, ont une perception incomplète du lieu : *"Préserver l'unité du lieu est une tâche qui incombe aux architectes auxquels le lieu ne demande pas seulement des projets fixes et implacables mais des adaptations libératrices. Lorsqu'elle rejeta les images du passé, la modernité était précisément en quête de cette liberté ; or elle a échoué parce que les architectes de l'époque manquaient d'une compréhension appropriée du lieu."*¹¹⁴

Face à cette double accusation (une perte de la compréhension du lieu et une conception erronée du rapport de l'homme au lieu), il va être intéressant de comprendre comment les modernes, Le Corbusier en tête, abordent justement la perception du lieu.

Pour C. Norberg-Schulz, l'alternative ne réside que dans un retour à l'expression du cosmos, à une relecture des caractères du lieu ; ainsi, *"tout habitat a une localisation bien précise dans un paysage et un esprit personnel qui doivent être respectés ; la tradition doit donc faire sa réapparition d'une manière nouvelle"*¹¹⁵. Ecartant définitivement le modernisme, C. Norberg Schulz ne semble trouver d'alternative crédible que dans le postmodernisme architectural et le néorégionalisme. Ces considérations semblent ici subjectives, et il est légitime de poser la question de savoir s'il est possible de reconnaître et de retrouver l'esprit du Quadriparti heideggérien au sein des architectures de Venturi, de Charles Jencks, de Jorn



Fjaerland, musée du glacier,
Svere Fehn architecte
Source : <http://www.archiguide.free.fr>



Helsinki, résidence du
Président, Reima Pietilä
architecte
Source : L'art du lieu, Christian
Norberg Schulz

¹¹³ Ibid. p.142

¹¹⁴ Ibid. pp. 297-298

¹¹⁵ Ibid. p.296

Utzon, de Sverre Fehn ou Reima Pietilä¹¹⁶, si elles ne sont pas tout aussi présentes dans l'architecture de Le Corbusier ou de Tadao Andô.

De ces diverses approches et pensées tant architecturales que philosophiques, il semble qu'il soit possible de cerner une notion du lieu. Notre approche contemporaine de ce concept nous amène à l'observer à la lumière de considérations phénoménologiques qui se sont structurées sous la plume de quelques éminents philosophes et penseurs. Ces considérations font apparaître la subjectivité de cette notion.

Ainsi, le lieu, en tant que paramètre du projet architectural, est un objet pensé à la lumière de ce que peut être ou de ce que doit être le projet architectural. La forme utopique en est un exemple, si ce n'est un modèle.

Si certains aspects topologiques du lieu semblent devoir être interprétés de manière consensuelle (un relief, l'orientation du soleil, la direction d'un vent, etc., sont raisonnablement physiquement ressentis par tous les êtres humains de la même manière), d'autres aspects intellectuels, abstraits et sensibles sont déterminés et conceptualisés à la lumière d'expériences et d'apprentissages culturels, politiques, culturels, rituels, sociaux, etc.

Si une définition du lieu devient dès lors complexe à élaborer, on peut cependant déterminer le lieu comme l'interprétation d'un espace. Si le lieu est interprétable, le projet architectural, en tant qu'il est un projet de lieux et donc un projet d'espaces, est également le sujet d'une interprétation.

Le projet architectural, installé en un lieu, ou créant un lieu est alors une vérité relative. Cette vérité fait sens pour une quantité donnée d'individus à un moment donné de leur histoire. Le rôle de l'architecte est de révéler, par le projet architectural, cette vérité.

La rencontre de l'architecte et du lieu du projet génère donc une interprétation singulière, qui va engendrer un projet singulier et donc en retour une transformation et une perception singulière du lieu.

¹¹⁶ Les oeuvres de Jorn Utzon, Sverre Fehn et Reima Pietilä constituent pour C.Norberg Schulz des références en matière de rapports du projet architectural et du lieu.

Afin de pouvoir cerner les rapports de ce qui semble pouvoir être une idée préalable au projet et du lieu du projet, il nous faut déterminer parmi les paramètres qui structurent ces deux concepts ceux à partir desquels il nous sera possible de démontrer l'existence de l'idée architecturale et de l'importance de son rapport au lieu.

Nous rappellerons ici l'approche que nous avons établie de la définition de l'idée architecturale, c'est-à-dire un concept conscient ou inconscient qui préside à l'émergence du projet architectural.

On a vu qu'une conception différente de ce que peut être l'idéalité de l'environnement des hommes guidait de manière forte les projets utopiques de Ledoux et de Tony Garnier. D'une manière générale, les utopies sont des outils intéressants de la compréhension des démarches des architectes dans la mesure où elles sont conduites par un projet politique dont l'espace architectural est une matérialisation. On a également pu vérifier dans les cas de Rem Koolhaas et de Westfourth Architecture que la conscience politique de l'architecte influait sur sa manière d'appréhender un lieu et d'y concevoir un projet...

Comment donc mettre en évidence ce concept d'idée architecturale, ainsi que sa relation au lieu ?

III.9 L'hypothèse de la recherche

L'hypothèse formulée dans cette thèse est que dans le rapport du projet et du lieu, le lieu est le paramètre qui permet ou non une matérialisation de l'idée architecturale :

L'idée architecturale est un concept qui se situe au-delà de l'idée politique, mais en deçà du projet architectural. Elle oriente et détermine certains choix du projet.

Pour révéler l'existence de l'idée architecturale, nous allons revenir sur le cas de l'utopie :

L'utopie peut être considérée comme une matérialisation absolue de l'idée architecturale, une mise en espace conceptuelle et idéalisée du monde, au sein de laquelle aucune aspérité topologique ne vient créer d'interférence à l'expression de l'idée. Il s'agit de concentrer le message sur le projet politique que porte

l'utopie. L'idée architecturale s'impose à l'espace topologique, elle en génère sa mise en forme.

Le lieu est inféodé à l'idée architecturale. Ceci pourrait justifier de manière essentielle le choix de l'île dans l'Utopie de Thomas More. L'île est un espace clos, parfaitement déterminable et conceptualisable jusqu'en ses limites. En évacuant ainsi la problématique topologique, Thomas More peut concentrer son attention et celle de son lecteur sur d'autres aspects du projet.

Dans la réalité topologique du monde, l'idée architecturale est un concept subjectif émanant et conceptualisé par l'architecte en fonction de son expérience phénoménologique du monde, sa culture, ses convictions politiques, sa conscience sociale, etc.

Le lieu potentiel d'un projet fait lui aussi l'objet d'une lecture subjective, qui peut être partagée par une communauté d'individus, mais qui, parce qu'il est le fruit d'une perception toujours singulière, porte une part d'une reconnaissance individuelle. Le lieu est toujours une représentation singulière du monde, représentation elle-même nourrie par la perception du lieu.

A fortiori, le lieu de l'architecture, en tant qu'il est un espace de représentation d'un rapport des hommes au monde, est porteur de signes donnés au monde. L'architecte interprète donc le lieu potentiel d'un projet comme le lieu possible d'une représentation anthropocentrique du monde. L'architecte semble donc s'inscrire donc dans un système autoréférencé, animé d'une sorte d'intelligibilité circulaire du monde qui initie des perceptions dont elle se nourrit.

A partir de ce constat :

Soit l'idée architecturale est la représentation d'un projet politique, culturel ou social de la communauté à laquelle appartient l'architecte, auquel cas l'idée architecturale et le projet architectural seront conformes à une représentation commune et consensuelle du monde : le sommet d'un relief est toujours considéré comme un point singulier du monde, il peut être le lieu d'une matérialisation d'un pouvoir, politique et/ou religieux. En investissant ce lieu d'un projet à forte valeur symbolique, une communauté humaine, et a fortiori l'architecte en charge de cet investissement, n'établit pas de contresens. Au contraire, la présence d'un projet symbolique en ce

lieu spécifique renforce la valeur symbolique du lieu. C'est le cas par exemple de l'Acropole d'Athènes.

Soit l'idée architecturale de l'architecte est une idée décalée ou contradictoire à une vision partagée du monde. L'architecte peut alors tenter de transmettre la singularité de sa pensée. Pour établir cette démonstration qui s'oppose peut-être à une vision culturelle et/ou politique partagée, il va rechercher en le lieu le support nécessaire à la matérialisation de son idée architecturale. Il s'établit une lecture sélective du lieu, en fonction de critères d'adéquation du lieu à l'idée architecturale.

Cette convenance physique de l'idée architecturale et du lieu n'est pas forcément simple à établir, car si l'idée est absolument intellectuelle, le lieu du projet est un espace physique qu'il va falloir matériellement investir.

Dès lors, le choix de l'utopie et de la virtualité du lieu (imaginaire) permet la maîtrise absolue d'un lieu, qui dans ce cas se met en conformité avec l'idée architecturale.

Dans un contexte de recherche d'un lieu réel possible, l'architecte est à la recherche d'un lieu déterminant et appropriable.

Si l'on revient sur les diverses démarches analysées dans cette première partie analytique, il s'avère que jusqu'à la fin du XIXème siècle, l'idée architecturale s'exprime essentiellement dans l'utopie. En dépit des révolutions initiées par la Renaissance, les remises en causes d'un ordre établi et admis émergent difficilement. Les penseurs et les architectes ont l'espace du livre pour exprimer leur pensée, mais l'utopie architecturale se pratique d'une manière récurrente, par l'établissement des cités et des bâtiments. Quand cette pensée prend physiquement et architecturalement place, elle se fait en phase avec un ordre du monde ; c'est encore le cas pour l'utopie de Chaux, matérialisée partiellement à Arc et Senans, dont la réalisation se fait avec l'accord du roi Louis XVI. Si cette utopie s'inscrit encore dans la logique d'un pouvoir (en l'occurrence, royal), elle implique cependant déjà symboliquement l'ensemble de la société. Elle interroge les symboles et les valeurs monarchiques, ambitionne la démocratie, induit la tyrannie, questionnements qui

émergent également des postures architecturales et politiques plus républicaines de J.N.L. Durand.

La Renaissance puis les Lumières ont définitivement transformé les rapports de l'homme au cosmos, et établi une césure entre le topologique et le sensible. Dans cette translation conceptuelle, le lieu a acquis un statut particulier. Il est devenu un paramètre absolument interprétable ; soit qu'il est lu comme une représentation de caractères strictement topologiques, soit qu'il est pourvu de signes sensibles dont le sens émane d'une conscience, partiellement culturelle.

Pour l'architecte, cette altérité de la perception engendre des conséquences non négligeables tant sur l'approche et la compréhension du lieu que dans la démarche de conception architecturale.

Le lieu du projet semble donc pouvoir être à la fois l'objet d'une perception subjective et la concrétisation d'un projet symbolique, politique, culturel et/ou social.

Quelle qu'en soit la dimension politique ou culturelle, il semble que le projet architectural soit plus qu'un projet d'espace, un projet de lieu. Parce que la dimension sensible du projet serait ainsi explicitée de manière permanente, le projet architectural serait donc pourvu d'une emblématique dimension bachelardienne.

Ce rapport à la subjectivité du lieu semble prendre une dimension absolument singulière au XXème siècle. Les questionnements, les critiques, les débats sur l'adéquation de l'architecture au lieu, l'internationalisation de l'architecture, la prolifération de constructions génériques, la critique d'une déshumanisation de l'architecture, les revendications régionalistes, les ruptures dogmatiques, les antagonismes, etc., tous ces signes d'un questionnement profond, d'une interrogation légitime sur les rapports de l'architecture et du lieu montrent bien à quel point la question semble cruciale et complexe.

Le XXème siècle semble bien être un siècle où l'attitude par rapport au lieu ne va plus forcément de soi. Comment l'architecte aux XXème et XXIème siècles aborde-t-il cette complexité ? Quels sont les outils réels et intellectuels dont il dispose ? Les considérations

vitruviennes sur le lieu ont-elles encore un sens en un temps contemporain où la maîtrise des objets techniques et architecturaux permet d'envisager d'habiter hors des lieux terrestres, dans le vide absolu de l'espace intersidéral, ou à quelques centaines de mètres dans la profondeur des océans. Tous les scénarios d'investissement du territoire sont envisageables, l'absolu topologique et sensible du lieu semble être un paramètre absolument malléable.

Le XXème siècle semble être un siècle où l'architecte est en mesure de se référer à J.N.L. Durand, et ainsi s'affranchir du lieu, ou d'en appeler aux considérations de Heidegger, de trouver ses sources chez Vitruve ou dans les fondements d'une architecture régionale. De l'universalité au localisme, du style international au régionalisme, toute attitude semble en ce siècle admissible, justifiable, polémique et critiquable.

Comment essayer de cerner les places respectives du projet et du lieu en ce siècle ?

Comment les architectes se défont-ils de cette apparente complexité ? A partir de quels paramètres construisent-ils une pensée ?

L'analyse de postures spécifiques peut ici aider à ouvrir des pistes de compréhension.

IV Le choix des architectes : Le Corbusier, Tadao Andô, MVRDV

Au vu de ce qui vient d'être développé sur la subjectivité de la pensée et de la perception, il paraît présomptueux d'envisager une objectivité absolue dans le choix des architectes dont l'œuvre et le regard vont être ici les outils de la démonstration. Cependant, certaines figures architecturales semblent objectivement relativement indispensables pour mener cette recherche.

Ce qui est recherché semble pouvoir émerger ou tout au moins être repérable par la récurrence d'attitudes architecturales ou d'une posture théorique affirmée. Cette récurrence n'est peut-être ni

formelle ni matérielle, mais elle signale une singularité et une constance de l'approche architecturale. Si elle n'est pas forcément immédiatement compréhensible, elle doit laisser une trace qui dépasse le simple cadre de la formalisation de l'architecture. Ceci nécessite donc tout d'abord que la production architecturale soit conséquente, de manière à pouvoir y retrouver les traces possibles et repérables d'une attitude d'un projet à l'autre ; rien ne garantit cependant que ce rapport d'une idée architecturale au lieu soit systématiquement décelable, ni même qu'il existe.

Le choix des architectes va s'établir parmi les plus prolifiques, représentatifs, ou emblématiques de l'architecture du XXème siècle, afin de prendre appui sur la réalité analysable d'une somme architecturale.

Il est important également que ces architectes établissent ou aient établi une trace de leur pensée, qu'une réflexion sur l'architecture soit palpable et mesurable. Là encore afin de chercher à établir des liens entre cette pensée intellectuelle, le projet architectural et le lieu du projet...

Parmi le foisonnement des postures architecturales qui se sont inscrites sur tout le XXème siècle, le Mouvement moderne semble être l'objet qui focalise toutes les tensions et attentions, qui organisent les pensées et les théories architecturales du siècle. Il l'articule, se retrouve au banc des accusés en même temps qu'il continue à servir de référence en ce début de XXIème siècle. Il semble donc être le cadre d'une posture théorique puissante.

Parmi les théoriciens de ce mouvement, le plus prolifique, certainement le plus polémique, au sens où ses écrits, ses propos et son architecture alimentent les réflexions de ses détracteurs comme de ses défenseurs, Le Corbusier semble être une personnalité intéressante, pour ne pas dire incontournable de cette recherche.

Si la posture de Le Corbusier semble effectivement pertinente dans ce cadre, elle ne peut suffire à valider la recherche de l'établissement d'un rapport singulier du projet au lieu. Il est important de vérifier que cette relation doit pouvoir être déterminable chez d'autres architectes, dans d'autres contextes.

Si la récurrence du propos architectural nous sert de guide dans la détermination des choix, la figure de Tadao Andô paraît pouvoir apporter des informations sur ce rapport de l'architecture et du lieu. Vraisemblablement parce que Tadao Andô revendique dans ses écrits une relation forte et puissante au lieu en même temps que son architecture semble, par l'emploi systématique du béton et de la géométrie, générique au point de susciter les critiques de C.N. Schulz : *"Gehry et Andô (...) sont au service du pouvoir économique ; ils travaillent aux quatre coins du monde et, aux quatre coins du monde, produisent le même type de solution, quels que soient le lieu ou le programme. Ils confirment donc que l'architecture n'est plus quelque chose pour quelque chose mais une chose uniquement personnelle : ils sont les représentants d'une société de consommation qui a investi la totalité de la planète et situe un bâtiment au même plan qu'une Mercedes-Benz ou une bouteille de Coca-Cola ; Il s'ensuit que les lieux acquièrent progressivement le même aspect, car toute ville qui se respecte se doit d'exhiber «son» Stirling, son Botta, son Meier, son Gehry ou son Andô. Les villes deviennent ainsi des musées de trouvailles contemporaines sans cesse renouvelées."*¹¹⁷

Cette ambiguïté apparente est intrigante et mérite de chercher à comprendre quels sont les paramètres fondamentaux de l'architecture de Tadao Andô, et les raisons de la critique de C.N. Schulz.

Parce qu'ils semblent justement se situer formellement à l'opposé de l'apparent formalisme de l'architecte japonais, parce qu'ils semblent revendiquer haut et fort une posture politique, il me semble pertinent de rechercher si une récurrence théorique est décelable derrière l'éclectisme formel des architectes néerlandais de MVRDV. Si leurs postures architecturales paraissent émerger d'une pensée politique, la question se pose de savoir si la posture architecturale fait l'objet d'une récurrence, si des stratégies différentes sont décelables, et de déterminer le rôle du lieu dans la mise en place de ces stratégies...

¹¹⁷ Christian Norberg-Schulz, *L'art du lieu*, op.cit., p.293

Avant de s'intéresser à l'analyse des œuvres et postures théoriques de ces architectes, la question se pose de connaître les raisons qui nous conduisent à écarter d'autres architectes et d'autres postures architecturales, a priori tout aussi pertinentes dans le cadre de cette recherche. On pourrait aisément imaginer que F.L. Wright, L.I. Kahn, le postmodernisme, les architectes plus contemporains que sont Renzo Piano, Jean Nouvel, etc. puissent faire l'objet d'une attention tout aussi juste et intéressante que celle dont Le Corbusier, Andô et MVRDV font ici l'objet.

Au-delà de la dimension intuitive et peut-être subjective qu'il est peut-être nécessaire d'assumer, il me semble que l'éclectisme proposé quant aux architectes choisis est une tentative pour montrer que le rapport de l'idée architecturale et du lieu n'est pas strictement lié à un système de pensée ou à une période donnée. Le concept d'idée architecturale semble pouvoir se retrouver à travers les siècles de théorie et de pratique architecturale sous des formes et à des degrés divers.

Au demeurant, les différents architectes choisis ici couvrent pratiquement tout le XXème siècle, ce qui peut nous permettre d'observer et d'analyser l'incidence éventuelle de la nature des liens (filiation ou indifférence) qui existent entre eux.

Pour revenir au choix des architectes, ce n'est peut-être pas tant l'analyse de tel ou tel architecte qui importe, mais bien plutôt d'essayer de mettre en évidence l'existence d'un rapport singulier du projet architectural et du lieu. Le Corbusier, Tadao Andô et MVRDV ne sont finalement que des supports à l'analyse. D'autres architectes conviendraient certainement à la recherche, mais la démonstration n'en serait pas forcément plus pertinente.

Auquel cas, si le rapport de l'idée architecturale et du lieu est effectivement montré dans sa singularité, il doit être possible de le déterminer, s'il existe, chez Wright ou chez Kahn.

Le choix de prendre le Mouvement moderne (ramené de manière emblématique à Le Corbusier) comme point de départ de l'analyse semble être un choix légitime dans la mesure où les autres mouvements de pensée du siècle (dont le postmodernisme) se réfèrent au Mouvement moderne. Le risque étant alors d'être de

toute façon contraint à l'analyse du Mouvement moderne pour justifier et comprendre les autres postures théoriques.

Au demeurant, la modernité elle-même reste une notion relativement vague du point de vue de la temporalité et permet à la fois de réduire le champ de paramètres à un seul mouvement, en même temps qu'il s'ouvre aux autres : *"Une des premières tâches à affronter, quand on essaie d'écrire une histoire de l'architecture moderne, est de définir le début de la période en question. Pourtant, plus on cherche rigoureusement l'origine de la modernité, plus elle semble s'éloigner. On a tendance à la repousser, sinon jusqu'à la Renaissance, du moins jusqu'au milieu du XVIIIème siècle..."*¹¹⁸

Il n'est pas sûr finalement qu'il soit possible de cerner strictement la question de l'idée architecturale, ni même qu'il soit possible de trouver de manière absolue et objective des réponses aux différents questionnements évoqués.

En nous attachant à la personnalité et à l'œuvre des trois architectes et agences d'architecture choisis, peut-être est-il cependant possible de déterminer l'existence et la nature de rapports singuliers du projet architectural et du lieu. En cherchant à déterminer des outils possibles de dépassement de la simple dimension topologique du lieu, dont un certain nombre d'architectes contemporains semblent devoir se satisfaire, sans questionnement préalable ni ultérieur, peut-être est-il possible d'envisager une évolution de la perception de l'architecture...

V Le Corbusier, l'architecture et le lieu

V.1 Contexte et antécédents

La ville est un organisme malade et Le Corbusier est son médecin...

Le Corbusier arrive sur la scène architecturale à un moment particulier de l'histoire du début du XXème siècle.

¹¹⁸ Kenneth Frampton, *L'architecture moderne, une histoire critique*, éditions Philippe Sers, Paris, 1985, p.8

Le XIXème siècle a vu l'accomplissement d'un développement conséquent et sans précédent de l'économie occidentale, et notamment de l'activité industrielle. Les industries, symboles de progrès, sont insérées au cœur ou à l'immédiate périphérie des villes. Elles génèrent l'afflux d'une main d'œuvre abondante, issue pour l'essentiel d'un milieu rural qui espère trouver là un travail et de meilleures conditions d'existence.

Le monde se met physiquement en mouvement. Le développement et l'ampleur des infrastructures et des moyens de communication transforment et réorganisent un ordre social et urbain qui ne peut plus prendre appui sur une cosmogonie désormais caduque, depuis qu'elle a commencé à être bousculée par la Renaissance. Le monde industriel assoie son hégémonie. D'un point de vue heideggérien, la ville industrielle n'est plus un lieu de rencontre du ciel, de la terre, des divins et des mortels. Elle subit de plein fouet l'impact de ces transformations. Dans cette recherche d'un nouvel ordre, des migrations humaines s'opèrent en parallèle aux mutations urbaines.

L'espace urbain est physiquement sollicité. Au-delà de l'implantation hégémonique des industries, des réseaux fluviaux, routiers et ferroviaires, les offres et les conditions de logement restent extrêmement problématiques; car le phénomène global de transformation des espaces urbains à partir et autour des noyaux historiques est d'ampleur, et aucune anticipation politique n'a été globalement envisagée. Parce que la conquête est enthousiaste, l'action semble anticiper la pensée. La ville se développe la plupart du temps sans que soient prises en considération les conditions de vie de ses habitants. Il semble bien que le matérialisme nihiliste et conquérant ait pris le pas sur une cosmogonie réductrice et autoritaire, mais certainement régulatrice au regard de cette conquête terrestre. De ces télescopages hétéroclites émergent inévitablement d'innombrables conflits d'intérêts et de conflits sociaux.

Cette situation n'est pas absolument consensuelle. Elle est connue, décrite et dénoncée par des hommes politiques, des écrivains, des intellectuels, des industriels: En ce XIXème siècle finissant, Owen, Fourier, Cabet, Considerant, Ebenezer Howard,

Tony Garnier, Victor Hugo, Emile Zola...tous dénoncent une misère sociale et urbaine, prennent position sur un état de la société, en extraient parfois une rage et une poésie contradictoires, prédisent les révoltes latentes, établissent des constats et/ou des ébauches de propositions politiques et/ou architecturales et urbaines : *"Je me rendis dans quelques quartiers surpeuplés de Londres, et comme je traversais les rues étroites et sombres, que je voyais les logements misérables dans lesquels vivaient la majorité des gens, que j'observais de toutes parts les manifestations d'un ordre social qui se cherche, et que je réfléchissais sur l'absolue fausseté de notre système économique, je fus submergé par le sentiment du caractère temporaire de tout ce que je voyais et de son inadéquation radicale pour la vie active de l'ordre nouveau, l'ordre de la justice, de l'unité et de l'amitié."*¹¹⁹

En ce début du XXème siècle, l'aventure sociale urbaine et architecturale n'est ainsi pas vierge de toute réflexion.

Parmi ces penseurs, un certain nombre d'architectes et d'urbanistes se sont déjà intéressés à la question du logement et de la ville. Ainsi, de Fourier à Godin jusqu'aux cités-jardins d'Ebenezer Howard et la cité industrielle de Tony Garnier, les propositions sont multiples. Certaines expériences, inscrites dans les pas de Thomas More puis plus tard, dans ceux d'Etienne Cabet ou de Victor Considerant, arborent distinctement les couleurs de l'utopie sociale.

Des propositions alternatives aux questions du logement des populations ouvrières, et plus généralement au logement des populations dans les villes, des propositions pour un urbanisme autre, sain et salubre, hors de la promiscuité et du déplorable état sanitaire constaté des noyaux historiques ont déjà été abordées.

Chez les écrivains, les phénomènes de mutation et de transformation de la ville génèrent des réflexions et des attitudes explicites. Si Zola dénonce et inscrit dans l'espace de la ville mutante l'ampleur de la misère sociale, Jules Verne, dans les *Cinq Cents Millions de la Béguin* aborde l'espace utopique de ville moderne et de la cité-jardin : *"Cette question de la propreté*

¹¹⁹ Ebenezer Howard, cité in Robert Fishman, *L'utopie urbaine au XXème siècle*, Ebenezer Howard, Frank Lloyd Wright, Le Corbusier, Pierre Mardaga éditeur, Paris, 1980, p.27

individuelle et collective est du reste la préoccupation principale des fondateurs de France-Ville. Nettoyer, nettoyer sans cesse, détruire et annuler aussitôt qu'ils sont formés les miasmes qui émanent constamment d'une agglomération humaine, telle est l'œuvre principale du gouvernement central."¹²⁰

On constate ici que la question de la salubrité chère à Vitruve reste fondamentale de la constitution de la cité. Un déplacement sémantique et conceptuel s'est opéré, passant d'une édification urbaine cosmogonique à une gestion et un entretien plus matérialistes.

Cependant, malgré la réalité tangible des expériences et des réflexions menées à de multiples niveaux de la société, qu'il s'agisse des expériences de Letchworth ou de Guise, des réalisations d'Hausmann ou de Cerda, rien ne semble en mesure d'enrayer le développement et l'ampleur du phénomène urbain qui se propage au cœur et à la périphérie de la plupart des grandes villes des pays occidentaux.



Letchworth, cité jardin
Source, carte postale



Guise, le Familistère,
J.B. Godin architecte
Source :
100 ans d'habitat social,
R. Quillot, R.H. Guerrand, Albin Michel

V.2 Le Corbusier médecin des villes

Ainsi, malgré près d'un siècle d'antécédents, de dénonciations, d'expérimentations et de bonnes volontés, Le Corbusier, au début du XXème siècle, ne peut que constater, comme tant d'autres, l'état de médiocrité de l'urbanisme contemporain : *"Au milieu de la ville, ce sont les immenses tâches de lèpre des îlots insalubres et l'on se contente d'appeler insalubres les quartiers où vraiment aucun rayon de soleil ne passe, où les planchers s'écroulent, où la honte est dans tous les logis. C'est quand il y a menace de mort imminente que l'on se décide à classer « insalubre » des quartiers entiers qui furent construits il y a plusieurs siècles et qui continuent à dévorer les hommes".*¹²¹

Le Corbusier est porté par une ambition humaniste. Le Corbusier, ce *"héros de la modernité(...)* personnage romantique qui lutte

¹²⁰ Jules Verne, *les Cinq Cents Millions de la Béguin* (1879), Le Livre de Poche, collection Hetzel, Paris 2002, p. 156

¹²¹ Le Corbusier, *Œuvre complète, Volume 2, 1929-1934*, publié par Willy Boesiger, Les éditions d'architecture, Artemis, Zurich, 1964, p.111

*contre le dragon...*¹²² se cale ainsi dans les pas et dans la suite logique des investigations urbaines et sociales menées avant lui par des personnalités aussi importantes qu'Ebenezer Howard ou Tony Garnier. Ce qui le différencie peut-être, c'est la volonté indéfectible qu'il affiche non seulement quant à la dénonciation, mais également quant à la résolution du problème dénoncé. La volonté n'est pas moindre chez quelqu'un comme Howard (la réalisation de la cité-jardin de Letchworth en Angleterre en témoigne), mais la médiatisation de ses idées, la prolixité et la ténacité corbuséennes sont remarquables et assez fascinantes. L'une des causes du phénomène médiatique dont Le Corbusier est à la fois l'instigateur et l'objet tient vraisemblablement en partie à la dimension égocentrique du personnage, mais ce n'est certainement pas la seule. Rarement un architecte aura autant écrit, proposé et affirmé sa volonté de participer à la marche du monde.

Le Corbusier réagit et agit autant en tant qu'architecte qu'en tant que citoyen. On prendra pour preuve la lettre qu'il adresse en 1934 au préfet de la Seine, et qui s'inscrit parmi les activités et réflexions théoriques du moment, entre la tenue des CIAM (Congrès Internationaux d'Architecture Moderne), les projets architecturaux en cours, la rédaction de la Charte d'Athènes, etc. Dans cette lettre, Le Corbusier dénonce les méfaits de la tuberculose dans les quartiers insalubres de Paris :

"Paris, le 8 mars 1934.

Monsieur le Préfet,

c'est par esprit de devoir et de solidarité que je me sens obligé de vous faire part aujourd'hui de l'émouvant fait divers suivant. J'habite rue Jacob, et j'ai appris ce matin qu'au n°... où se trouve un « bougnat », la femme du marchand est morte cette nuit de tuberculose. C'est Mme Laub... En 1932, sont morts de tuberculose, dans la même boutique, M. Br... et sa femme. En

¹²² Gérard Monnier, *Le Corbusier*, La Renaissance du Livre, Collection Signatures, Tournai, 1999, p.8

1930, est mort de tuberculose, dans la même boutique, M. Ric... En 1927, les deux tenanciers, homme et femme, dont on n'a pu me donner les noms sont morts également de tuberculose. Mon enquête n'a pas pu remonter plus haut. Les quatre couples susnommés sont tous de solides auvergnats venus directement de leur campagne. Il a suffi à chacun de deux années pour mourir à trente ans. Personne évidemment ne songe à vous avertir de cela, le propriétaire surtout, qui loue impassiblement sa boutique après chaque décès.

Demain, un nouveau couple va arriver d'Auvergne et mourra en 1936, bien entendu. Je me suis permis, Monsieur le Préfet, de penser que ce petit fait divers, assez émouvant en soi, rentre dans les compétences de vos services.

Veuillez agréer, Monsieur le Préfet..."¹²³

Le Corbusier ne fait, dans ce courrier que corroborer des faits déjà constatés et dénoncés par les hygiénistes du XVIIIème et du XIXème siècle.

L'objet dénoncé est l'état sanitaire du logement ; Le Corbusier, en s'intéressant aux causes et conséquences d'un état d'insalubrité rejoint les thèses et préoccupations premières des pionniers de l'hygiénisme. Malgré le fait que toute proposition de solution est d'un point de vue descriptif absente du texte, la question se pose quand même de savoir jusqu'à quel point il s'agit d'une pensée exclusivement citoyenne et dénonciatrice, et de déterminer où et comment sont vraisemblablement inscrites les intentions projectuelles de l'architecte.

Au demeurant, sur ce point, la mise en parallèle des deux citations précédentes, issues de la plume corbuséenne, nous amène à constater quelques faits essentiels.

V.3 L'homme et le logement : une interdépendance

Dans la lettre au préfet, la dénonciation stricte est celle de la mort d'êtres humains. Le Corbusier fait ainsi très rapidement référence à la tuberculose, et la rappelle ensuite à plusieurs reprises. Mais,

¹²³ Lettre au Préfet de la Seine datant du 8 mars 1934, Fondation Le Corbusier

par-delà la dénonciation des causes, l'architecte condamne et pointe ironiquement les deux raisons de cette cause, à savoir :

- L'état sanitaire des logements, en l'occurrence l'insalubrité, qui permet le développement d'une activité microbienne et engendre la maladie.
- L'inaction de l'état dans l'éradication des ensembles immobiliers insalubres du cœur de la ville.

Dans sa lettre, Le Corbusier lie physiquement, par la maladie et la mort, des êtres humains et leur logement ; la prose est ainsi formalisée qu'il s'agit de mettre en évidence ce lien, qui prend dans ce cas la forme d'une malédiction; la récurrence chronologique des décès est parfaitement mise en évidence ; ceux qui sont morts ne font que précéder ceux qui mourront, le mouvement est inéluctable. D'ailleurs, Le Corbusier ne s'engage pas dans l'établissement d'une liste exhaustive des victimes. La tâche, atemporelle serait incommensurable : Le Corbusier ne peut ni remonter à la source (*"mon enquête n'a pas pu remonter plus haut"*), ni arriver à anticiper la fin du phénomène (*"Demain, un nouveau couple va arriver d'Auvergne et mourra en 1936, bien entendu"*). Par contre, toujours avec la même force ironique, il identifie les victimes par leur région d'origine, ceci n'ayant d'autre but que de renforcer la récurrence dénoncée : quand un couple d'auvergnat sera décédé, il sera remplacé par un autre couple d'auvergnat. Le cynisme déployé ici renvoie bien sûr au cynisme du propriétaire des lieux, et bien évidemment ensuite à l'indifférence des autorités, seules capables d'enrayer le processus. Dans ce dispositif, l'architecte est un expert. Si le citoyen constate, l'architecte possède la solution.

Le courrier de Le Corbusier sous-entend sans ambiguïté que, dans une logique de réaction, toute décision pertinente des autorités, dont le préfet est un représentant privilégié, ne pourrait que permettre à terme l'établissement d'un bonheur possible là où le malheur fait actuellement son œuvre.

Pour signifier plus clairement encore la teneur et la force de ces liens indicibles qui lient l'homme et son logement, Le Corbusier développe les mises en perspective sémantiques, en usant tant d'une terminologie médicale que d'une métaphore organique pour décrire l'état d'insalubrité des logements et des villes et donner toute sa mesure à cette dimension structurelle de la ville.

On relèvera à titre d'exemple, les deux expressions suivantes :

"...les immenses tâches de lèpre des îlots insalubres..."

"...des quartiers entiers qui furent construits il y a plusieurs siècles et qui continuent à dévorer les hommes".

Entre la lèpre urbaine et la ville carnivore, Le Corbusier pense et décrit le lieu de vie des hommes comme un organisme vivant, et, en l'occurrence en ce début de XXème siècle, comme un organisme vivant, mais malade ; et c'est en tant que médecin spécialiste de la ville que Le Corbusier diagnostique le mal, et prescrit le remède : *"Une connaissance élémentaire des principales notions de l'hygiène suffit pour discerner les taudis et discriminer les îlots nettement insalubres. Ces îlots devront être démolis".*¹²⁴

Comme cela a déjà été évoqué, Le Corbusier n'est pas le seul à dénoncer une situation et à développer une pensée sur la ville. Mais ce qui est intéressant ici concerne la dimension spécifique et stratégique qu'il donne à son propos.

En développant un argumentaire et des diagnostics d'obédience médicale, en considérant la ville comme un organisme vieillissant et malade à traiter, à l'égal du corps humain, en forçant le trait sur les mises en parallèle et l'interaction entre l'homme et son logement, Le Corbusier associe définitivement le destin des hommes et le destin des villes, génère entre eux l'idée d'une interdépendance ...

V.4 Du logement à la ville

La question du rapport organique de l'homme à son espace de vie ne se limite pas à question de la salubrité ou de l'insalubrité du logement. Le Corbusier considère les multiples dimensions qui

¹²⁴ Le Corbusier, *la Charte d'Athènes*, Editions de minuit, Paris, 1971, p.61

intéressent l'espace urbain; les problèmes relevés ne concernent pas uniquement le foyer familial. Au-delà de ces relations étroites de l'homme à la cellule qui l'abrite, Le Corbusier s'intéresse ainsi également aux conditions du déplacement des êtres humains entre les différents lieux de la ville. Les conditions et raisons de ces déplacements deviennent complexes et difficiles du fait du développement concomitant de l'automobile, des transports en commun et des distances toujours plus grandes qui s'établissent entre les lieux de logement et les lieux de travail.

"Dans le centre des villes se précipite une foule immense qui s'écrase dans le réseau très ténu des rues.

La circulation automobile introduit un facteur nouveau qui ne date pas de 10 ans et qui bouleverse totalement le système cardiaque de la ville : 250 000 véhicules de toutes sortes circulent dans les rues de Paris aujourd'hui.

Ces deux états de choses contradictoires provoquent une crise déjà grave et qui conduit à l'impasse si l'on ne réagit pas avec la dernière énergie."¹²⁵

Comme tout urbaniste du XXème siècle constatant les processus de transformation de son époque, Le Corbusier s'intéresse, comprend et décrit la ville en tant que réseau. Mais là encore, comme il le fait pour le logement, c'est la dimension physique de ce réseau, et notamment ses dysfonctionnements, qui est mise en exergue. Comme dans la lettre au préfet, la valeur sémantique de la dimension physique de l'objet considéré est mise en valeur : Le Corbusier évoque ainsi un *système cardiaque* bouleversé.

Cette insistance sur la dimension organique de la ville est considérable. Par cette métaphore, Le Corbusier personnifie l'entité "ville", à la fois espace urbain et architecture et rend plus palpable encore la nécessité d'une osmose entre l'homme et ses lieux de vie.

En liant indéfectiblement l'homme et son environnement urbain, il rend incontournable l'idée de la nécessité d'une pensée globale et multiple sur la ville, et introduit l'idée d'une réaction indispensable et acharnée aux constats établis.

¹²⁵ Le Corbusier, *Œuvre complète, volume 1, 1929-1934*, publié par Willy Boesiger, Les éditions d'architecture Artemis, Zurich, 1964, p.35

V.5 Le Corbusier et le chaos

Constat donc : la ville actuelle, organisme sensible, n'est plus adaptée aux besoins humains.

*"L'avènement de l'ère machiniste a provoqué d'immenses perturbations dans le comportement des hommes, dans leur répartition sur la terre, dans leurs entreprises ; mouvement irréfréné de concentration dans les villes à la faveur des vitesses mécaniques, évolution brutale et universelle sans précédent dans l'histoire. Le chaos est entré dans les villes."*¹²⁶

Le chaos pour Le Corbusier se situe à l'exact point de rencontre entre l'état physique, vernaculaire et désormais insalubre de la ville et la pression à laquelle elle est soumise du fait de l'avènement de l'ère machiniste et le développement immobilier incontrôlé qui l'accompagne.

Il s'agit peut-être là, pour reprendre les considérations de D. Mangin, de la première forte confrontation antinomique de l'histoire de la ville, *la superposition visuelle d'objets conçus pour et par des modes de locomotion ou des réseaux d'âges différents*.¹²⁷ Le Corbusier insiste cependant sur le malaise et le mal-être physique et non pas visuel. La promiscuité machiniste ne génère pas de commentaire sur une disharmonie esthétique.

Dans le cadre de sa démonstration organique, seule la dislocation physique de l'espace urbain importe.

En tant qu'entité organique issue d'une succession plus ou moins heureuse de périodes révolues, la ville séculaire et vernaculaire est, comme un vieillard malade, incapable de réagir aux agressions multiples dues à l'avènement brutal de l'ère machiniste et son cortège de conséquences...

Le Corbusier multiplie ainsi les diagnostics sévères afin d'expliquer et de démontrer au monde à quel point ce corps réceptacle n'est plus viable, et à quel point il est nécessaire et urgent d'intervenir pour sauver la ville, et par voie de conséquence, pour sauver l'homme.

¹²⁶ Le Corbusier, *la Charte d'Athènes*, op.cit., p.28

¹²⁷ David Mangin, *La ville franchisée. Formes et structures de la ville contemporaine*, Editions de la Villette, Paris, 2004, p.22

Le destin des hommes ne peut être modifié qu'en transformant et en améliorant le destin des villes. En s'appuyant sur ce caractère vivant, en décrivant la ville comme une entité sensible aux agressions extérieures, à la maladie et au vieillissement, en faisant le constat médical d'une dégénérescence de pans entiers de cet organisme, c'est la pertinence structurelle de la ville actuelle et donc de la société humaine qui est fondamentalement remise en cause.

V.6 Vers une posture politique

Ainsi, même si la raison première de la dénonciation corbuséenne prend une forme urbaine et architecturale, car il s'agit là des champs d'investigation et de compétence de Le Corbusier, c'est bien le destin des hommes qui est au cœur de ce processus réflexif.

Les propositions, urbaines et architecturales, sont au service d'ambitions humanistes et sociales.

Cette dimension spécifique donne une valeur politique aux ambitions et messages corbuséens.

En organisant et en affirmant de la sorte sa pensée autour d'une nouvelle et nécessaire organisation de la cité, Le Corbusier arbore une posture politique.

C'est bien ce que relève Jean-Louis Cohen quand il constate l'étroit rapprochement des logiques de pensée de Le Corbusier avec les contextes et conditions politiques de son époque :

*"Au-delà de ses positions déclarées et de ses manifestes, la complexité des rapports établis par Le Corbusier avec les forces sociales à l'œuvre dans la première moitié du XXème siècle est patente. Sa trajectoire se dessine dans un espace rythmé par des traumatismes atteignant l'échelle de la planète entière : la Première Guerre Mondiale et ses conséquences Réeffondrement des Empires centraux, révolutions russe et allemande-, la crise de 1929 et la Seconde Guerre Mondiale, débouchant sur un nouveau partage du monde et sur la décolonisation."*¹²⁸

¹²⁸ Jean-Louis Cohen, *Le Corbusier et la mystique de l'URSS. Théories et projets pour Moscou, 1928-1936*, Pierre Mardaga éditeur, Paris, 1987, p.9

Dans ce cadre, les rapports de la posture politique et de la posture architecturale dans la pensée corbuséenne sont extrêmement étroits.

V.7 La Charte d'Athènes comme guide politique

En phase avec les problématiques sociales de l'époque, *la Charte d'Athènes* est un document extrêmement représentatif de l'ambitieuse dimension politique de la pensée corbuséenne.

Ce document, édité une première fois en 1941, issu des travaux des CIAM, est organisé sous la forme d'articles regroupés par chapitres fondamentaux (Habitations, Loisirs, Travail, Circulation, Patrimoine historique).

La Charte d'Athènes se présente, comme son nom l'indique, sous la forme d'une charte, c'est à dire un document empreint de solennité, fondamental, d'obédience constitutionnelle. Le caractère formel conféré à ce document a pour objectif de lui donner :

- Une dimension politique, au sens où il engage l'organisation de la société.
- Une dimension universelle, au sens où, non affecté aux problématiques d'un lieu géographique, il concerne et implique toutes les grandes villes du monde.

La Charte d'Athènes se pense comme un document destiné à l'usage et l'interpellation des plus hautes autorités administratives et appelle ainsi à des prises de décisions essentielles pour l'avenir de l'humanité.

En restant dans la métaphore médicale, Le Corbusier établit la rédaction des articles de la Charte autour de l'expression du diagnostic établi, et de l'ordonnance des soins nécessaires. Sur la base de ce document, c'est aux autorités de donner ensuite le signal de l'intervention.

Pour se référer à nouveau à la lettre au préfet, il est notable de constater que, comme pour l'affaire de la rue Jacob dans laquelle Le Corbusier dénonce le cynisme et l'indifférence, le diagnostic et les prescriptions établis dans la *Charte d'Athènes* sont autant physiques que moraux :

Au déplorable état physique de "...l'intérieur du logis qui constitue le taudis", et de "la misère (...) prolongée au-dehors par l'étroitesse des rues sombres et le manque total des espaces verts, créateurs d'oxygène, qui seraient si propices aux ébats des enfants."¹²⁹, Le Corbusier établit une prescription basée sur le précepte vitruvien de l'ensoleillement : "La médecine a montré que la tuberculose s'installe là où le soleil ne pénètre pas; elle demande que l'individu soit replacé, autant que possible dans les «conditions de nature». Le soleil doit pénétrer dans chaque logis quelques heures par jour, même durant la saison la moins favorisée".¹³⁰

Au constat moral que "...le sol des villes, les quartiers d'habitation, les logis sont répartis au jour le jour, au hasard des intérêts les plus inattendus et parfois les plus bas."¹³¹, Le Corbusier oppose une solution politique : "Le problème du logis, de l'habitation, prime sur tous les autres. Les meilleurs emplacements de la ville doivent lui être réservés; et s'ils ont été saccagés par l'indifférence ou la cupidité, tout doit être mis en œuvre pour les récupérer".¹³²

V.8 La posture corbuséenne

Ainsi, en réaction à chacun des constats et diagnostics établis, Le Corbusier et les membres des CIAM vont émettre des propositions extrêmement précises.

Face à l'ampleur irrémédiable du mal, ces propositions se doivent d'être à la hauteur des objectifs définis, et s'affichent dans toute leur radicalité, tant urbaines et architecturales (ce qui est affiché) que politiques et sociales (ce qui est latent).

Même si Le Corbusier se défend de toute dimension politique ("on nous accuse (...) de faire de la politique...")¹³³, on relève, entre autres dans la *Charte d'Athènes*, un certain nombre de

¹²⁹ Le Corbusier, *la Charte d'Athènes*, op.cit., p.35

¹³⁰ *Ibid.* p.50

¹³¹ *Ibid.* p.38

¹³² *Ibid.* p.47

¹³³ Le Corbusier, *Œuvre complète*, volume 2, op.cit., p.12

considérations et de positions sur les modes de vie de ses contemporains et le fonctionnement de la société humaine.

Uwe Bernhardt n'hésite pas pour sa part à situer fondamentalement les intentions des CIAM dans le champ politique : *"... le texte (la déclaration de la Sarraz) souligne les « devoirs professionnels envers la société » des architectes : le « plan véritable » de l'architecture serait « le plan économique et sociologique ».*"¹³⁴

L'une des difficultés pour approcher la dimension politique du personnage de Le Corbusier réside dans le fait qu'il revendique lui-même une posture apolitique ; cette attitude est cependant strictement contredite par ses propos et ses écrits.

Le Corbusier développe un engagement et un discours politique. Non pas au sens où il fait le choix, ou qu'il lui soit demandé de prendre une position au regard des courants politiques existant, mais bien au sens où il se positionne vis-à-vis de la société, avec cet objectif latent de la conduire sur des chemins différents bien que balisés; en l'occurrence, par Le Corbusier lui-même.

Ce positionnement politique paraît difficile à cerner, tant il balance entre des extrêmes et des attitudes différentes.

L'hypothèse que je formulerais est que l'architecte franco-suisse regarde et analyse les régimes politiques contemporains avec une acuité singulière. Il pointe et valorise ce qui lui semble apparaître conforme ou cohérent avec sa propre vision politique du monde.

C'est vraisemblablement ainsi que peut s'expliquer l'attitude visiblement déferente, mais résolument distante de l'architecte vis-à-vis du régime hitlérien ou du régime mussolinien.¹³⁵

¹³⁴ Uwe Bernhardt, *Le Corbusier et le projet de la modernité*. Collection l'ouverture Philosophique. Editions de l'Harmattan, Paris, 2002, p.36

¹³⁵ On se réfère ici aux propos écrits en 1939 dans l'ouvrage *"Sur les quatre routes"*, notamment au sujet des volontés urbaines affichées par chacun des deux régimes. La complexité de ces propos mériterait certainement une analyse plus poussée. Devant la sensibilité du sujet, on se contentera de voir justement comment Le Corbusier extrait ce qui l'intéresse d'une pensée, en l'occurrence ici, celle d'Hitler : *"Hitler réclame des matériaux sains et souhaite par ce retour aux traditions, retrouver la robuste santé qui peut se découvrir en toute race quelle qu'elle soit"*. Dans le cadre de sa démonstration, Le Corbusier pointe ici le souci commun d'une salubrité publique. La salubrité des matériaux génère une complexion robuste de l'être humain. La référence ici au régime hitlérien pourrait tout autant être établie à partir des pensées sur la salubrité que l'on rencontre tant

De même, l'analyse des relations de l'architecte avec Moscou et l'Union Soviétique sont une source d'information intéressante sur les postures, les prises de position et les contradictions dont Le Corbusier se fait le détenteur.

V.9 Le modèle soviétique comme source

Même s'il se défend de la moindre adhésion politique, Le Corbusier fait état, dans ses écrits, de la fascination qu'il éprouve pour le système qu'il découvre en ce début des années 30. Cette fascination ne porte pas sur des considérations architecturales ou urbaines mais bien sur des aspects politiques et sociaux: *"Le repos du cinquième jour soviétique intervient contre l'usure. La Ville Verte de repos offre la récupération physique, nerveuse et morale. C'est si remarquable que la loi de repos devrait exister au même type que la loi de travail et le pointage du jour de repos devrait être exigé, une fois sur deux, par exemple, comme le pointage du travail. Et l'on ajouterait le pointage du sport adéquat prescrit individuellement par les médecins attachés à la Ville Verte."*¹³⁶

Même si l'on relève l'une ou l'autre anecdote admirative ou corroborative à ce sujet, il est indéniable de constater la dimension partielle des regards corbuséens. Comme le note Jean-Louis Cohen, Le Corbusier garde en fin de compte une indépendance d'esprit vis-à-vis du régime communiste : *"l'épisode soviétique aura donc été, quelles qu'aient été les frustrations qu'il aura engendrées, un point d'inflexion lors duquel se sera paradoxalement affirmée, au contact d'une commande aussi forte*

chez Vitruve que chez Alberti, Palladio ou Ledoux. En l'occurrence, Le Corbusier reconnaît ici une volonté d'action qu'il aurait souhaité retrouver chez le préfet de la Seine quelques années plus tôt. Cette attitude vaut également pour l'Italie mussolinienne. Cependant, les lectures et interprétations sont multiples. Marc Perelman in *Urbs ex machina* trouve ainsi peu d'excuses à Le Corbusier quant à son attitude vis-à-vis de ces régimes. Cette vision nous semble ici cependant trop partielle et caricaturale.

Marc Perelman, *Urbs ex machina, Le Corbusier*. Editions de la passion. Paris, 1986

Le Corbusier, *Sur les quatre routes*, Denoël/Gonthier, Paris, 1970, p.165

¹³⁶Jean-Louis Cohen, *Le Corbusier et la mystique de l'URSS. Théories et projets pour Moscou, 1928-1936, op.cit.*, p.169

que dogmatique, l'irréductible indépendance de l'invention architecturale de Le Corbusier."¹³⁷

Cette indépendance de la pensée se matérialise dans l'architecture. Mais on l'a constaté, les deux champs chez l'architecte sont très proches.

Cette indépendance d'esprit exaspère du côté de l'Union Soviétique. Sur la fin de cette aventure, quand l'indépendance corbuséenne est devenue trop visible, bon nombre d'architectes et d'intervenants des domaines journalistiques ou culturels reprochent à Le Corbusier son manque d'engagement politique fort. L'interprétation des attitudes de l'architecte suisse oscille entre, au mieux une indifférence vis-à-vis du régime politique soviétique, au pire comme une posture politiquement opposée :

"Dans LEF, revue de « Front Gauche de l'Art », Kornelii Zelinskij ouvre dès 1925 un registre de critique qui sera largement exploité lorsque le crédit de Le Corbusier sera contesté à Moscou, en lui reprochant son manque de clarté idéologique."¹³⁸

Les diverses critiques génèrent des réponses qui sont limpides pour Le Corbusier, mais qui restent absolument ambiguës pour l'Union soviétique. A plusieurs reprises, il est amené à se justifier et à répondre à la critique : *"Si j'avais pu être assez clair dans ma réponse à Moscou, vous auriez compris que soleil, air, lumière, camaraderie et force sociale sont bien le but de mes recherches.*"¹³⁹ La notion de camaraderie est ici particulièrement intéressante car signifiante de l'ambiguïté. Si cette notion recouvre chez Le Corbusier une pure notion de fraternité, universelle, empreinte de lyrisme et de mysticisme, elle semble se référer plus directement à sa dimension étymologique et politique pour l'URSS ; *camarade* vient de l'espagnol *camarada* qui signifie chambre, chambrée, mot d'origine militaire.¹⁴⁰ La réponse corbuséenne dans la finesse de sa formulation couvre l'ambiguïté des interprétations possibles.

¹³⁷ *Ibid.* p.273

¹³⁸ *Ibid.* p.49

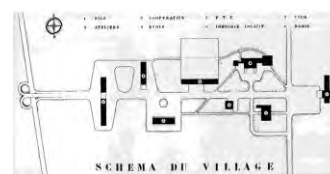
¹³⁹ *Ibid.* p.188

¹⁴⁰ La définition est celle du Littré

Il n'y a pas que dans le cadre de sa relation à l'Union Soviétique que Le Corbusier déclenche des critiques sur ce qui paraît être un manque de clarté politique. Des critiques similaires sont formulées par exemple à propos des projets développés pour la Ferme Radieuse et le Village Radieux¹⁴¹.

La Ferme Radieuse et Village Radieux sont l'objet d'une même demande émanant d'un groupement d'agriculteurs de la Sarthe, intéressés par la mise en place d'un projet de vie autre, hors du fonctionnement habituel des fermes traditionnelles françaises. En complément à l'éparpillement non fonctionnel des fermes sur le département sarthois, les agriculteurs et Le Corbusier proposent un regroupement de l'ensemble des besoins et nécessités des exploitations en un lieu spécifique et collectif, le village coopératif. Le projet transmet l'image d'une tacite mise en commun des ressources. Ainsi, aux bâtiments de stockage communs, sont associés différents autres bâtiments destinés à la collectivité, coopérative, école, ateliers, installés de part et d'autre d'un axe dans une organisation géométriquement maîtrisée. Le bâtiment d'habitation prend la forme d'un immeuble collectif au sein duquel sont regroupées les familles du village. La forme architecturale est collectiviste. On y notera la présence d'un club et d'installations sportives. Le projet est une mise en ordre radicale du monde agricole, dont toute dimension bucolique semble exclue. Il s'agit d'organiser, de rationaliser les usages agricoles et villageois. Cependant, rien n'est dit sur la nature de l'exploitation des terres agricoles avoisinantes, ni sur la densité des Fermes Radieuses, toutes pensées à partir d'un modèle industrialisable. Le projet politique s'affiche en même temps qu'il se dérobe. S'il esquisse l'interrogation fondamentale d'une mise en commun, elle ne semble pas concerner les terres agricoles.

Les critiques et polémiques concernent l'intention politique sous-jacente, ambiguë de fait dans sa perception, puisque Le Corbusier



Le Village Radieux,
Le Corbusier architecte
Source : Le Corbusier, œuvre
complète, volume 2, Les éditions
d'architecture



Le Village Radieux,
Le Corbusier architecte
Source : Le Corbusier, œuvre
complète, volume 2, Les éditions
d'architecture



La Ferme Radieuse,
Le Corbusier architecte
Source : Le Corbusier, œuvre
complète, volume 2, Les éditions
d'architecture



La Ferme Radieuse,
Le Corbusier architecte
Source : Le Corbusier, œuvre
complète, volume 2, Les éditions
d'architecture

¹⁴¹ Pour une description complète du projet de la Ferme Radieuse et du Village Radieux, on se reportera au Volume 3 de l'œuvre complète Le Corbusier, *Œuvre complète, Volume 3, 1934-1938*, pp.104-115

s'inspire sur ce projet tout autant de l'approche productiviste soviétique, de dimension universelle, que des valeurs régionales : *"Au congrès du CIAM, les représentants hollandais (...) leur reprochent d'être nostalgiques dans leur dessein, de préserver la forme de l'exploitation familiale et de n'avoir pas su prendre en compte les nouvelles méthodes de production ni le gain considérable de travail que procurent des entreprises coopératives à grande échelle. Autrement dit, la Ferme et le Village ne paraissent ni assez fonctionnalistes ni assez socialistes."*¹⁴²

Les prises de position de Le Corbusier amènent ses contemporains à des interprétations diverses et à admettre des lectures politiques extrêmement radicales, mais également extrêmement opposées. En restant à un niveau caricatural, le reproche d'Alexandre de Senger fait à Le Corbusier d'être *le cheval de Troie du communisme*¹⁴³ ne porte pas moins de véracité que les déclarations de Le Corbusier lui-même sur l'Italie fasciste, *"La tendance fut au nouveau, mais les besoins de l'Etat réclamaient la pompe. L'Italie a mis au monde un style fasciste vivant et séduisant"*¹⁴⁴, ou encore les analyses critiques et certainement réductrices de Marc Perelman¹⁴⁵.

D'une manière générale, Le Corbusier réfute ou ignore l'ensemble de ces critiques, refuse de s'inscrire dans des logiques politiques, ramenant, pour couper court à toute polémique, l'intégralité de ses propos sur le terrain de l'architecture et de l'urbanisme. Ce positionnement singulier prend tout son sens dès lors que l'on considère à quel point l'architecte tisse des liens puissants entre les problématiques urbaines et les problématiques politiques, puisqu'il ne fait pas de distinction entre l'homme et la cité.

A une question ou une critique politique, Le Corbusier peut ainsi proposer une réponse architecturale.

¹⁴² Mary McLeod, *La Ferme Radieuse, le Village Radieux*, in *Le Corbusier, la nature, IIIème Rencontre de la Fondation Le Corbusier*, Editions de la Villette. Paris, 2004, p.147

¹⁴³ Alexandre de Senger, *Le cheval de Troie du bolchevisme. Annexe de François Fosca : pour l'architecture moderne contre Le Corbusier*. Editions du chandelier, Bienne, 1931, cité in *Le Corbusier, Œuvre complète, Volume2, 1929-1934, op.cit.*, p.13

¹⁴⁴ Le Corbusier, *Sur les quatre routes*, *op.cit.*, p.167

¹⁴⁵ Marc Perelman, *Urbs ex machina, Le Corbusier, op.cit.*

V.10 Le Corbusier, l'architecture et la politique

Pour autant, pour Le Corbusier, les limites de son implication politique sont claires :

Il souhaite rester en dehors de la pratique politique, en ne prenant pas part aux aménagements législatifs qui pourraient découler de ses propositions. Cette part importante du processus politique incombe à l'autorité. Le Corbusier prend ses distances avec la dimension exécutive de l'idée politique : *"Il faudrait un homme de poigne chargé du mandat d'attribuer la solution à la question de la ville. Un homme muni de pouvoirs discrétionnaires, un Colbert. On demande un Colbert."*¹⁴⁶

Dans son rapport à l'autorité, le rôle de Le Corbusier est clair : *"Il faut d'abord que l'autorité soit éclairée et ensuite qu'elle agisse"*.¹⁴⁷

En se situant à l'origine d'initiatives qu'il estime avoir le devoir professionnel de provoquer, en impliquant une transformation de la société des hommes, il s'inscrit de fait dans une dimension politique.

On considère bien ici la politique dans son essence, c'est-à-dire, en s'appuyant sur la définition du Littré, comme étant l'art de gouverner. La polis (en grec ancien πόλις/ *pólis*) représentant étymologiquement la cité, il s'agit bien dans la gouvernance de s'intéresser à l'organisation et au fonctionnement d'une communauté de citoyens. Plus concrètement, la politique est donc une théorie et une pratique de la gouvernance d'une société d'êtres humains ; Cette gouvernance se manifeste entre autres dans la capacité d'analyse des fonctionnements et des dysfonctionnements d'une société, ainsi que dans l'émission de propositions aptes à améliorer les dispositifs et processus défectueux. Il s'agit bien, au fond, d'un rapport de l'homme à l'espace. Le Corbusier, en pensant l'organisation et le rapport de lieux, pense une nouvelle organisation et de nouveaux rapports humains.

¹⁴⁶ Le Corbusier, *Œuvre complète, Volume 1, 1910-1929, op.cit.*, p.111

¹⁴⁷ Le Corbusier, *La Charte d'Athènes, op.cit.*, p. 98

En prenant l'initiative, en émettant des propositions, Le Corbusier ne peut qu'avoir conscience de la dimension politique de son attitude. La teneur des propos est formellement politique, la tonalité digne des grands discours de l'époque ; quand il émet par exemple des critiques virulentes vis-à-vis de l'autorité qui ne valide pas ses propositions pour l'Algérie : *" Nos échecs de ces années sont autant de victoires. L'opinion est saisie, secouée et prend parti. L'autorité chancellera à cause des plans refusés. Cette histoire qui nous est propre ici, dans ce volume, est celle également de tous nos camarades engagés dans la même bataille. Les plans refusés sont autant d'accusateurs publics : ils sont étalés devant l'opinion, et l'opinion jugera l'autorité d'après les plans refusés, et un jour viendra où les plans soumis inlassablement obligeront l'autorité à changer, autorité apparue au-dessous de sa tâche de conducteur".*¹⁴⁸

En s'affirmant comme une force de proposition, Le Corbusier s'inscrit véritablement comme l'interlocuteur et l'égal des autorités politiques, exécutives et décisionnelles, auprès de qui il ne recherche qu'une approbation et une validation de ses propositions, se positionnant, en cas de refus (et ils sont nombreux !), dans des stratégies d'opposition, voire de victimisation (*les plans refusés sont autant d'accusateurs publics*).

S'il ne laisse pas paraître la dimension politique de sa pensée, Le Corbusier a cependant une conscience claire de la nature des liens qui unissent la politique et l'architecture ; que ce soit dans une déclaration (avec Berlage et Rietveld) en 1928 : *"...la transformation de l'ordre et de la vie sociale entraîne fatalement une transformation correspondante du phénomène architectural ... et ce, en remplaçant l'architecture sur son plan véritable qui est le plan économique et sociologique ..."*,¹⁴⁹ ou dans une référence

¹⁴⁸ *Ibid.* p.14

¹⁴⁹ Extrait du texte de la conférence de Ettore Janulardo *"Le Corbusier et l'Italie"*. Conférence donnée au Cercle Universitaire Méditerranéen à Nice en octobre 2003. Citation extraite de R. Assunto, *La città di Anfione e la città di Prometeo. Idea e poetiche della città*, Milan 1984. Document diffusé sur internet, sur le site [http:// lesmemoires.free.fr](http://lesmemoires.free.fr)

lyrique à Tony Garnier : *"Cet homme sentait la naissance proche d'une nouvelle architecture, appuyée sur le phénomène social."*¹⁵⁰

Dès lors qu'elle semble porter son architecture, comment cerner et situer cette idéologie corbuséenne, qui peut apparemment se revendiquer tout autant du socialisme soviétique que du gouvernement de Vichy ?...

Marc Perelman s'intéresse plus spécifiquement à ce qu'il décrit comme une part sombre et réactionnaire de la personnalité de Le Corbusier ; ses écrits sont particulièrement radicaux, pour ne pas dire caricaturaux. Ils méritent cependant qu'on y prête attention, car l'argumentation n'est développée qu'à partir des propos et des écrits de Le Corbusier :

"Il (Le Corbusier) partage avec certains de ses amis cette haine franche et totale des ouvriers, sauf lorsqu'ils sont bien disciplinés et à leur place dans les usines modèles qu'il projette. « ICI IL N'Y A PAS DE PROLETARIAT. La manufacture des tabacs Van Nelle à Rotterdam s'élève au bord d'un canal à côté du grand virage de la ligne ferrée, au milieu des prairies...Tout est ouvert au dehors... Dedans voici le poème de la lumière. Le lyrisme est impeccable. L'éclat de l'ordre. L'atmosphère de la droiture. Tout est transparent et chacun voit et est vu en travaillant...Les ouvriers, les ouvrières sont propres, dans des sarreaux ou des blouses écrus, cheveux bien coiffés. Comme tout le monde a bonne mine ! Je m'intéresse à dévisager ces ouvrières des tabacs : les visages portent chacun le signe de la vie intérieure : joie ou autre chose qui reflète les passions ou les difficultés. Mais, ici, il n'y a pas de prolétariat. Il y a l'échelle hiérarchique, fameusement établie et respectée. Ils ont admis pour se gérer en tribu d'abeilles travailleuses : ordre, régularité, ponctualité, justice et bienveillance. »

Le technicien de la transparence sociale pour qui les ouvriers doivent bien se tenir dans les ruches lumineuses n'éprouve qu'un profond dégoût pour les pauvres gens, les «faibles», ceux qui

¹⁵⁰ Le Corbusier, *Œuvre complète*, Volume 1, 1910-1929, *op.cit.*, p.9

n'ont d'autre perspective que de se bien tenir au bas de la pyramide."¹⁵¹

Pour donner du crédit à l'approche de M. Perelman, il est clair que Le Corbusier a toujours éprouvé une certaine fascination pour l'ordre et la hiérarchie du monde industriel.

Cette vision d'un univers présenté comme idéal (la métaphore de la ruche est employée par Le Corbusier...), alors qu'il nous apparaît, avec plus de cinquante années de recul, comme carcéral, ne peut dans l'absolu être excusée et rapportée de manière simpliste aux conditions politiques de l'époque. A cette même époque justement, Fritz Lang dénonce, avec *Metropolis*¹⁵², la singularité et la misère de la condition ouvrière, et se situe à l'antithèse de certaines vues de Le Corbusier : le machinisme comme un asservissement et non comme une libération de l'homme, la ségrégation spatiale (le zonage) non comme un bienfait mais comme l'outil d'une ségrégation sociale, etc...

Chez Fritz Lang aussi, la question des rapports du lieu et de la forme politique est non seulement très étroite, mais fondatrice de l'œuvre.

Il est difficile de poser un regard caricatural sur les postures et pensées de Le Corbusier. Il y a certes une attirance pour une forme d'autorité, pour une conception dictatoriale du monde, mais cette tendance est contredite par des positions absolument sociales et humanistes.

Jean-Louis Cohen note ainsi que, dans le cadre de sa rencontre avec le système soviétique, *"le programme des clubs ouvriers, au cœur du dispositif mis sur pied pour réaliser la « révolution culturelle » depuis le début des années vingt est une des manifestations de la politique sociale et culturelle soviétique qui frappent le plus Le Corbusier.*"¹⁵³

¹⁵¹ Le Corbusier, cité in Marc Perelman, *Urbs ex machina Le Corbusier*, op.cit., p.16

¹⁵² *Metropolis*, film de Fritz Lang de 1927, MK2 éditions, DVD 2004

¹⁵³ Jean-Louis Cohen, *Le Corbusier et la mystique de l'URSS. Théories et projets pour Moscou, 1928-1936*, op.cit., p.68

Il constate également que *"Le Corbusier a des propos sur les loisirs populaires qui ne sont pas, en particulier dans le contexte français, des propos de droite...."*¹⁵⁴

Nous l'avons vu précédemment, l'admiration envers le dispositif politique soviétique est parfois pleinement consciente et assumée. Mais cette considération reste partielle et ne semble valoir que pour certains aspects du système, dont Le Corbusier souligne alors les qualités. Cette attitude "sélective" éloigne Le Corbusier d'un architecte comme André Lurçat qui adhère politiquement à l'ensemble du dispositif soviétique. *"A l'heure actuelle Le Corbusier et moi-même sommes nettement opposés, ayant une idéologie différente. Alors que lui, cherchant à résoudre d'une façon moderne les problèmes posés par l'avant-garde de la société bourgeoise, entre en lutte avec les architectes de l'Académie, défenseurs des vieilles traditions, moi-même vois les deux contre moi, soit sur le plan esthétique, soit sur le plan politique."*

*Alors que je parle d'abolition des classes et de leur antagonisme, de saisie de la propriété privée, Le Corbusier nous parle, pour la reconstruction des villes ou leur réorganisation de « mobilisation momentanée de la propriété privée ». Alors qu'il parle d'Autorité, je parle de Dictature du prolétariat."*¹⁵⁵

Les propos corbuséens ne s'inscrivent pas dans la logique politique décrite ici par André Lurçat. Le Corbusier parvient à formuler sa pensée de manière à pouvoir apparaître hors de tout engagement politique partial. Fondamentalement pourtant, les considérations de l'architecte suisse sont bel et bien empreintes d'un humanisme universaliste, et sa pensée sociale laisse entrevoir des fondements politiques : *"Les villes sont inhumaines et de la férocité de quelques intérêts privés est né le malheur d'innombrables personnes"*.¹⁵⁶

A la différence d'André Lurçat, Le Corbusier prend garde à rester suffisamment éloigné de la sémantique politique. Pourtant, le fond partisan décelé, les contradictions apparentes tant dans son

¹⁵⁴ Ibid. p.68

¹⁵⁵ Ibid. p.264

¹⁵⁶ Le Corbusier, *La Charte d'Athènes*, op.cit., p.97

attitude que dans ses propos vis-à-vis des politiques contemporaines, sa présence médiatique conduisent à une confusion dont Le Corbusier s'amuse et se fait l'écho, pour justement affirmer son détachement du champ politique : "...*M. Mussolini signe un décret de « nulla osta » pour m'appeler à Rome, contre les idées académiques qui s'étaient jusque-là opposées à ma venue. Moscou construit notre Palais du Ministère de l'Industrie Légère précisément à ce moment, puis, par suite d'une profonde crise des idées, me déclare désormais architecte fasciste. Hitler interdit, sous accusation d'architecture bolchevique, toute application de nos idées en Allemagne...*"¹⁵⁷

D'un point de vue sémantique, Le Corbusier cherche à réfuter toute considération et implication politique en ramenant les choses sur un terrain plus architectural, ou plus lyrique et poétique: "*Je dis donc que le Constructivisme, dont la dénomination exprime une intention révolutionnaire, est en réalité le porteur d'une intention lyrique intense, capable même d'outrepassement ; il trahit avec ferveur l'exaltation d'un futur. J'ai le sentiment que ce qui intéresse tous ces Russes, c'est en fin de compte une idée poétique.*"¹⁵⁸

Il est intéressant de s'arrêter sur cette dernière citation :

Alors que Staline est en train d'installer un pouvoir autoritaire, que la dimension humaniste de l'aventure soviétique est en train de disparaître ouvertement au profit d'une implacable dictature, que Vladimir Maïakovski dédie quelques derniers feux lyriques à Lénine et aux prémices de la révolution d'octobre¹⁵⁹, Le Corbusier s'enflamme pour la dimension poétique d'une révolution qui ne se pose et ne se pense déjà plus comme poétique.

¹⁵⁷ Le Corbusier, lettre à Siegfried Giedion du 12 septembre 1937, in *Le Corbusier. La Suisse, les Suisses*, ouvrage collectif pour les XIIIème rencontres de la Fondation Le Corbusier. Editions de la Villette, Paris, 2006, p.9

¹⁵⁸ Jean-Louis Cohen, *Le Corbusier et la mystique de l'URSS. Théories et projets pour Moscou, 1928-1936*, op.cit., p.148

¹⁵⁹ Voir le poème de Vladimir Maïakovski intitulé "*Conversation avec Lénine*", écrit en 1929, peu de temps avant sa mort, ou "*Vladimir Ilitch Lénine*" in Vladimir Maïakovski, *A pleine voix. Anthologie poétique 1915-1930*, traduction de Christian David, nrf Poésies Gallimard, Paris 2005, p.280

Le Corbusier ne s'attache donc pas à la marche d'un mouvement, à son actualité et son analyse de l'instant, mais à ce qu'il lui semble important d'extraire d'un dispositif politique. Ce faisant, il se met en marge, et sans a priori, de toute actualité et de toute analyse politique.

Dans le cas présent, il n'est pas sûr finalement que la compréhension globale du système soviétique lui importe.

Jean-Louis Cohen voit dans cette attitude de la naïveté : *"...Le Corbusier fait preuve d'une naïveté politique déjà lisible en filigrane dans l'indifférence dont il avait fait preuve en 1928 devant les transformations du paysage politique moscovite."*

Il semble plutôt que l'indifférence relevée soit portée par tout autre chose que la naïveté. Bien au contraire, l'attention de Le Corbusier est extrêmement aiguë. Ses propos en témoignent. Mais l'objet de ses recherches le fait ignorer, consciemment ou inconsciemment, tout ce qui n'entre pas dans le champ de ses centres d'intérêt politiques, sociaux et architecturaux. A la recherche d'une mise en place de considérations politiques personnelles, il ne se reconnaît dans aucun des systèmes politiques contemporains, se contente d'y repérer quelques fondamentaux nécessaires à l'élaboration de son propre système.

V.11 De la conscience politique à la démarche utopique

Si le fond de la pensée corbuséenne semble politique, les contours de cette pensée paraissent cependant délicats à déterminer et ne semblent donc se rapporter à aucun système défini ou connu.

Ils laissent cependant percevoir l'existence d'une position singulière.

La pensée corbuséenne trouve sa source dans la dénonciation d'un système multiple, territorial, social et politique ; sur la base des recommandations hygiénistes, Le Corbusier considère le système existant comme caduc et conclut que le dispositif urbain ancestral et vernaculaire, décrit et décrié ne peut plus être maintenu.

Il doit être remplacé par autre chose, quelque chose de neuf, une exacte solution au problème dénoncé. La virulence de la critique implique la radicalité de la réaction. Mais celle-ci doit être juste et réfléchie.

En bâtissant ainsi sa proposition à partir de la dénonciation extrême d'un dysfonctionnement politique et social, Le Corbusier s'inscrit dans une logique de raisonnement utopiste, dont Thomas More est le pionnier¹⁶⁰, et Platon le précurseur.

*"De l'excès même du mal sort parfois le bien et l'immense désordre matériel et moral de la cité moderne aura peut-être pour résultat de faire enfin surgir ce statut de la ville qui, appuyé sur une forte responsabilité administrative, instaurera les règles indispensables à la protection de la santé et de la dignité humaines."*¹⁶¹

Si des critiques politiques et sociales ont été exprimées, et les indices de proposition relevés, rien pour l'instant ne semble s'offrir, à la différence des systèmes propres à l'utopie, comme une solution politiquement déterminée. En matière de rédaction de propositions, Le Corbusier reste dans les champs stricts de l'urbanisme et de l'architecture, là où Thomas More, Etienne Cabet¹⁶² ou Platon s'impliquent dans la formulation de propositions politiques et sociales.

Comment déterminer alors les spécificités de la démarche utopique corbuséenne?

Au-delà des solutions sociales architecturales et urbaines qui constituent le fond de l'œuvre de l'architecte et la matière

¹⁶⁰ Il est intéressant de signaler la stratégie démonstrative chez Thomas More, créateur du concept d'utopie, qui consiste, afin d'amener l'évidence de la solution utopique, à développer la démonstration en deux temps : un premier temps de critique d'une situation existante (c'est le livre *Premier de L'Utopie*) suivi d'un deuxième temps de proposition (le livre *Second de L'Utopie*). La stratégie corbuséenne est ici du même type : une dénonciation radicale pour justifier la proposition. Cette forme se retrouve dans la Charte d'Athènes, mais organisée sous formes d'articles : aux chapitres "Observations", correspondent les chapitres "Il faut exiger".

Thomas More, *L'Utopie*, op.cit., et Le Corbusier, *la Charte d'Athènes*, op.cit.

¹⁶¹ Le Corbusier, *la Charte d'Athènes*, op.cit., p.97

¹⁶² Etienne Cabet, *Œuvres d'Etienne Cabet, Tome 1, Voyage en Icarie*, (1840, Hyppolite Souverain). Editions Anthropos, Paris 1970

première de la réflexion en cours, quelques éléments tangibles semblent, par leur récurrence, pouvoir constituer des pistes supplémentaires :

Le Corbusier revendique l'influence de références initiatrices.

L'univers du monastère, en l'occurrence la Chartreuse de Galluzzo dans le val d'Ema et le paquebot semblent être des références particulièrement importantes pour l'architecte. Le Corbusier y fait régulièrement référence, en tant que révélations d'un rapport de l'homme au monde. Il en est d'autres, mais celles-ci sont particulières du fait de leur rapport à l'utopie. La référence ne se situe pas à un niveau formel, mais bel et bien politique, au sens où la Chartreuse et le paquebot sont pris comme modèles par Le Corbusier du point de vue de leur organisation sociale. Le paquebot est une cité de loisirs compacte et la Chartreuse un ensemble d'habitation joyeux : *"Dans le paquebot qui contient 2.000 habitants à l'intérieur de ses sept à dix étages, je note encore ceci de très important : de l'appartement décrit, on accède, après un petit couloir privé, à un grand promenoir qui est comme un boulevard, le « deck ». On y rencontre la foule, comme sur les « Boulevards » (...). Un autre boulevard (encombré de canots il est vrai) est dessus le bateau, comme serait un grand toit-jardin sur un immeuble de ville. A l'intérieur du navire, on compte plusieurs rues, deux par étages, baptisées (...), avec des numéros aux portes des cabines comme il y a des numéros à toutes les maisons de toutes les villes."*¹⁶³

Quant à la Chartreuse, Le Corbusier a vu *"dans ce paysage musical de la Toscane, une cité moderne couronnant la colline. La plus noble silhouette dans le paysage, la couronne ininterrompue des cellules des moines ; chaque cellule a vue sur la plaine, et dégage sur un jardinet en contrebas entièrement clos. J'ai pensé ne pouvoir jamais rencontrer une telle interprétation joyeuse de l'habitation. Le dos de chaque cellule ouvre par une porte et un guichet sur une rue circulaire. Cette rue est couverte d'une arcade : le cloître. Par là fonctionnent les services communs, la prière, les visites, le manger, les enterrements. Cette « cité*



Chartreuse de Galluzzo
Vue générale

source :
<http://www.panoramio.com>



Paquebot France
Source : Chroniques
transatlantiques, C. Offrey



Pont du paquebot Ville d'Alger
Source : Chroniques
transatlantiques, C. Offrey



Chartreuse de Galluzzo
Galerie du cloître
Source : www.panoramio.com

¹⁶³ Le Corbusier, *Précisions sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme*, (1930), éditions Altamira, Paris, 1994, p.89

*moderne » est du quinzième siècle. La vision radieuse m'en est restée pour toujours.*¹⁶⁴

Une analyse des spécificités communes s'impose: le plus remarquable étant qu'ils sont tous deux des mondes absolument clos nécessitant une organisation particulièrement rigoureuse, sous peine de dysfonctionnement grave. Les objectifs et les populations concernées sont extrêmement différents, mais leur bon fonctionnement implique une acceptation pleine et entière de règles strictes, de rapports hiérarchiques parfaitement définies. Il en résulte un modèle de fonctionnement singulier, spatialement contenu, système autoritaire mais compris et accepté... Un modèle spécifique contenu dans un espace topologiquement clos. L'espace est à la mesure des nécessités du lieu.

Entre dictature éclairée, société de frères et projet communautaire, il semble bien qu'il soit possible de dessiner à partir de ces références les contours du modèle d'une utopie politique corbuséenne.

V.12 L'utopie corbuséenne : autour de l'idée d'un communisme platonicien

Il s'agit donc de rechercher s'il existe des bases politiques claires à la pensée corbuséenne.

La Charte d'Athènes, comme cela a déjà été considéré, est le document formellement le plus politique de Le Corbusier, et se révèle être une source d'information fondamentale. Son analyse peut-être faite en parallèle à la lecture de trois documents tout aussi essentiels pour cette recherche, *la République* de Platon, *l'Utopie* de Thomas More et *le Voyage en Icarie*, d'Etienne Cabet. Ces quatre ouvrages appréhendent de manières diverses le concept d'utopie, Platon et Etienne Cabet ayant même tenté à plusieurs reprises de mettre leurs idées en application ; si cela est resté à l'état de propositions pour Platon, des communautés ont vu le jour pour E. Cabet, mais ces tentatives ont été rapidement vouées à l'échec.



Chartreuse de Galluzzo
Le paysage toscan
Source : www.panoramio.com

¹⁶⁴ *Ibid.* p.91

Tout d'abord, un constat ou plutôt un rappel : malgré la singularité du regard, Le Corbusier considère pleinement l'être humain. Cette considération constitue même le fondement de toute sa démarche et de toute son œuvre architecturale.

Au-delà de ces considérations humanistes, quelques affirmations et hypothèses corbuséennes méritent d'être développées; faisant fi de l'essentialité des distinctions humaines, qu'elles soient physiques ou morales, et des parcours personnels, Le Corbusier s'intéresse avant tout à l'homme-type. L'homme-type est identique sous toutes les latitudes. Ses besoins sont partout les mêmes: *"...je rejoins immédiatement les fonctions de la vie quotidienne. Qu'on ne vienne pas nous raconter que ces fonctions sont diverses pour tous les hommes et qu'il est impossible de les mettre en série. Un premier fait est à constater, c'est que tous les hommes depuis la préhistoire sont munis des mêmes membres qui accomplissent les mêmes fonctions, occupant le même espace et se servant des mêmes dimensions. Tous les objets employés par les hommes peuvent être dimensionnés suivant des normes absolument fixes ; c'est l'outillage dans ce qu'il avait de précaire autrefois ; ce sera l'équipement d'aujourd'hui dans ce qu'il peut avoir d'infiniment efficace."*¹⁶⁵

A partir de ce modèle humain, Le Corbusier échafaude des stratégies conceptuelles universelles qui, au-delà des formalisations urbaines et architecturales, intéressent les manières dont ses contemporains doivent vivre et habiter.

A partir de ce concept d'universalité, Le Corbusier élabore et entérine non seulement l'idée de la série, mais s'approprie également l'idéologie tayloriste. Dépassant a priori toute considération politique, cette recherche autour du thème de la série s'affirme avant tout comme une recherche architecturale. Dès 1914, Le Corbusier imagine des procédés qui lui permettent de produire des maisons en série (système Dom-ino). Mais au-delà du dispositif industriel, permettant une construction plus efficace, c'est l'image d'un monde ordonné qui est recherchée :

¹⁶⁵ Le Corbusier, *Œuvre complète, Volume 2, 1929-1934, op.cit.*, p.113

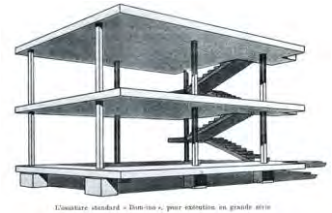
*"Un village bien loti et construit en série donnerait une impression de calme, d'ordre, de propreté, imposerait fatalement la discipline aux habitants."*¹⁶⁶ Le Corbusier associe à l'idée du bonheur l'idée d'un ordre imposé, en l'occurrence par une autorité. Pour lui, cette association ne semble pas ambivalente, tant la solution qu'apporte la modernité est d'évidence, et n'est donc pas contestable. Le bon sens induit fatalement la nécessité : *"Heureux, disposant de moyens plus efficaces que jamais, nous sommes poussés impérativement par un sentiment moderne.*

*Ce sentiment moderne est un esprit de géométrie, un esprit de construction et de synthèse. L'exactitude et l'ordre en sont la condition."*¹⁶⁷

Au-delà du résultat formel (la ville ou le village ordonné, la ligne droite comme outil), il est bien entendu que c'est tout le dispositif humain qui est ordonné : tant l'usage et le fonctionnement de la ville dont émergent des notions de propreté, de salubrité et de civilité, que sa construction (*"Il faut réformer l'esprit du maçon en le faisant entrer dans le rouage sévère et exact du chantier industrialisé"*)¹⁶⁸, et bien évidemment sa conception. A l'image de la conception et de l'organisation du paquebot, l'idée corbuséenne consiste à traduire l'idée communautaire dans la réalisation d'un modèle ordonné et rigoureux. Un sentiment de bonheur en découlera naturellement.

V.13 Le Corbusier et le modèle d'Etienne Cabet

De ce point de vue de l'existence et de la reconnaissance d'une conscience communautaire par l'ordre et la rigueur, une lecture du *Voyage en Icarie* d'Etienne Cabet montre une concordance de pensée entre l'homme politique dijonnais et l'architecte suisse. A quatre-vingt années de distance, des mises en parallèle sont intéressantes à établir. Ainsi, quand E. Cabet s'intéresse à la construction des villes et des bâtiments d'Icarie, c'est bien l'ordre, la rigueur qui sont mis en évidence : *"Voyez comme tous ces chariots sont bien disposés pour charger et décharger, pour ne*



Ossature standard pour la maison Dom-ino
Source : Le Corbusier, *œuvre complète vol.1, 1910-1929*, Les éditions d'architecture, Artemis, Zurich

¹⁶⁶ Ibid. p.30

¹⁶⁷ Le Corbusier, *Urbanisme*, (1925, G. Grès et Cie), Flammarion, Paris, 2003, p. 36

¹⁶⁸ Ibid. p. 167

*rien gâter et ne rien laisser tomber! Voyez ces chemins portatifs, où les plus lourds fardeaux roulent ou glissent sans efforts, et ces innombrables machines, grosses et petites, qui transportent tout, en haut, en bas, de tous côtés! Aussi, dans cette foule d'ouvriers en action, vous n'en apercevrez aucun avec un fardeau sur sa tête ou ses épaules : tous n'ont d'autre tâche que de diriger les machines ou de placer les matériaux."*¹⁶⁹

Ce regard idyllique porté sur l'organisation et l'économie du chantier s'accompagne d'une considération de l'approche tayloriste du monde du travail, chez E. Cabet (*"L'habitude qu'a chaque ouvrière de faire toujours la même chose double encore la rapidité du travail en y joignant la perfection."*¹⁷⁰), comme chez Le Corbusier (*"L'ouvrier fait une toute petite pièce, pendant des mois toujours la même, pendant des années peut-être, pendant toute sa vie peut-être. Il ne voit l'aboutissement de son travail que dans l'œuvre terminée au moment où elle passe, brillante, polie et pure, dans la cour de l'usine, vers les camions de livraison(...). Si l'ouvrier est intelligent, il comprendra les destinées de son labeur et il en concevra une fierté légitime."*¹⁷¹)

Cette mise en parallèle des pensées et des citations laisse apparaître une différence entre E. Cabet et Le Corbusier sur la conscience du statut de l'ouvrier, tant dans son rôle social que politique.

E. Cabet développe foncièrement l'idée communiste en prenant comme moyen et comme fin l'établissement d'une égalité parfaite entre les êtres humains. Si des hiérarchies existent, elles ne se fondent que sur l'idée d'un consentement, mutuel et basé sur une éducation et une intelligence communes à tous, une *dictature consentie* (Roger Vailland) : *"l'une des Directrices nous expliqua la loi de l'atelier, son règlement spécial délibéré par des ouvrières, les élections de tous leurs chefs faites aussi par elles-mêmes, la division du travail et la distribution des travailleuses..."*¹⁷²

¹⁶⁹ Etienne Cabet, *Voyage en Icarie*, op.cit., p.104

¹⁷⁰ *Ibid.* p.137

¹⁷¹ Le Corbusier, *Vers une architecture*, (1923, G. Grès et Cie), Flammarion, Paris, 1995, pp.231-232

¹⁷² Etienne Cabet, *Voyage en Icarie*, op.cit., p.136

Le Corbusier considère le modèle hiérarchique industriel sous un angle strictement taylorien, et socialement hiérarchisé ; l'ouvrier est à sa juste place. Deux cas se présentent alors : soit l'ouvrier est *intelligent* et il comprend les nécessités sacrificielles de sa tâche ; soit il ne l'est pas et dans ce cas, son rôle lui est imposé, et il n'a d'autre choix que de l'accepter : "*Les machines travaillent en collaboration intime avec l'homme ; la sélection des intelligences se fait avec une sécurité imperturbable : manœuvres, ouvriers, contremaîtres, ingénieurs, directeurs, administrateurs, chacun a sa juste place ; et celui qui a l'étoffe d'un administrateur ne restera pas longtemps manœuvre.*"¹⁷³

Si la hiérarchie chez E. Cabet est contextuelle, acceptée parce qu'elle est une réponse temporaire ou pérenne à des nécessités organisationnelles, elle apparaît chez Le Corbusier comme un fait social : "*La main d'œuvre du bâtiment, par la taylorisation, se classera : à chacun suivant ses mérites, récompense des services rendus.*"¹⁷⁴

Cette dernière citation sur le fond, renvoie aux interrogations de M. Perelman quant à la *haine corbuséenne du monde ouvrier*. Mais il est évident également que l'objectif corbuséen est celui d'un bonheur universel :

Comment Le Corbusier règle-t-il ce paradoxe ?

L'homogénéité des consciences est chez E. Cabet absolument utopique : elle est le fait d'une communauté volontaire et limitée d'individus, et la hiérarchie y est fonctionnellement admise. Elle se réfère à une hétérogénéité réelle et vécue chez Le Corbusier. La projection politique et sociale corbuséenne se pense à l'échelle de l'humanité, et la hiérarchie y est politiquement nécessaire.

Sur le fond, Le Corbusier rejoint cependant les considérations utopistes d'Etienne Cabet quant il ambitionne une éducation, une élévation morale, et donc culturelle de l'ensemble des individus de la société humaine, par la mise en ordre architecturale et urbaine du monde : "*Où l'ordre règne naît le bien-être.*"¹⁷⁵

¹⁷³ Le Corbusier, *Vers une architecture*, op.cit., p.231

¹⁷⁴ Le Corbusier, *Urbanisme*, op.cit. p.167

¹⁷⁵ Le Corbusier, *Vers une architecture*, op.cit., p.139

IV.14 Le modèle corbuséen : Architecture en tout, urbanisme en tout

Pour Le Corbusier, l'être et son habitat sont liés au point qu'ils s'influencent l'un l'autre. Il compte ainsi sur la réalisation d'un habitat ordonné, sobre et serein, pour qu'émerge un esprit du lieu propice au repos et au bien-être de l'âme humaine.

Cette conviction manifestée plus tôt dans la *lettre au Préfet* s'exprime tout aussi clairement dans d'autres écrits. Ainsi, *Vers une architecture* est l'occasion de manifester le rapport à la spiritualité que Le Corbusier trouve dans la modernité architecturale des lieux contemporains du travail ; spiritualité des lieux due à l'ordre, à la lumière et à la salubrité. Ce rapport est bien évidemment impossible à trouver selon lui dans un habitat vétuste qu'il dénonce sans cesse: *"L'homme actuel (...) se retrouve déconcerté, dans un vieux cadre hostile. Ce cadre, c'est son gîte ; sa ville, sa rue, sa maison, son appartement se dressent contre lui et, inutilisables, l'empêchent de poursuivre dans le repos le même chemin spirituel qu'il parcourt dans son travail, l'empêchent de poursuivre dans le repos le développement organique de son existence, lequel est de créer une famille et de vivre, comme tous les animaux de la terre et comme tous les hommes de tous les temps, en famille organisée."*¹⁷⁶

Cette citation extraite du chapitre intitulé *Architecture ou révolution* montre à quel point l'urbanisme et l'architecture jouent pour Le Corbusier un rôle fondamental dans l'édification ou dans la déchéance d'une société humaine. En l'occurrence, il y voit des outils indispensables pour influencer le monde et le faire évoluer dans le sens qu'il souhaiterait lui voir prendre.

Face à l'acception commune qui voudrait que la forme urbaine dépende des choix et des orientations politiques, Le Corbusier semble donc convaincu que la forme urbaine peut au contraire, construire ou influencer sur les fondements de la société, *"L'architecture préside aux destinées de la cité. Elle ordonne la structure du logis, cette cellule essentielle du tissu urbain, dont la*

¹⁷⁶ Ibid. p.241-243

salubrité, la gaieté, l'harmonie sont soumises à ses décisions"¹⁷⁷.

Il a la conviction que son rôle éducatif, compris et admis pour les élites (puisque initié par les élites), subi mais avec consentement pour les autres, est réel: *"Avec les budgets, on pourrait construire des immeubles admirablement agencés, à condition, bien entendu, que le locataire modifie sa mentalité ; du reste, il obéira bien sous la poussée de la nécessité."*¹⁷⁸

Cette conviction de l'influence de l'architecture sur le comportement humain lui permet de faire de la politique tout en restant dans le champ strict de l'architecture, et d'affirmer en toute bonne foi : *"je suis architecte, on ne me fera pas faire de politique."*¹⁷⁹

V.15 Le Corbusier et Platon : vers un modèle utopique

Le modèle politique corbuséen s'appuie nécessairement sur une organisation hiérarchique de la société. Ce modèle, somme toute classique, semble se présenter ici sous une forme particulièrement simpliste. Non pas parce qu'il s'agit là d'une intention délibérée, mais bien parce que Le Corbusier ne s'intéresse pas de manière consciente à la définition d'un système politique.

Le modèle spatial inclut le modèle politique :

Mais seule la transcription spatiale, pour laquelle Le Corbusier revendique une indéniable compétence, est parfaitement déterminée.

De là, viendront les comportements.

Le modèle hiérarchique trouve des réminiscences organisationnelles dans la cité idéale décrite dans la *République* par Platon.

Ce qui va nous intéresser ici chez Platon concerne les principes qui régissent la vie la Cité ; plus précisément, le dispositif hiérarchique proposé. L'objectif de Platon ne consiste pas à organiser le bien-être d'une classe spécifique, mais le bien-être de l'ensemble des diverses classes de la Cité : *"Il faut (...)*

¹⁷⁷ Le Corbusier, *la Charte d'Athènes*, op.cit., p.97

¹⁷⁸ Ibid. p.200

¹⁷⁹ Le Corbusier, *Urbanisme*, op.cit., p. 283

examiner si, en établissant nos gardiens, nous nous proposons de les rendre aussi heureux que possible, ou si nous envisageons le bonheur de la cité toute entière, auquel cas nous devons contraindre les auxiliaires et les gardiens à l'assurer et les persuader, ainsi que tous les autres citoyens, de remplir de leur mieux les fonctions dont ils sont chargés ; et lorsque la cité aura pris son accroissement et sera bien organisée, nous laisserons chaque classe participer au bonheur selon sa nature."¹⁸⁰

L'organisation hiérarchique de la cité platonicienne implique la présence d'une classe dirigeante particulièrement vertueuse, pourvue des qualités de sagesse, de tempérance et de courage. Les préceptes de Platon qui devraient conduire à la réalisation d'une cité idéale nous apparaissent au XXI^{ème} siècle comme étant strictement du domaine de l'utopie ; tant l'exigence en terme de qualités humaines et intellectuelles, de justice, d'intégrité dont la classe supérieure des dirigeants doit faire preuve, semble au final hors de toute réalité humaine.

Cependant, la conception corbuséenne de l'autorité est conforme du point de vue des qualités vertueuses et morales à ce qu'est la classe des dirigeants dans la Cité idéale de Platon.

En haut du dispositif politique inscrit dans la Cité corbuséenne, les élites (*des naturels philosophes*) possèdent la connaissance, ainsi qu'une vision juste et claire de la conduite à tenir quant à son organisation : *"Il faut encore, pour passer de la théorie aux actes, le concours des facteurs suivants : une puissance politique telle qu'on la souhaite, clairvoyante, convaincue, décidée à réaliser les conditions meilleures de vie élaborées et inscrites sur le papier des plans ..."*¹⁸¹

Le Corbusier, on le pressent, ne s'exclut pas de cette classe dirigeante. De fait parce qu'il n'appartient pas, en tant que force de proposition, à une classe inférieure : si l'on reste sur une classification platonicienne, Le Corbusier ne peut appartenir ni à la classe des gardiens, ni des artisans. Cela ne l'empêche pas de considérer qu'il fait partie, à la manière platonicienne, d'une communauté fraternelle : *"Vous discernez bien cette vocation*

¹⁸⁰ Platon, *La République*, Garnier Flammarion, Paris, 1966, IV/420c-421c, p.172

¹⁸¹ Le Corbusier, *La Charte d'Athènes*, op.cit., p.113

fraternelle de l'architecture et de l'urbanisme au service de notre frère-homme. Besoins matériels, appétits spirituels, tout peut être comblé par cette architecture et cet urbanisme attentifs."¹⁸²

Platon de son côté précise bien la raison hiérarchique de la présence d'une classe dirigeante : *"Vous êtes tous frères dans la cité (...) ; mais le dieu qui vous a formés a fait entrer de l'or dans la composition de ceux d'entre vous qui sont capables de commander : aussi sont-ils les plus précieux."*¹⁸³

Cette nécessité de l'organisation hiérarchique de la cité est partagée par Le Corbusier.

Son rôle au sein de cette classe des dirigeants est déterminé :

*"Il faut d'abord que l'autorité soit éclairée et ensuite qu'elle agisse".*¹⁸⁴

Le Corbusier base ainsi tout son système de pensée sur l'idée d'un pouvoir idéal, d'une pureté quasi mystique, absolument irréprochable, moral et humaniste.

Il insiste notamment dans tous ses écrits sur le caractère moral des autorités dirigeantes.

L'élite commande avec discernement. Les propositions de Le Corbusier étant dictées par l'indéfectible volonté de recherche de la réalisation d'un bonheur commun, elles ne peuvent susciter autre chose qu'une approbation et une validation de la part d'une autorité pleinement consciente de son rôle et des objectifs qu'elle poursuit.

Du fait de cette vision intègre et idyllique du pouvoir, il devient aisé de comprendre à quel point Le Corbusier ait pu être choqué et meurtri par les décisions prises par les jurys et pouvoirs en place pour les concours du Palais des Nations à Genève et du Palais des Soviets à Moscou, concours pour lesquels il considère avoir été dépossédé du projet par un manque de courage de la part des autorités décisionnelles.

Parce que le projet est une médiation formelle, Le Corbusier ramène le conflit politique et culturel à une lutte entre ce qu'il nomme l'académisme et la modernité. Sur le fond, quand il

¹⁸² *Ibid.* p.146-147

¹⁸³ *Ibid.* p.166

¹⁸⁴ Le Corbusier, *La Charte d'Athènes*, *op.cit.*, p.98 (déjà citée, voir note 147)

s'exprime à propos de son projet pour le Palais des Nations à Genève, il s'agit bien d'un positionnement face au monde : *"...une telle esthétique n'est pas une manifestation d'académisme. C'est une manifestation d'éthique (...) Une idée n'est jamais portée que par un individu. A l'origine, dessous, dedans, au fond, il y a quelque chose d'intangible, de pur, de vrai, une chose inaliénable, infrelatable ; une passion individuelle.*

Que nous sommes loin des Académies !

Nous sommes au cœur même de la responsabilité.

Que nous voici loin du Prix de Rome,

Du « Palais », dans toute son affreuse, lâche et démoralisante acception !"¹⁸⁵

Du fait de l'image qu'il se fait de l'autorité, et ainsi face à ce qu'il pense être une évidence, c'est bien l'incompréhension qui le gagne alors au regard des décisions annoncées.

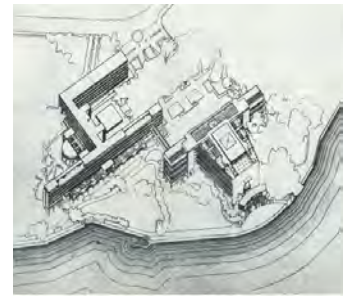
Parce qu'il est fondamentalement et définitivement sincère dans sa volonté d'œuvrer pour le bien-être de l'humanité, Le Corbusier ne peut admettre que les autorités (ses égaux au sein de la classe dirigeante) ne le soient pas, et ne donnent ainsi pas suite à ses propositions.

Les réactions sont violentes, à la hauteur de la déception essentielle. Ce n'est pas une simple déception architecturale (un concours perdu, un projet non réalisé), mais bien plutôt une déception philosophique, sur la non-réalisation d'un projet politique.

Suivent alors la réponse à Staline, *"Le verdict du comité du Palais des Soviets est une insulte directe à l'esprit de la révolution russe et à la réalisation du Plan quinquennal, tournant le dos aux inspirations de la société moderne qui a trouvé sa première expression en Russie Soviétique, ce verdict consacre l'architecture d'apparat des anciens régimes monarchiques."*¹⁸⁶, et l'écriture de l'ouvrage *"Une maison, un palais"*, à l'issue des résultats du concours pour le Palais des Nations à Genève.



Genève, Palais de la Société des Nations, projet Lauréat, H.P. Nénot architecte
Source : Le Corbusier, *Une maison, un palais*, éditions G.Grès et Cie



Genève, Palais de la Société des Nations, projet de Le Corbusier
Source : Le Corbusier, *Une maison, un palais*, éditions G.Grès et Cie



Moscou, Palais des Soviets projet lauréat, Iofane, Chtchouko, Gelfreikh architectes
Source : *La mystique de l'URSS*, Jean-Louis Cohen



Moscou, Palais des Soviets projet de Le Corbusier
Source : *La mystique de l'URSS*, Jean-Louis Cohen

¹⁸⁵ Le Corbusier, *Une maison, un palais*, éditions Connivence, (1928, G. Grès et Cie) Paris, 1989, p.170

¹⁸⁶ Jean-Louis Cohen, *Le Corbusier et la mystique de l'URSS. Théories et projets pour Moscou, 1928-1936*, op.cit., p.235

L'élite n'œuvre pas, ne peut pas œuvrer pour son bien personnel, mais pour le bien de tous. Pour Le Corbusier, il ne peut fondamentalement pas en être autrement. La force avec laquelle il croit en ce caractère propre aux instances décisionnelles est mesurable par la ténacité dont il fait preuve, tout au long de sa carrière. Inlassablement, Le Corbusier propose, malgré les refus et les échecs successifs éprouvés.

Il est absolument convaincu d'être en mesure d'éclairer des élites fondamentalement en phase avec ses propositions. Par la force des choses, de la persuasion, de l'évidence mise à jour, ces élites, empreintes de sagesse, ne pourront qu'adhérer à ses propositions. C'est la condition pour que la société accède au bien-être et au bonheur.

V.16 Comparaisons de modèles utopiques : vers un monde clos

Ce regard spécifique porté sur la nature profonde des autorités dirigeantes est conforme à la pensée que Platon développe pour sa cité idéale : *"Ainsi, c'est à la classe, à la partie la moins nombreuse d'elle-même et à la science qui y réside, c'est à ceux qui sont à la tête et qui gouvernent, qu'une cité tout entière, fondée selon la nature, doit d'être sage ; et les hommes de cette race sont naturellement très rares, auxquels il appartient de participer à la science qui, seule parmi les sciences, mérite le nom de sagesse."*¹⁸⁷

On retrouve cette même dimension de l'abnégation des élites, celles qui initient et encadrent les processus politiques, chez Thomas More dans son île d'Utopie ou dans la cité d'Icarie d'Etienne Cabet.

Des rapprochements extrêmement étroits peuvent être établis entre les rêves urbains de Le Corbusier et d' Etienne Cabet, notamment sur la manière dont sont pensés les lieux de vie des hommes, sur la sagesse et la clairvoyance de l'autorité : "C'est

¹⁸⁷ Platon, *la République*, op.cit., IV/428b-429a p.180

elle (la République ou la Communauté) qui fait construire ces ateliers, choisissant toujours les positions les plus convenables et les plans les plus parfaits, organisant des fabriques immenses, réunissant ensemble toutes celles dont la réunion peut être avantageuse, et ne reculant jamais devant aucune dépense indispensable pour obtenir un résultat utile."¹⁸⁸

Cette sagesse de l'autorité ou de l'élite est un trait récurrent des différentes pensées analysées ici. D'un point de vue chronologique, la paternité idéologique revient à Platon. Les références faites au système politique platonicien se rencontrent tant chez E. Cabet que chez T. More. Le philosophe Jean-Yves Lacroix signifie ainsi la fondation philosophique de l'utopie de T. More par la mémoire platonicienne : " *More présente en tout cas Utopie comme « émule à présent de la platonicienne cité », pour avoir « montré » ce que la cité de Platon « avec des lettres (...) dessina ».* Cette revendication est reprise par Pierre Gilles, l'ami et l'éditeur, lorsqu'il fait annoncer à Utopie, dans le quatrain en langue vernaculaire des Utopiens : « j'ai présenté aux mortels la philosophique cité." Et effectivement, du début à la fin, Platon est bien une constante référence de l'Utopie (...). Cette perspective centrale ne fait d'ailleurs ordinairement pas problème : Raymond Trousson relève que « Platon est généralement considéré comme le véritable créateur du genre utopique, et c'est justice... »." ¹⁸⁹

Le Corbusier, conformément à sa volonté de s'affranchir de tout dictat ou de tout système politique ne fait jamais référence ni au système de Platon, ni même à celui de T. More. Il ne semble pas qu'il ait lu le *Voyage en Icarie* d'E. Cabet. Tout au moins n'y fait-il jamais référence, vraisemblablement parce qu'il s'agit d'une référence politique ; et que ses références sont sur le fond absolument architecturales.

Si on la considère comme référence, l'organisation hiérarchique de la *République* se retrouve tant chez T. More que chez E. Cabet, même si la répartition tripartite platonicienne (les dirigeants, les gardiens, les artisans) n'est nullement évoquée.

¹⁸⁸ Etienne Cabet, *Voyage en Icarie*, op.cit., p.100

¹⁸⁹ Jean-Yves Lacroix, *L'Utopia de Thomas More et la tradition platonicienne*, Editions Vrin, Paris, 2007, pp.13-14

Une différence essentielle semble apparaître cependant, dans le fait que cette organisation semble se déterminer comme l'objet d'un choix consensuel de la communauté. L'autorité est admise et respectée sans qu'émerge une once de contestation.

De ce point de vue, à la différence des stratégies eugénistes de Platon (la sélection des élites dès le plus jeune âge), la détermination du choix de ces représentants de l'autorité est, tant chez T. More que chez E. Cabet, ambiguë : rien n'est clairement évoqué ni défini.

La détermination des élites dirigeantes émane du système comme une sorte d'évidence, sans que l'on sache chez E. Cabet par exemple, s'il s'agit d'un pouvoir « tournant », résolument démocratique ou si l'on a plutôt affaire à une oligarchie, la fonction étant en l'occurrence occupée par une élite de *naturels philosophes* (pour paraphraser Platon).

Sur le fond, cette indétermination n'est que peu évoquée dans la mesure où elle ne génère aucun dysfonctionnement : l'autorité, sage et bienveillante, ne peut abuser du pouvoir. Le caractère moral est garant du fonctionnement du système.

Ce caractère absolument moral de l'autorité correspond parfaitement à l'image que s'en fait Le Corbusier.

Cette pureté morale, étendue dans tous les cas à l'ensemble de la communauté amène Jean-Yves Lacroix à s'interroger sur la dimension monastique des projets utopiques de Platon et de T. More, parce qu'il y trouve des similitudes et des références organisationnelles et sociales :

*"Utopie est-elle un monastère ?"*¹⁹⁰ L'interrogation ne porte pas sur une quelconque dimension religieuse, mais bien sur une dimension morale et sociale.

D'un point de vue philosophique, même si sont établies des différences fondamentales entre T. More et Platon (d'une manière caricaturale, cela concerne la présence ou non de Dieu au cœur de l'utopie), il est intéressant, au-delà de ces différences de noter que la question se pose et, notamment, dans une dimension

¹⁹⁰ *Ibid.* p.371

morphologique ; d'une manière ou d'une autre, ces lieux manifestent visuellement leurs différences, en tant qu'îles ou cités ceintes par des murailles.

L'hypothèse établie pour chacun de ces lieux est que la maîtrise du territoire de la communauté est une garantie de la pérennité du dispositif politique et social.

Cette question de la mesure spatiale, cette dimension topologique du lieu semble donc être une condition de la réalisation de l'utopie. Deux paramètres entrent ici en jeu pour la détermination de cette mesure : le nombre d'habitants et la superficie du territoire de la cité.

Platon pour garantir le bon fonctionnement de sa Cité idéale, ne la décrit pas uniquement par le moyen de l'espace ou de la morphologie, mais il semble être soucieux du nombre de citoyens, au point que dans son dialogue avec Glaucon, Socrate propose de laisser *"aux magistrats le soin de (...) régler (le nombre des mariages) de telle sorte qu'ils maintiennent le même nombre d'hommes R eu égard aux pertes causées par la guerre, les maladies et autres accidents R et que notre cité, dans la mesure du possible, ne s'agrandisse ni ne diminue."*¹⁹¹

Au demeurant, l'espace physique de la cité est déterminé : *"L'architecture, en particulier, referme la ville sur un espace clos, où les entrées et les sorties des habitants sont sévèrement réglementées et contrôlées (Les lois, 950 d)."*¹⁹²

Si Thomas More prend également position sur un contrôle quantitatif de la population de l'île d'Utopie, l'espace des villes est lui aussi déterminé, circonscrit à *une ceinture de murailles hautes et larges*¹⁹³. Son attitude quant au nombre d'habitants est assez proche de celle de Platon, dans la mesure où la cité a une capacité limite d'accueil : *"Chaque cité doit se composer de six mille familles. Chaque famille ne peut contenir que de dix à seize jeunes gens dans l'âge de la puberté. Le nombre des enfants*



L'île d'Utopie de Thomas More
Source : Utopia Thomas More,
M.M. Desbazeille, Ellipses, 1998

¹⁹¹ Platon, *la République*, op.cit., VI/459b-460a, page 214

¹⁹² Platon, cité in Jean-Jacques Wunenburger, *Une utopie de la raison, essai sur la politique moderne*, éditions La table ronde, Paris 2002

¹⁹³ Thomas More, *L'Utopie*, op.cit., p.58

impubères est illimité. Quand une famille s'accroît outre mesure, le trop-plein est versé dans les familles moins nombreuses.

Quand il y a dans une ville plus de monde qu'elle ne peut et qu'elle ne doit en contenir, l'excédent comble les vides des cités moins peuplées.

Enfin, si l'île entière se trouvait surchargée d'habitants, une émigration générale serait décrétée."¹⁹⁴

Etienne Cabet n'évoque pas l'idée d'un nombre d'habitants mais les villes et les communes d'Icarie sont parfaitement déterminées morphologiquement et quantitativement. Le territoire est géométriquement déterminé, lieu d'implantation de *villes communales parfaitement semblables aux autres, dont le territoire contient le même nombre de fermes de pareille étendue.*¹⁹⁵ En termes de population, la capitale *Icara* dont le plan est régulier et inscrit dans un cercle, équivaut à soixante villes provinciales, qui elles-mêmes équivalent à trois Villes Communale auxquelles s'ajoute la population de trois Communes¹⁹⁶. Sachant que toutes les villes sont identiques et déterminées par un plan-modèle, que la population est uniformément répartie entre les différentes entités administratives, il apparaît que le couple territoire/population est fixé.

Sans la définir d'une manière plus limpide ou plus démographique que Cabet, Le Corbusier intègre cette question de la taille critique de la cité. La détermination corbuséenne s'inscrit clairement dans le champ des questionnements et exigences des utopistes, car il s'agit bien pour Le Corbusier, quand il évoque cette question, non pas de fait plastique ou d'harmonie visuelle, mais de bien-être et d'harmonie sociale ; cela se retrouve dans les propositions sur la mise en forme de la ville moderne : *"Les densités de population d'une cité doivent être dictées par les autorités (...) Un chiffre de population pourra être envisagé. Il faudra loger celle-ci, en sachant dans quel espace utile, prévoir quel « temps-distance » sera son lot quotidien, fixer la surface et la contenance nécessaires pour la réalisation de ce programme de cinquante*

¹⁹⁴ *Ibid.* p.66

¹⁹⁵ Etienne Cabet, *Voyage en Icarie*, op.cit., p.100

¹⁹⁶ *Ibid.* pp.366-367

ans. Lorsque le chiffre de la population et les dimensions du terrain sont fixés, la « densité » est déterminée.¹⁹⁷

Quelque soit la forme adoptée chez Platon, T. More, E. Cabet, ou Le Corbusier, il ressort de cette intention commune d'une maîtrise d'un territoire et d'une population, l'idée de la nécessité d'un monde clos, dont le nombre d'habitants, qui peut être indéterminé, mais toujours limité et spécifique d'une territorialité, est une garantie du bon fonctionnement politique de la cité. La détermination du lieu du projet est ici strictement topologique.

Cette *socialité close*¹⁹⁸ comme condition de la réalisation de l'utopie apparaît bien comme l'un des paramètres essentiels de l'harmonie sociale visée.

Le *Littre* nous donne de l'harmonie la définition suivante : "*l'agencement entre les parties d'un tout, de manière qu'elles concourent à une même fin*". Au même titre qu'une architecture ou une œuvre spatialement déterminée, dont on peut maîtriser et appréhender les rapports des parties au tout, la détermination physique et l'image mentale constituée d'un territoire fini et d'une population limitée permet la réalisation intellectuelle de l'idée d'une harmonie. Cette notion convoque ici d'autres champs et d'autres approches que celles du topos : cette harmonie est politique et sociale. Sa matérialisation en un lieu édifié et déterminé (*Amaurote* ou *Icara*¹⁹⁹ , les îles qui accueillent les utopies) rend mesurable et concrète l'idée de la communauté.

Dans la recherche d'une interprétation de l'idéalité harmonieuse d'une *socialité close*, au-delà des différentes philosophies propres aux lieux, l'image du monastère comme *île* mesurable et mesurée semble tout à coup particulièrement efficiente. Comme lieu d'une idéalité topologique et chorétique.

V.17 Socialité close et références corbuséennes

La question du monastère n'est évidemment pas anodine dans le contexte de la pensée et de la production architecturale

¹⁹⁷ Le Corbusier, *La Charte d'Athènes*, op.cit., pp.49-50

¹⁹⁸ Le terme a été ici emprunté au philosophe Jean-Jacques Wunenburger

¹⁹⁹ Ce sont les noms donnés par leurs auteurs aux deux capitales respectives des îles d'Utopie et d'Icarie

corbuséenne. Le monastère comme lieu architectural est omniprésent, à la fois comme source et comme finalité.

On évoquera ici la Chartreuse d'Ema en tant que référence, et le couvent de la Tourette, en tant que projet.

Mais si l'on dépasse la philosophie programmatique, si l'on évoque cette idée du monastère non dans sa dimension religieuse, mais en le considérant plus strictement comme le lieu d'une *socialité close*, d'autres projets corbuséens viennent à l'esprit, essentiels et lisibles : on pense alors aux Cités Radieuses et aux Immeubles-villas, " *Les « IMMEUBLES-VILLAS » (...) sont nés d'un souvenir évoqué après un déjeuner, d'une Chartreuse d'Italie (bonheur par la sérénité) et crayonné sur le dos d'un menu de restaurant.*"²⁰⁰

Concernant les Immeubles-villas, Le Corbusier anticipe l'autarcie et la *socialité close* jusqu'aux questions d'approvisionnement : " *Les « Immeubles-Villas », par le moyens coopératifs de ravitaillement, proposent la solution même des Halles Centrales de grande ville. Cette solution, c'est tout simplement la suppression des Halles, l'instauration d'une bourse de l'alimentation(...) Les denrées alimentaires arrivent directement de la province au lieu de consommation.*"²⁰¹

Au-delà des projets, des références corbuséennes comme le paquebot (un Immeuble-villa flottant) peuvent également être évoquées.

Tous ces lieux ont en commun de regrouper un nombre fini d'habitants en un espace déterminé, de correspondre dans une dimension descriptive, à l'idée d'une réalité utopique.

Si l'on analyse les différentes références évoquées, elles présentent bien sûr de grandes disparités, mais également de grandes similitudes.

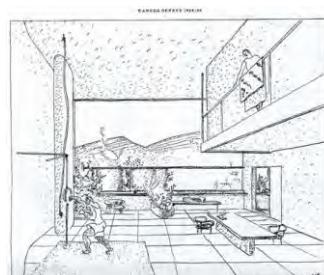
Par leur introversion, voulue (la Chartreuse d'Ema, le couvent de la Tourette), offerte (la Cité Radieuse ou les Immeubles-villas) ou techniquement imposée (le paquebot), ces lieux constituent des modèles.



Immeuble-villa, vue d'ensemble, Le Corbusier architecte
Source : Le Corbusier, œuvre complète, volume 1, Les éditions d'architecture



Immeuble-villa, vue sur les loggias, Le Corbusier architecte
Source : Le Corbusier, œuvre complète, volume 1, Les éditions d'architecture



Immeuble-villa Wanner, vue depuis les loggias, Le Corbusier architecte
Source : Le Corbusier, œuvre complète, volume 1, Les éditions d'architecture

²⁰⁰ Le Corbusier, *Œuvre complète, Volume 1, 1910-1929, op.cit.*, pp.40-41

²⁰¹ *Ibid.* pp.41-42

Si le couvent (étymologiquement du latin *conventus*, assemblée) est un groupement d'êtres humains réunis par un projet commun d'isolement spirituel, la Cité Radieuse est le lieu d'un "simple" regroupement d'habitats, et le paquebot un lieu de loisirs. A partir de là, l'organisation des espaces est a priori extrêmement différente puisque les usages quotidiens de ces différents lieux nécessitent des relations différentes entre les espaces, ainsi que des espaces différents.

Au demeurant, malgré ces différences fondamentales, il est notable de constater qu'au regard des enveloppes de ces différents objets architecturés, la totalité des espaces de l'individu, de l'isolement, sont tournés vers l'extérieur, s'orientent vers un au-delà du lieu physique et clos où les activités humaines ont lieu.

Les cabines des passagers occupent les flancs du paquebot, de même que les cellules du couvent de la Tourette, ou de la Chartreuse de Galluzzo à Ema sont tournées vers l'extérieur du couvent, tout comme les baies traversantes de la Cité Radieuse ouvrent sur les paysages situés à l'est et à l'ouest du bâtiment.

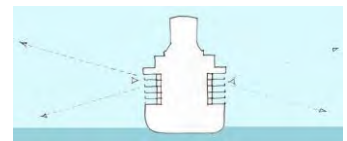
Il est possible de déterminer d'autres points de similarité:

- la compacité des lieux : dans tous ces projets, le souci du gain d'espace est notable. Ce que Le Corbusier traduit dans le concept de *cellule à échelle humaine*²⁰² ne se rencontre certes pas dans tous les espaces, mais il est fortement présent en certains lieux déterminés.

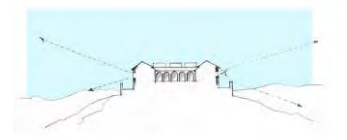
L'objectif est double : tout d'abord, tenir l'objet architectural dans une forme homogène et optimisée (le paquebot comme archétype), et penser l'ensemble des espaces à partir des données physiques de l'être humain.

Dans le cas des couvents, la cellule monastique est réduite au strict minimum, les espaces communs de prières, du cloître et du réfectoire étant traités plus généreusement.

L'approche est somme toute assez similaire sur le paquebot où les cabines, nettement moins spartiates que les cellules des



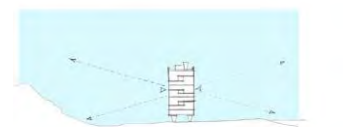
Coupe Paquebot
Dessin Franck Guéné, d'après Vian Louis René, *Les arts décoratifs à bord des paquebots français*, éditions Fonmare, Paris, 1992



Coupe Chartreuse de Galluzzo
Dessin Franck Guéné, d'après les notes et croquis de Le Corbusier, Fondation Le Corbusier



Coupe Couvent de la Tourette
Dessin Franck Guéné, d'après le projet de Le Corbusier



Coupe Cité Radieuse
Dessin Franck Guéné, d'après le projet de Le Corbusier

²⁰² Le Corbusier, *Précisions sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme*, op.cit., Quatrième conférence donnée le jeudi 10 octobre 1929, à la Faculté des Sciences Exactes, p.85

moins, sont cependant absolument optimisées. Les espaces du restaurant et les pontons cherchent à être les plus généreux possible.

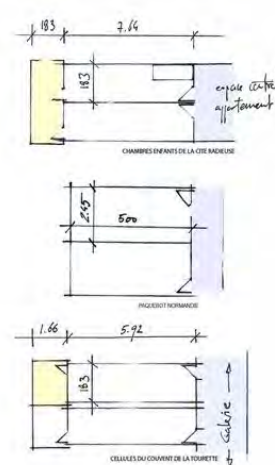
Bien qu'étant les plus généreusement dotés en matière d'espaces, les logements de la Cité Radieuse offrent cependant des surfaces réduites, compensées par l'omniprésence du volume. Les chambres se réfèrent parfaitement à l'état d'esprit qui préside à la conception des cellules des moines.

- Quelque soit la surface réelle de la cellule initiale (la cellule du moine, la cabine du paquebot, l'appartement de la Cité Radieuse), elle est le lieu privilégié de l'individu, par rapport à la totalité des autres espaces (communs) proposés.
- Le principe essentiel de fonctionnement de ces lieux est que la totalité des actes et pensées de la vie quotidienne soient possibles au cœur de cet espace contenant. Cela implique l'existence et le respect de règles communes et l'acceptation d'un mode de vie spécifique, essentiellement conçu comme un temps partagé entre vie sociale et vie individuée, restreint à la cellule familiale (dans le cas du paquebot ou de la Cité Radieuse), ou à l'individu (dans le cas du monastère).

Ces différents lieux sont absolument pensés et conçus à partir d'une volonté ou d'une nécessité d'intériorisation. Ils ont comme objectif la réalisation d'une vie sociale, individuelle et collective. Cette vie se déroule en totalité au sein d'un espace clos.

Le lieu impose aux habitants ou aux usagers son intériorité physique, la puissance de son caractère clos. Quelque soit la forme, qu'il s'agisse de la Chartreuse d'Ema ou de la Cité Radieuse, le sentiment perceptible de création d'une enveloppe protectrice ramène à la dimension et à la fonction première de l'abri. Il est un lieu d'isolement propice au repos et à la réflexion : *"La maison est notre coin du monde"*²⁰³, écrit G. Bachelard.

Cette dimension protectrice irradie sur l'extérieur. Sans qu'il soit nécessaire de pénétrer à l'intérieur du paquebot, du couvent ou



Comparatif cellules des chambres de la Cité Radieuse, des cabines du Queen Mary, et du couvent de la Tourette
Dessin Franck Guéné, d'après Vian Louis René, *Les arts décoratifs à bord des paquebots français*, éditions Fonmare, Paris, 1992 et les projets de Le Corbusier. Fondation Le Corbusier

²⁰³ Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, op.cit., p.24

de la Cité Radieuse, l'enveloppe traduit la puissance de l'intériorité, la promesse peut-être d'une *poétique de l'espace*.²⁰⁴

Cette impression d'une confortable introversion est renforcée par le sentiment de mobilité qui émane du paquebot (une mobilité réelle) et de la Cité Radieuse perché sur ses pilotis (une mobilité virtuelle, plutôt une tendance à l'ubiquité, en l'occurrence en cinq endroits du monde).

La question est différente pour les couvents (la Tourette et Galluzzo) mais le sentiment transmis est identique car l'introversion de l'objet architectural est exprimée. L'architecture, sans s'offrir comme un lieu en partance, à la différence du paquebot, s'affiche clairement comme un lieu clos, laisse transparaître la complexité de son fonctionnement, les rapports de l'individuation et de la collectivité. Les émergences (les clochers) laissent percevoir la richesse des espaces intérieurs. L'objet architectural religieux, par sa fermeture physique, s'annonce comme un objet lyrique, heideggérien, à partir duquel toute conquête mystique est possible : il est le lieu idéalisé de la présence du Quadriparti.

En affirmant l'idée d'introversion, les lieux du paquebot, de la Cité Radieuse ou du couvent, en tant que lieux de socialité, s'abstraient ainsi de leur environnement immédiat.

En s'inscrivant conceptuellement hors du lieu, en affirmant leur introversion protectrice, ces différents projets se définissent comme des utopies réalisées, des hétérotopies, pour reprendre le néologisme de Michel Foucault : *"Il y a également, et ceci probablement dans toute culture, dans toute civilisation, des lieux réels, des lieux effectifs, des lieux qui ont dessinés dans l'institution même de la société, et qui sont des sortes de contre-emplacements, sortes d'utopies effectivement réalisées dans lesquelles les emplacements réels, tous les autres emplacements réels que l'on peut trouver à l'intérieur de la culture sont à la fois représentés, contestés et inversés, des sortes de lieux qui sont hors de tous les lieux, bien que pourtant ils soient effectivement localisables. Ces lieux, parce qu'ils sont absolument autres que*



La Cité radieuse en pleine mer
Photomontage Franck Guéné



Chartreuse de Galluzzo
Vue générale
source :
<http://www.panoramio.com>



Le couvent de la Tourette
Source : Le Corbusier, *le Couvent sainte marie de la Tourette*,
Philippe Potié

²⁰⁴ Ibid.

tous les emplacements qu'ils reflètent et dont ils parlent, je les appellerai, par opposition aux utopies, les hétérotopies."²⁰⁵

V.18 Socialité close, nature et paysage : le lieu en question

Nonobstant ce caractère hétérotopique, ces objets entretiennent cependant une relation particulière avec l'extérieur. Cela concerne en premier lieu les nécessités triviales d'approvisionnement, les nécessités d'échanges physiques entre les habitants et le reste du monde : le paquebot, hétérotopie flottante, a besoin des ports pour permettre à ses occupants de quitter le navire, pour que les voyageurs arrivés à destination puissent être remplacés par d'autres voyageurs, partant pour une autre croisière. Les habitants de la Cité Radieuse peuvent y effectuer un grand nombre d'activités (habiter, se nourrir, se délasser, faire du sport, etc.), mais a priori, tout au moins dans la conception initiale, il était nécessaire d'en sortir pour travailler.

Seuls peut-être les moines ne bénéficient pas ou ne souhaitent pas bénéficier d'un contact physique avec le reste du monde, hors du monastère. Même si ces contacts existent, l'essentiel de la vie monastique se déroule dans l'isolement des cellules.

²⁰⁵ Michel FOUCAULT, *Dits et écrits* 1984, "Des espaces autres" (conférence au Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967), AMC, n° 5, octobre 1984, pp.46-49. L'hétérotopie, vient du grec *topos* (lieu) et *hétéro* (autre). C'est un concept formé par Michel Foucault en 1967. Les hétérotopies sont des lieux concrets qui permettent la réalisation d'un imaginaire, ou des lieux qui trouvent une place spécifique à l'intérieur d'une société. Ces lieux se situent aux marges de la société. M. Foucault cite de multiples exemples d'hétérotopies, comme les cabanes d'enfants, les théâtres, les maisons de retraite, les cimetières... Pour Michel Foucault, l'hétérotopie peut être la localisation physique d'une utopie. Les utopies sont des *"emplacements sans lieu réel(...) qui entretiennent avec l'espace réel de la société un rapport général d'analogie directe ou inversée. C'est la société elle-même perfectionnée ou c'est l'envers de la société..."*. Les hétérotopies sont des lieux de réalisation d'une utopie. Parfaitement localisées, les hétérotopies s'offrent comme des lieux à part du monde, où un monde autre, bien que connecté, peut trouver place et se réaliser au cœur d'un univers différent. Ce concept peut être étendu à un grand nombre de lieux, mais il ne se réalise qu'à certaines conditions de fonctionnement du lieu. Il peut ainsi être mis en parallèle avec le concept de *socialité close* de Jean-Jacques Wunenburger.

Au-delà des nécessités matérielles, des débats et des choix philosophiques, il reste cependant que les cellules de Galluzzo et de la Tourette sont visuellement et physiquement ouvertes sur le monde. Le Corbusier constate l'importance de ce fait. Ainsi, il écrit en 1907, à propos de la Chartreuse : *"J'y suis allé hier à la Chartreuse, j'espère ne pas vous l'avoir déjà dit. J'y ai trouvé la solution de la maison ouvrière type unique. Seulement, le paysage sera difficile à retrouver (...) Samedi soir à Fiesola, oh ces moines quels veinards ; mon admiration a été la même à la Chartreuse de Pavie et j'ai pu me convaincre que s'ils renonçaient au monde, ils savaient du moins s'arranger une vie délicieuse et je suis persuadé que tout compte établi, eux sont les heureux et surtout encore ceux qui ont le Paradis en vue !"*²⁰⁶

La rencontre de Le Corbusier avec la Chartreuse toscane est essentielle. Ce moment de révélation qui constitue un des actes fondateurs (parmi quelques autres évidemment) de sa pensée architecturale ne se résume pas à la compréhension des dimensions mesurables et topologiques d'espaces au sein desquels une vie trouve à se loger. Dans cette citation, Le Corbusier indique qu'il vient de trouver certes la mesure d'un espace (celui de la maison ouvrière type), mais également la relation poétique de cet espace au monde à propos de laquelle il pense que *"le paysage sera difficile à retrouver"*. Le paysage est une condition de la dimension poétique des lieux. En renonçant au monde, les moines ne renoncent pas à l'ouverture sur ce dernier. Bien au contraire, cette vue ouverte sur le paysage du monde est en fait un médium pour la réflexion, un accès à la dimension sensible du lieu.

Le lieu clos du monastère, lieu de spiritualité dont le cloître, allégorie d'une universalité sereine et apaisée, inspire la communauté religieuse, offre également à l'individu, cette fois au cœur du lieu individuel de prière et de méditation qu'est la cellule, la possibilité d'une vision spirituelle du monde (*le Paradis en vue !*).



La Chartreuse de Galluzzo, cellule de moine, coupe, croquis de Le Corbusier
Source : Le Corbusier lui-même, Jean Petit, éditions Rousseau

²⁰⁶ Jean Jenger, *Le Corbusier, choix de lettres*. Editions Birkhauser, Berlin, 2005, p.34

En l'occurrence, pour que cette méditation sur les choses du monde puisse être effective, il est préférable que le regard porte sur un paysage de préférence idyllique, pour ne pas dire divin dans ce cas de religiosité. Pour Le Corbusier, si le paysage toscan se prête merveilleusement à la réalisation de cette relation de l'homme au monde, le paysage de la Tourette ne présente pas moins d'intérêt.

Le paquebot s'inscrit également dans une relation particulière de l'homme au monde. Sur cette question du rapport au paysage, il est évidemment essentiellement confronté au paysage maritime, dont la dimension mystique, la présence de la vie et de la mort ont inspirés nombre de peintres, de musiciens et de poètes, interpellant ainsi la condition humaine, identifiant l'immensité liquide, manifestant le dialogue ou l'envie du dialogue :

"Où sont-ils, les marins sombrés dans les nuits noires ?

O flots ! Que vous savez de lugubres histoires !

Flots profonds redoutés des mères à genoux !

Vous vous les racontez en montant les marées,

Et c'est ce qui vous fait ces voix désespérées,

Que vous avez le soir, quand vous venez vers nous."²⁰⁷

Dans le rapport qu'il introduit au monde, le paysage qu'il soit maritime ou de montagne, possède cette capacité singulière de mettre l'homme en situation d'écoute, dans un rapport extrêmement sensible au monde.

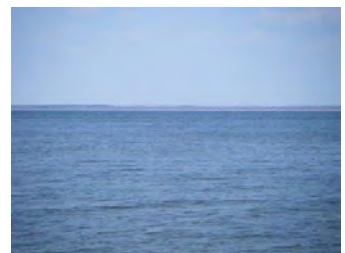
Sans qu'il s'agisse de religion, la relation à un paysage signifiant nous ramène ici au Quadriparti heideggérien, en un lieu possible où l'être humain dépasse sa condition animale pour *habiter en poète*.

En l'occurrence, c'est dans leur relation au paysage, que le couvent et le paquebot se révèlent comme des lieux propices à une expérience spirituelle.

La question se pose alors de savoir comment ce rapport entre le lieu d'une *socialité close* et le paysage se trouve interprétée chez Le Corbusier. Il apparaît ici que cette ouverture du projet architectural sur le paysage, considéré alors comme un paramètre



Le paysage de La Tourette, esquisse de Le Corbusier en date du 4 mai 1953
Source : Le Corbusier, *le couvent Sainte-Marie de la Tourette*, Philippe Potié



Paysage maritime
Crédit photographique Franck Guéné

²⁰⁷ Victor Hugo, *Oceano nox*, in *"Les chants du Crépuscule, les Voix intérieures, les Rayons et les Ombres"*, nrf poésie Gallimard, Paris, 2002

essentiel du lieu, est une récurrence des références corbuséennes, et vraisemblablement, des projets corbuséens.

V.19 Le Corbusier, le paysage et la spiritualité

Entre paquebot terrestre et monastère laïc, la Cité Radieuse va constituer un point d'entrée pour tenter de comprendre la nature de ce rapport dans l'architecture corbuséenne.

L'hypothèse est que, comme pour le paquebot ou la Chartreuse du val d'Ema, le paysage contemplé depuis le lieu du projet est essentiel, dans la mesure où il participe à la réalisation pleine et entière du projet architectural, et à l'épanouissement supposé de ses habitants.

Comme pour le paquebot ou le monastère, il va être important de vérifier que cette contemplation dépasse la simple satisfaction visuelle, aussi apaisante et pittoresque soit-elle, pour atteindre une dimension spirituelle.

Pour C. Norberg-Schulz pourtant, le Mouvement moderne se situe hors de toute approche spirituelle. Il considère en effet qu'au-delà de *l'habiter* comme fin (*"l'architecture moderne comme manifestation des interactions qui appartiennent au monde de la vie"*), ce mouvement n'est porté que par des considérations strictement physiques : *"...l'une des causes de l'échec de la modernité se situe précisément dans sa conception des « fondements visuels » : si l'enseignement du Bauhaus tenait compte du développement de la personne dans sa totalité, la méthode reposait essentiellement sur l'aspect visuel. Les cours sur la perception, comme ceux sur la forme, portaient du visuel qui est une simplification, toujours bien vivace, du mode d'être de l'homme"*²⁰⁸.

Cette conception d'un Mouvement moderne qui se situerait hors du Quadriparti heideggérien, hors de toute dimension et perception chorétique, et qui paraît ainsi correspondre aux critiques dont il est l'objet (sommairement, la révocation de tout lien concret avec le lieu), présente en fait les caractères spécifiques et fondamentaux d'une hétérotopie telle qu'elle est

²⁰⁸ C. Norberg Schulz, *L'art du lieu*, op.cit., p.19

définie par M. Foucault : un lieu effectivement situé hors de tous lieux, un monde en retrait ou en marge de la société. En tout cas, un miroir du monde, un espace autre, concret, dédié à un imaginaire spécifique, réel et différent en cela de l'utopie.

Le paquebot et le couvent, archétypes de lieux hétérotopiques, entretiennent, notamment du point de vue de la spiritualité de l'individu, et de son rapport au monde, des liens spécifiques avec le paysage.

Le lieu du projet intègre un topos non mesurable, déterminé par le paysage regardé depuis le lieu de socialité close que constitue le projet architectural.

Le Corbusier, quand il conçoit La Cité Radieuse ou les Immeubles-villas (pour rester sur ces symboles du Mouvement moderne), parce qu'il s'inspire tant du couvent que du paquebot, cherche ainsi à établir des liens étroits entre le projet et le paysage.

Contredisant C. Norberg-Schulz, Le Corbusier, à partir de la question du logement, affirme la sensibilité de sa posture en situant ses objectifs au-delà des pures questions rationalistes et fonctionnalistes, à la recherche de quelque chose inscrit entre *joie* et *conscience* :

*"C'est par la création d'un logis nouveau que la seconde ère de la civilisation machiniste entre dans une période universelle de construction. Œuvre agissante, optimiste, humaine, porteuse des « joies essentielles ». Cette œuvre déborde les questions de technique (rationalisme et fonctionnalisme). Elle est la manifestation pure, essentielle et fondamentale d'une nouvelle conscience".*²⁰⁹

Ce terme de *joie* se rencontre souvent chez Le Corbusier pour décrire le sentiment de plénitude et de bonheur qu'il cherche à provoquer chez l'habitant, par l'architecture.

Comme on a déjà pu le constater chez lui, l'emploi des mots peut couvrir de multiples sens, se laisser interpréter au gré de la culture, des sentiments, des convictions de son interlocuteur ;

²⁰⁹ Le Corbusier, *La Charte d'Athènes*, op.cit., pp.141-142

allusion est faite ici à l'aventure moscovite²¹⁰, ainsi qu'à l'ambiguïté sémantique qui émane des ses postures et de ses écrits architecturaux.

Aussi est-il important de cerner la définition que peut recouvrir ce terme. Le *Litttré* nous renseigne ainsi de manière intéressante sur les multiples sens du mot *joie* : le sens premier est le sens le plus intéressant puisqu'il définit la joie comme le *plaisir de l'âme*, les autres sens se différenciant en ce qu'ils expriment l'idée d'un plaisir nettement plus primaire, ce qui paraît très éloigné de la rigueur morale de l'architecte franco-suisse.

Il s'agit donc pour Le Corbusier, par le logement, de permettre la réalisation d'une satisfaction de l'esprit et de l'intellect. Pour atteindre à cet objectif, il cherche à mettre en place des outils permettant la réalisation de conditions optimales de vie, influentes, aptes à offrir "*ce dont les hommes d'aujourd'hui ont le plus besoin : le silence et la paix.*"²¹¹

Le Corbusier associe le bien-être physique à ce bien-être spirituel. Ainsi adopte-t-il des positions radicales sur le jardinage. Il décrète de manière unilatérale que le jardinage n'est bon ni pour la santé, ni pour l'esprit : "*Culture physique, dira-t-on ? Bien mauvaise, bien incomplète, bien dangereuse parfois. Les enfants ne peuvent pas jouer (courir), les parents non plus (pas de sports). Rendement : un panier de pommes et de poires ; des carottes, du persil pour les omelettes, etc. : dérisoire.*"²¹²

D'une manière tout aussi radicale, Le Corbusier prend également position sur le repos :

"Le repos comporte diverses fonctions indispensables.

1. *Puériculture : élevage, constitution d'une race saine*
2. *Hygiène*
3. *Sport chez soi*
4. *Méditation dans la nature*
5. *Affectivité, relations*

²¹⁰ Jean-Louis Cohen, "*Le Corbusier et la mystique de l'URSS. Théories et projets pour Moscou, 1928-1936*", *op.cit.*

²¹¹ Jean Petit, *Un couvent de Le Corbusier* (1961), Cahiers Forces Vives, Les éditions de Minuit, Paris 2001, p.20

²¹² Le Corbusier, *Urbanisme*, *op.cit.*, p.194

6. *Divertissements et instruction.*"²¹³

Parmi ces "*fonctions indispensables*", au-delà des aspects strictement civiques et sociaux (la "*puériculture*", l'*hygiène* et le *sport*), il est notamment question de *méditation dans la nature*.

Pour Le Corbusier, la nature est un cadre idéal, propice à l'établissement d'une réflexion sur les choses du monde.

La nature en question n'est nullement la nature proche, ni celle du jardinage ni celle des herbes, des cailloux, de la boue et des ronces, une nature désordonnée, incompréhensible : "*Vue par nous à bout portant, la nature n'est qu'aspect accidentel. L'esprit qui anime la nature est un esprit d'ordre.*"²¹⁴ L'ordre étant un moyen d'atteindre à une plénitude spirituelle, la seule chose qui va compter pour Le Corbusier, sera de révéler cet ordre intrinsèque ; La révélation du paysage sera une révélation de l'ordre de la nature.

Ainsi, plutôt que d'une méditation *dans* la nature, Le Corbusier proposerait plutôt de méditer *à partir* de la nature, un peu comme il l'a déjà expérimenté lors de ses promenades bretonnes, quand il invoque ses rencontres avec les horizontales et les verticales naturelles (le menhir et l'océan) : "*D'un coup, nous nous arrêtons, saisis, mesurant, appréciant : un phénomène géométrique se développe sous nos yeux : roches debout comme des menhirs, horizontale indubitable de la mer...*"²¹⁵

A l'instar des cellules de la chartreuse toscane ou du paquebot, le regard spécifique sur un paysage signifiant, icône d'une nature idéalisée peut aussi se découvrir à partir de l'habitat, au travers des larges baies et terrasses-jardins de la Cité Radieuse ou de l'Immeuble-villa.

Il s'agit de replacer l'homme dans des *conditions de nature*, non pas de le poser physiquement dans la nature, mais de lui offrir, à partir de son logement, objet essentiel des préoccupations corbuséennes, la possibilité de se confronter à une lecture



Bretagne
Source : Le Corbusier, *Une maison, un palais*, éditions G. Grès et Cie

²¹³ Commentaires de Le Corbusier relatifs à la « Ville Verte », in Jean-Louis Cohen, *Le Corbusier et la mystique de l'URSS. Théories et projets pour Moscou, 1928-1936*, op.cit., p.286

²¹⁴ Le Corbusier, *Urbanisme*, op.cit., p.19

²¹⁵ Le Corbusier, *Une maison - Un palais*, op.cit., p.22

visuelle et sereine de l'ordre de la nature, qui doit logiquement conduire par la spiritualité sous-jacente (et immanente pour qui sait enfin *voir*), au développement d'une conscience spécifique et intelligente du monde.

Le regard sur la nature, porté depuis la fenêtre en longueur ou la terrasse se décline chez Le Corbusier en quatre thèmes essentiels, "*ciel, arbres, vue, soleil*". Chacun de ses éléments est en fait un objet entrant comme paramètre d'une composition plastique, propice à l'émergence d'une situation de méditation, d'un contact spirituel avec les choses du monde.

Le Corbusier cherche à reproduire le phénomène vécu de la rencontre avec un menhir, ou plutôt avec son abstraction comme phénomène géométrique naturel.

Le dispositif corbuséen se présente au final sous une forme assez simple.

Le Corbusier tente de transcender la simple relation visuelle au paysage, pour provoquer l'émergence d'une spiritualité latente, dont la perception ne peut être rendue possible qu'à travers la notion de rapport.

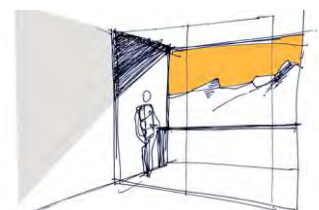
Le paysage ne peut être transcendant et transcendé qu'à partir du moment où il est mis en relation avec la géométrie, acte humain par excellence. L'horizontale, l'angle droit et la verticale sont les outils du dialogue : par le miracle de la géométrie, "*l'homme a mis sa propre création en parfaite harmonie avec (la nature).*"

Le Corbusier considère cette harmonie en tant que source de spiritualité :

"La perception d'une telle harmonie fait les heures ineffables de la vie.

*Est-il plus grande richesse que de telles joies ?"*²¹⁶

Cette question du rapport de l'architecture au paysage est essentielle ; le balcon, le garde-corps, la balustrade, le cadre, la baie vitrée sont autant d'outils nécessaires au cadrage du paysage et à la réalisation d'un dialogue harmonieux, qui ne demande qu'à être révélé.



Le Corbusier, le logement et le paysage
Dessin Franck Guéné

²¹⁶ Ibid. p.26

Les balcons et terrasses des appartements de la Cité Radieuse dialoguent par le biais de la géométrie avec le paysage, avec la nature.

Cette dualité fonctionne à la condition que le paysage soit à la hauteur du dialogue : il s'agit de retrouver le paysage toscan...

L'architecture de Le Corbusier, comme partenaire et comme réplique à la nature, englobe l'ensemble du paysage qui s'offre à elle. Plus le paysage offrira un aspect visuel propice à l'apaisement de l'âme, à la joie, plus ses éléments seront lyriques, c'est à dire approcheront de l'idéalité d'un ciel profondément serein, d'arbres sains, fiers et proportionnés ou vénérables, d'un paysage visuellement harmonieux ou puissant, d'une lumière solaire limpide, jouant des ombres et des contrastes, plus le dialogue avec l'architecture sera puissant, spirituel et fructueux. A partir des constituants du paysage que sont la mer, le ciel, les arbres, les montagnes, etc., Le Corbusier se fabrique une cosmogonie poétique, dont le territoire méditerranéen est un modèle pour l'architecte.

V.20 Etienne Cabet et le modèle corbuséen

Cette dimension lyrique et cosmique du rapport établi au paysage se trouve confirmée, et de manière très identifiée dans l'imaginaire d'Etienne Cabet :

Dans le chapitre "*Agriculture*" de son *Voyage en Icarie*, E. Cabet imagine l'édification de fermes dispersées sur le territoire, évidemment toutes identiques, mais toutes pourvues de toitures-terrasses. Dans le rapport au paysage, cette conception renvoie très directement au projet de Village Radieux de Le Corbusier : "*« ...la soirée sera belle : allons rejoindre les enfants sur la terrasse, où nous jouirons, en nous reposant, de la magnificence du soleil couchant »*».

*Nous montâmes donc au haut de la maison, où nous trouvâmes la famille rassemblée parmi des fleurs, et une large table au milieu sous une tente qui s'ouvrait et se pliait à volonté.*²¹⁷

²¹⁷ Etienne Cabet, *Voyage en Icarie*, op.cit., p.149

La terrasse se dévoile comme un lieu de contemplation et de perception, non seulement de la nature, mais de la dimension divine de cette nature. C'est par ce rapport de l'homme au paysage que se révèle la sensibilité du lieu où l'homme a pris topologiquement position :

*"La vue de la campagne et des fermes voisines, légèrement éclairées par une lumière mourante ; les rayons du soleil dorant encore le sommet des arbres et des hauteurs dont le pied disparaissait dans l'ombre ; les nuages et le ciel peints de mille couleurs ; les cris des bestiaux rentrant à l'étable ou saluant la fin du jour ; le chant des oiseaux célébrant l'heure du repos et du sommeil ; le parfum et la fraîcheur de l'air ; la beauté du soleil qui semblait nous promettre un beau lendemain en descendant majestueusement sous l'horizon, tout concourait à me jeter dans une ravissante extase."*²¹⁸

L'Icarie d' E. Cabet n'est le lieu d'aucune religion²¹⁹. Elle est par contre le lieu d'une divinisation absolue des composants du monde.

Au sein de la communauté icarienne, tous respectent tout, les hommes et la nature, dans une stricte équité. Chaque chose est propice à exprimer son essence divine : *"Et si vous voyiez d'ici un bel orage d'été, illuminant soudainement l'obscurité la plus profonde et présentant à nos yeux éblouis l'image de la création sortant du chaos à la seule voix du créateur."*²²⁰

La nature ainsi divinisée, est assimilée au créateur, immanent. L'idéalité est partout et l'Icarie d'E. Cabet est panthéiste.

L'homme est idéalisé, parfait en toute chose grâce à l'éducation : *"Tu ne dois donc plus t'étonner, maintenant que tu connais leur éducation, des connaissances et de l'habileté de nos fermiers et de nos fermières"*.²²¹

Tout ce qui est perçu est harmonie. On peut trouver un écho absolu de cette harmonie icarienne chez Le Corbusier, tant par la

²¹⁸ *Ibid.* pp.149-150

²¹⁹ Etienne Cabet développe tout un chapitre sur la religion en Icarie. Les religions monothéistes du XIXème siècle sont déconsidérées au profit d'une vision panthéiste.

²²⁰ *Ibid.* p.150

²²¹ *Ibid.* p.152

reconnaissance de la géométrie comme acte fondateur du dialogue de l'homme à la nature, que dans le rapport de la géométrie au paysage. La nature vue de près, comme point de contact et de conflit potentiel entre l'homme et la nature n'est pas considérée. Seul le paysage possède une valeur.

Ainsi, dans ce même chapitre consacré à l'agriculture, E. Cabet écrit en 1840 :

"...non seulement pas une ronce, pas un chardon, pas une plante ou herbe inutiles, mais pas une clôture, pas un mur, pas une haie stérile! Seulement les fossés, les rigoles, les chemins et les sentiers nécessaires !(...) Le joli talus que tu aperçois là-bas au bord du chemin, orné de la verdure et des fleurs d'un excellent légume, c'étaient autrefois des broussailles, des épines, et des nids à chenilles(...) Et tu le vois, chemins, sentiers, fossés, sillons eux-mêmes, tout est en ligne droite : tous nos champs sont, autant que possible, des carrés longs, ce qui facilite la culture en même temps qu'il économise la terre (...)

Et tu vois comme la surface est unie, hors même qu'elle est inclinée ! Tu n'aperçois pas d'éminences ni de cavités ! Tu ne vois pas même une pierre! Aussi peut-on voir une culture plus parfaite, de plus beaux épis, de plus belles chenevières, de plus belles navettes(...)

Et remarque ces beaux chemins, ces fossés si bien coupés à la bêche et si bien curés, ces jolis sentiers ferrés en pierre et sablés! Ne voit-on pas partout avec satisfaction le travail d'hommes qui raisonnent tout, qui cherchent la perfection en tout, et qui portent en tout autant de goût que de raison!"²²²

Cette expression de l'ordre dépasse ainsi largement le cadre des relations sociales et urbaines pour trouver une matérialisation dans le rapport de l'homme et de la nature. L'harmonie sociale se traduit dans une harmonie visuelle qui met en jeu l'ensemble du territoire. Dominant la trivialité du contact (les broussailles et les chenilles) pour y établir ses villes et ses infrastructures, l'homme établit un dialogue harmonieux avec le monde du divin, qui se

²²² Ibid. p.157

manifeste ici par la montagne et l'orage, mais qui se rencontre également en l'arbre et la mer.

V.21 Le Corbusier, le divin et la Raison

Quand il évoque la *nature du bon dieu* (alors qu'il s'affirme agnostique), Le Corbusier ne pense ni aux chenilles, ni à *l'herbe malsaine*²²³. Il se réfère à une nature mystérieuse, mais appréhendable comme entité sensible: la coquille de crabe, le nautilus, l'arbre, le fruit, le rocher, le paysage...

Le *bon dieu* n'est pas reconnu par Le Corbusier, mais il se manifeste quand même en toute chose émouvante.

Le paysage est émouvant, dans le rapport qui s'établit avec l'architecture : *"Cette certitude m'est demeurée : "souviens-toi du Parthénon, net, propre, intense, économe, violent, de cette clameur lancée dans un paysage de grâce et de terreur. Force et pureté".*²²⁴

Parce qu'il peut être facilement ému par les faits et les choses, parce qu'il considère l'harmonie des lieux comme immanente, parce que l'être et les éléments sont indéfectiblement liés, parce qu'à défaut de religion, Le Corbusier se détermine une doctrine philosophique singulière, la posture corbuséenne semble panthéiste. Cette conscience du monde est également celle des Icaris d'E. Cabet qui substituent à toute religion une morale philosophique absolue.

Ce qui n'empêche pas une certaine religiosité : *"Je m'incline devant elle (la Divinité) sentant profondément mon imperfection et mon infériorité. Je comprends qu'il me manque un sens, comme au sourd ou à l'aveugle, pour l'entendre ou l'apercevoir, et quand ma faible raison s'obstine trop à vouloir percer ces mystères, je sens qu'elle s'obscurcit et tombe en démente, comme ma faible vue s'éblouit et me fait tomber en vertige quand elle s'opiniâtre à fixer l'éclat du soleil (...) Notre religion, universelle ou populaire, n'est à vrai dire, qu'un système de morale et de philosophie, et n'a*



Croquis de coquillage,
Le Corbusier
Source : *Le Corbusier*,
Maurice Besset, Skira



L'Acropole à Athènes
Croquis de Le Corbusier
Source : *Le Corbusier*,
Maurice Besset, Skira

²²³ Il est fait référence ici à une justification, par Le Corbusier, de l'implantation et de l'architecture de la villa Savoye.

²²⁴ Le Corbusier, cité in *Le Corbusier et la Méditerranée*, catalogue de l'exposition éponyme. Editions Parenthèses, Marseille, 1987, p.16

d'autre utilité que de porter les hommes à s'aimer comme frères...."²²⁵

La posture icarienne n'est ambiguë qu'au regard des religions et dogmes existants : l'existence divine est reconnue : *"Qu'entends-tu donc par athées? Si par ce mot tu entends ceux qui ne croient pas à un Dieu à figure humaine comme Jupiter ou comme le Dieu de Moïse, alors tu trouveras ici beaucoup d'Athées(...). Si, par athées, tu entends ceux qui ne croient à aucun Dieu quelconque, tu n'en trouveras pas parmi nous."*²²⁶

La Raison (la morale, la justice, l'ordre,...) guide l'ensemble des actes et des décisions des Icariens. L'immanence de la Raison est un fait, tout comme la divinisation de la nature. Les Icariens manifestent leur dévotion par une relation respectueuse et exacerbée à la nature, par le paysage.

Sans nécessité d'un quelconque dogme, cette relation singulière prend appui sur une religiosité, mais permet de se mettre en retrait de toute religion :

*"La Raison est une Providence secondaire qui peut créer l'égalité en tout; et comme cette Raison est un bienfait de la Nature ou de la Divinité, l'Egalité se retrouve, ainsi que je l'ai déjà dit, l'œuvre indirecte de la Nature ou de Dieu lui-même."*²²⁷

La Raison est également le guide fondamental de la pensée corbuséenne.

V.22 Le Corbusier, l'utopie et le paysage

La pensée religieuse corbuséenne, non décrite, tout comme sa pensée politique, trouve des réminiscences dans l'utopie d'E. Cabet.

Le lieu de l'Acropole s'est offert à Le Corbusier comme le lieu absolu du dialogue entre l'homme et la nature. L'immanence divine se rencontrant également en l'homme, c'est finalement à un dialogue entre divinités que Le Corbusier convie l'humanité :

"Servir bien, mais aussi servir le dieu qui est en nous."

²²⁵ Etienne Cabet, *Voyage en Icarie*, op.cit., pp.167-171

²²⁶ *Ibid.* p.279

²²⁷ *Ibid.* p.387

*Eveiller le dieu qui est en nous, véritable et profonde joie de ce monde.*²²⁸

Pour atteindre à un tel objectif, le Parthénon et la Chartreuse d'Ema servent à nouveau de références. Il va s'agir de mettre en scène les singularités éventuellement divines d'un paysage, seul élément de la nature en mesure de répondre à la puissance expressive de l'humaine géométrie architecturale et urbaine.

Mais, si Le Corbusier maîtrise la géométrie au point de concevoir des objets architecturaux valant pour eux-mêmes (la villa Stein à Garches par exemple), le paysage ne se révèle pas toujours de manière immédiate, dans la mesure où il dépend des aléas de la commande : ainsi, le site d'implantation de la villa Besnus à Vaucresson, anodine prairie de l'Ile-de-France, est nettement moins puissant et évocateur que le site de la Cité Radieuse de Marseille, ouvert sur la Méditerranée et les Alpes du sud.

Si le paysage n'est pas suffisamment ou pas immédiatement émouvant ou puissant, l'idée politique de l'idéalité d'une socialité close est toujours sous-jacente, et n'attend que la rencontre avec un site signifiant pour émerger.

Aussi, quand Le Corbusier regarde un paysage, il cherche à y retrouver l'un ou l'autre, ou mieux, la totalité des paramètres qui caractérisent un paysage idéalisé : ces paramètres sont non exhaustifs et peuvent être variables d'un site à l'autre. Ils possèdent cependant tous des caractères forts : une topographie, une découpe du ciel, des arbres singuliers, une lumière spécifique, l'eau, de préférence horizontale, un lac ou la mer...

Si le site présente une majorité de ces caractères, il va susciter chez Le Corbusier l'irrépressible intention de mettre en scène le dialogue de l'homme et de la Nature, de re-constituer le modèle heideggérien du lieu qu'est la Chartreuse d'Ema.

La réalité idéale du dialogue se trouve en Toscane, dans l'idée d'un idéal partagé, d'un temps partagé, d'un espace partagé, d'un paysage partagé.



Villa Stein à Garches,
Le Corbusier architecte
Source : Le Corbusier, *œuvre complète, volume 1*, Les éditions d'architecture, Artémis, Zurich



Villa Besnus à Vaucresson,
Le Corbusier architecte
Source : Le Corbusier, *œuvre complète, volume 1*, Les éditions d'architecture, Artémis, Zurich



Firminy, la Cité Radieuse,
la toiture -terrasse
Le Corbusier architecte
Source : Le Corbusier, *œuvre complète, volume 8*, Les éditions d'architecture, Artémis, Zurich

²²⁸ Le Corbusier, *Une maison - Un palais, op.cit.*, p.2

Aussi quand le paysage s'offre comme une émotion possible, quand les conditions du dialogue sont efficientes, Le Corbusier cherche à mettre en place ce dialogue. L'architecture peut ainsi prendre la forme d'une Cité Radieuse, lorsque l'architecte est à l'initiative du programme. Si le programme lui échappe, mais illustre une intention humaniste ou représentative d'une intention collective, la démarche peut être tout aussi lyrique, comme c'est le cas pour le projet du Palais pour la Société des Nations à Genève ou pour Chandigarh. Le projet est alors porté par le paysage, et le dialogue homme/nature se drapait d'une poésie absolue :

*"Ordonner toute la composition pour qu'elle aboutît par la réunion d'hommes en haut, sur un immense belvédère, face au site prestigieux, aux heures où les cœurs les plus racornis sont peut-être encore accessibles à de telles émotions, était une intention poétique."*²²⁹

Cette description de la toiture-terrasse du Palais de la S.D.N. dépasse la simple attention portée à la qualité d'une vue. Il s'agit bien pour Le Corbusier d'offrir un outil politique, apte à émouvoir et à peser peut-être sur les décisions difficiles dont les lieux du Palais sont les témoins ; pour l'architecte, à l'instar d'un chêne séculaire et symbolique sous lequel la justice ou la poésie s'épanouissent, le paysage alpin offert ici à la S.D.N. ne peut que générer de sages prises de décisions.

V.23 Le Corbusier, le paysage et la géométrie

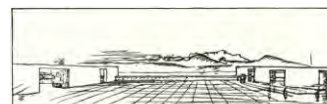
Pour que ce dialogue de l'architecture et du paysage soit manifeste, l'horizontale et l'angle droit sont des outils de prédilection. Preuves par excellence de l'existence du génie humain, ils permettent de rendre le paysage lisible : "...le paysage omniprésent sur toutes les faces, omnipotent, devient lassant. Avez-vous observé qu'en de telles conditions, « on » ne le regarde plus ? Pour que le paysage compte, il faut le limiter, le dimensionner par une décision radicale : boucher les horizons en



De haut du Toit-jardin, le toit-terrace.

"Du haut du toit jardin, le tête à tête"

Genève, Palais de la Société des Nations, projet de Le Corbusier
Source : Le Corbusier, *Une maison, un palais*, éditions G.Grès et Cie



Grande Salle des Assemblées : le Toit avec restaurant, jardins, promenoirs.

"Grande salle des Assemblées : le Toit avec restaurant, jardins, promenoirs"

Genève, Palais de la Société des Nations, projet de Le Corbusier
Source : Le Corbusier, *Une maison, un palais*, éditions G.Grès et Cie

²²⁹ Ibid. p.154

élevant des murs et ne les révéler, par interruption de murs, qu'en des points stratégiques".²³⁰

L'échange visuel est donc la matière du dialogue. Ce rapport perçu est différent suivant que l'on se situe relativement au projet ou au paysage. Il s'ensuit deux paroles, deux approches analytiques distinctes :

1. Le paysage considéré et révélé à partir du projet architectural.
2. Le projet architectural considéré et révélé à partir du paysage.

Le premier de ces rapports s'exprime dans le choix des cadrages et de l'organisation des vues depuis les différents espaces du projet. Le second rapport implique également le regard. Parce que le lieu du projet s'inscrit alors topologiquement au cœur d'un paysage, il exprime lui aussi un rapport de l'homme au monde.

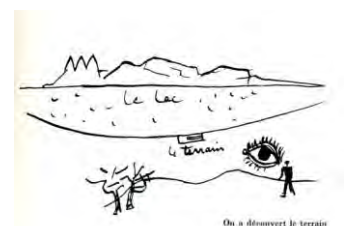
V.23.1 La petite maison à Corseaux

L'un des exemples les plus probants ou tout au moins le plus théoriquement affirmé sur ce rapport de l'architecture et du paysage est vraisemblablement le projet de *petite maison* à Corseaux, au bord du lac Léman. Cette maison, que Le Corbusier construit pour ses parents en 1923, est un projet manifeste de ce rapport.

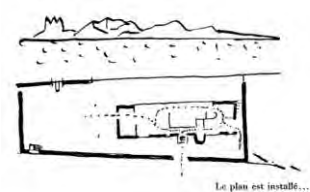
Révélation conceptuelle : le projet est porté par le site, avant que le site réel n'ait été trouvé : "*J'emporte un plan de maison dans ma poche. Le plan avant le terrain ? Le plan d'une maison pour lui trouver un terrain ? Oui.*

Les données du plan. Première donnée : le soleil est au sud (merci). Le lac s'étale au sud devant les coteaux. Le lac et les Alpes qui s'y réfléchissent sont devant, régnant d'est en ouest. Voilà de quoi conditionner le plan : face au sud, il étend en longueur un logis de quatre mètres de profondeur, mais dont le front mesure seize mètres. Sa fenêtre a onze mètres de long (j'ai dit « sa » fenêtre)".²³¹

On imagine aisément que le plan n'est en fait pas strictement fixé. La rencontre avec la réalité du site d'implantation va nécessiter



"On a découvert le terrain"
Une petite maison à Corseaux,
Le Corbusier architecte
Source : Le Corbusier, *Une petite maison*, Birkhäuser



"Le plan est installé..."
Une petite maison à Corseaux,
Le Corbusier architecte
Source : Le Corbusier, *Une petite maison*, Birkhäuser

²³⁰ Le Corbusier, *Une petite maison* (1954), éditions Birkhäuser, Bâle, 2001, pp. 22-24

²³¹ *Ibid.* p.5

quelques ajustements, l'une ou l'autre adaptation mineure, la précision d'un cadrage, le prolongement d'un mur, la reprise des proportions d'une pièce...

Cependant, l'idée du plan est fixée avant la rencontre avec la réalité du paysage. Cette réalité du projet n'est possible que parce que Le Corbusier sait déjà à quel type de paysage il va confronter son architecture. Il sait que ce paysage correspond à sa recherche d'une idéalité visuelle. Le paysage est interprété et déterminé comme une entité harmonique visuelle, comme une représentation absolue de la nature.

L'espace horizontal du lac est la condition de cette détermination. C'est sa mesure qui rend possible une conception du projet avant le choix du site ; parce que la distance de la maison au paysage est géométriquement déterminée : elle correspond à la largeur de l'étendue d'eau dans la région choisie, soit ici une distance de l'ordre d'une douzaine de kilomètres.

Le paysage est virtuellement reconnu: il s'offre à la contemplation comme composition plastique. Seuls dialoguent alors la *cellule à échelle humaine* (soixante mètres carrés d'habitation ici) et l'incarnation harmonieuse de la nature que forment en ce lieu le lac et les Alpes. Le paysage existe en tant que symbole et représentation spirituelle.

Sur cette rive nord du lac, ce dialogue est possible à partir de dizaines ou peut-être même de centaines de terrains. Ainsi, une dizaine ou une centaine de *petites maisons* pourraient trouver une juste place sur ce territoire. En extrapolant ce concept aux possibilités du dialogue, il serait ainsi possible d'imaginer un lotissement de *petites maisons*, ou, en les regroupant et en les superposant, d'envisager la constitution d'un ou de plusieurs Immeuble-villa(s), répondant parfaitement aux critères corbuséens qui guident ici le projet : l'orientation et la vue sur le lac d'une part, l'organisation et les dimensions du logement d'autre part.

Cette extrapolation fait apparaître que la pensée corbuséenne du rapport de l'architecture au paysage considère une dimension tant individuelle que collective.

Le logement dialogue avec le paysage.



"Le tour est joué"

Une petite maison à Corseaux,
Le Corbusier architecte
Source : Le Corbusier, *Une petite maison*, Birkhäuser



La fenêtre en longueur
Une petite maison à Corseaux,
Le Corbusier architecte
Source : Le Corbusier, *Une petite maison*, Birkhäuser



La façade sur le lac
Une petite maison à Corseaux,
Le Corbusier architecte
Source : Le Corbusier, *Œuvre complète, volume 1, Les éditions d'architecture, Artémis, Zurich*



Un immeuble de petites
maisons au bord du lac
Dessin Franck Guéné

La *petite maison*, par son échelle réduite, n'implique qu'une seule entité humaine (en l'occurrence, les parents de l'architecte). Le fond politique de la pensée corbuséenne ne peut être porté de manière totale par ce projet. La *petite maison* de Corseaux ne peut être de ce point de vue qu'une expérimentation partielle. Le rapport du projet et du paysage n'exprime pas le sentiment collectif dont sont pourvues par exemple les Cités Radieuses.

Seul un immeuble aux dimensions d'une Cité Radieuse serait en mesure d'établir un dialogue absolu d'une représentation corbuséenne du monde.

Dans ce rapport visuel du paysage et du projet, le projet de la *petite maison* n'est pas visible depuis la rive sud opposée, alors qu'un projet de l'ampleur d'une Cité Radieuse affirmerait son horizontalité et sa géométrie au cœur du paysage montagneux des coteaux de la rive nord.

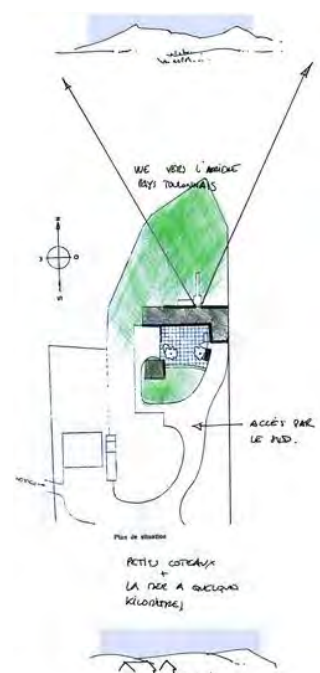
Ainsi, si la *petite maison* à Corseaux (1923) peut être d'une certaine manière considérée comme une expérimentation sur le rapport du logement au paysage, de l'homme à la Nature, elle est insatisfaisante car incomplète d'un point de vue politique.

Ce projet n'est pas le seul à faire l'objet d'une recherche corbuséenne. La villa de Mandrot au Pradet (1930) ou la villa Savoye à Poissy (1929) entrent également dans ce champ expérimental.

V.23.2 La villa De Mandrot

Pour la villa d'Hélène de Mandrot, Le Corbusier est confronté à un site tout aussi puissant que celui de Corseaux (l'arrière-pays toulonnais et la vue sur un massif montagneux). Pour autant, Le Corbusier expérimente ici une autre façon du dialogue.

Il s'agit de cacher de manière absolue, afin de mieux révéler ensuite. La maison est donc pensée comme une barrière visuelle, tant de l'extérieur que de l'intérieur : *"La composition est ordonnée sur le paysage. La maison occupe un petit promontoire dominant la plaine derrière Toulon, elle-même barrée par la magnifique silhouette des montagnes. On a tenu à conserver la sensation de surprise qu'offre le spectacle inattendu de cet immense développement paysagiste et, pour cela on a muré les chambres*



Le Pradet, villa de Mandrot, Le Corbusier architecte. Analyse des rapports de la villa aux paysages nord et sud

du côté de la vue et l'on a tout simplement percé une porte qui, lorsqu'on l'ouvre, dégage sur un perron d'où le spectacle fait comme une explosion".²³²

Cette recherche d'un effet de surprise n'est pas tant pour les habitués du lieu, que pour les visiteurs. Si, depuis la pièce de séjour, les vues sur le relief paysager sont effectivement occultées par une paroi pleine, elles sont possibles depuis la bibliothèque, la cuisine ou la salle de bains.

Au-delà de cet effet d'occultation, le rapport au paysage détermine l'organisation de la maison, la manière dont elle s'inscrit sur le terrain, pour former une barrière visuelle depuis l'arrivée sud. La conception est centrée sur la détermination de ce rapport singulier au paysage, peut-être au détriment de la composition des volumes qui ne paraît pas aussi soignée ou aboutie que celle développée pour les villas Stein-de Monzie, La Roche et Jeanneret ou encore la villa Savoye.

L'harmonie des volumes n'est pas l'enjeu principal du projet de la villa d'Hélène de Mandrot. Il présente ainsi un point commun avec le projet de Corseaux. Dans les deux cas, cette attitude est manifeste de la prégnance du rapport au paysage dans le processus conceptuel.

L'essentiel consiste à établir le dialogue entre la maison et un paysage omniprésent. Le reste paraît être de moindre importance. Cela se perçoit notamment dans l'argumentaire corbuséen qui se détermine d'une manière quasi exclusive dans le rapport de la villa au paysage.

V.23.3 La villa Savoye

Au-delà de la puissante ambition géométrique, l'édification de la villa Savoye est aussi l'occasion d'une expérimentation d'un rapport singulier au paysage, vraisemblablement initié par la légère topographie du terrain, qui installe la maison au sommet



Le Pradet, villa de Mandrot, Le Corbusier architecte.
Le mur plein (en rouge) barrant la vue sur le paysage
Source : Le Corbusier, *Œuvre complète, volume 2, Les éditions d'architecture, Artémis, Zurich*



Le Pradet, villa de Mandrot, Le Corbusier architecte.
L'ouverture sur le paysage au nord
Source : Le Corbusier, *Œuvre complète, volume 2, Les éditions d'architecture, Artémis, Zurich*



Le Pradet, villa de Mandrot, Le Corbusier architecte.
L'ouverture sur le paysage au sud
Source : Le Corbusier, *Œuvre complète, volume 2, Les éditions d'architecture, Artémis, Zurich*

²³² Le Corbusier, *Œuvre complète, volume 2, 1929-1934, op.cit.*, p. 59

d'une faible butte, en déclivité constante cependant vers le nord, jusqu'aux rives de la Seine.²³³

Même si le paysage est moins puissant que dans les deux exemples précédents, Le Corbusier intègre les données paysagères du site. Même si la vue principale est orientée vers le nord, le paysage semble posséder aux yeux de l'architecte une valeur à peu près identique quelque soit l'orientation du regard. Le Corbusier expérimente ici un rapport aux horizons qui fait dire à Maurice Besset à propos de cette villa qu'*"elle réalise le projet ambitieux d'intégrer l'espace intérieur et un espace extérieur élargi aux dimensions des quatre horizons"*.²³⁴

Le Corbusier amplifie l'expérimentation du rapport à la nature en exacerbant l'idée d'un éloignement du sol naturel, et se concentrant sur le paysage comme unique et digne représentation de cette Nature : *" Si l'on est debout dans l'herbe, on ne voit pas très loin l'étendue. D'ailleurs, l'herbe est malsaine, humide, etc. pour y habiter ; par conséquent, le véritable jardin de la maison ne sera pas sur le sol, mais au-dessus du sol, à trois mètres cinquante : ce sera le jardin, suspendu dont le sol est sec et salubre, et c'est de ce sol qu'on verra bien tout le paysage, beaucoup mieux que si l'on était resté en bas"*.²³⁵

La villa Savoye incarne à la fois le manifeste sensible du rapport d'une architecture au paysage, et la vérification absolue du *jeu savant correct et magnifique des volumes sous la lumière* : l'objet architectural répond strictement et magnifiquement aux 5 points pour une nouvelle architecture, à savoir, les pilotis, la toiture-terrasse, le plan libre, la façade libre et les fenêtres en longueur. Il constitue à ce titre la représentation idéale d'un modèle théorique parfaitement défini.

Les seuls points de contact de la maison avec le sol sont les pilotis de la structure et le rez-de-chaussée, mis en retrait et clairement technique. La maison se déploie à partir du premier



Poissy, villa Savoye
Le Corbusier architecte.
Source : Le Corbusier, *Œuvre complète, volume 2, Les éditions d'architecture, Artémis, Zurich*



Poissy, villa Savoye
Le Corbusier architecte.
Source : Le Corbusier, Maurice Besset, Skira



"Du jardin supérieur, on monte au toit"
Poissy, villa Savoye
Le Corbusier architecte.
Source : Le Corbusier, *Œuvre complète, volume 2, Les éditions d'architecture, Artémis, Zurich*

²³³ Le paysage en 2007 est visiblement différent de ce qu'il était en 1929, au moment de l'édification de la villa. Le paysage, qui semble plus ouvert à l'origine, est difficile à considérer aujourd'hui du fait d'une périphérie boisée importante et proche.

²³⁴ Maurice Besset, *Le Corbusier*, Editions Albert Skira, Genève, 1992, p.101

²³⁵ Le Corbusier, *Œuvre complète, volume 2, 1929-1934, op.cit. p.24*

étage et s'ouvre sur un paysage éloigné et idéalisé. Cette idéalité purificatrice permet de faire entrer une nature déterminée, au cœur même de la maison :

L'architecte opère des choix subjectifs et précise ainsi sa vision : les quelques mètres qui séparent les terrasses du sol et du cortège végétal des arbres alentours sont suffisants pour signifier quels composants de la nature sont pris en compte et invités à participer à l'architecture : ici encore, le soleil, l'air pur, la vue sur les arbres et le paysage.

On retrouve ici un certain nombre de considérations palladiennes sur le rapport visuel à un paysage constitué. A l'horizontale assumée s'ajoute chez Le Corbusier une évidente verticalité dans la constitution du projet. Le parcours au cœur de la villa Savoye est une lente ascension vers la terrasse. A la différence de Palladio cependant, Le Corbusier reste vigilant, écartant toute évidence mystique d'une relation au ciel. C'est encore dans l'horizontalité du regard qu'il établit la relation de cet espace terminal au cosmos. La relation verticale est ramenée à la trivialité physique mais nécessaire d'un solarium.



Le séjour, la terrasse et le paysage...
Poissy, villa Savoye
Le Corbusier architecte.
Source : Le Corbusier, Œuvre complète, volume 2, Les éditions d'architecture, Artémis, Zurich

Quelque soit le projet, les composantes topologiques et chorétiques, représentatives d'un paysage idéalisé participent au processus d'élaboration du projet.

Il ressort des trois exemples corbuséens précédents une diversité des expérimentations sur les rapports de l'homme à la nature, du projet au paysage. Parce qu'ils représentent des commandes de maisons individuelles, les intentions politiques y sont moins puissantes que dans les projets où la dimension sociale et collective est prégnante.

L'enjeu réside dans l'expérience du rapport au paysage.

Le Corbusier profite de ces commandes pour tester différents rapports de l'objet architectural et de la nature ; ces expérimentations sont à la fois inhérentes au lieu, et absolues. Rien n'aurait empêché par exemple l'implantation de la Villa Savoye au Pradet, si ce n'est l'envie de l'architecte d'expérimenter à ce moment là une autre relation à la nature.

Car le modèle est une problématique corbuséenne; l'essentiel du rapport se manifestant dans la relation à un paysage idéalisé, Le Corbusier est en mesure de proposer une autre implantation au modèle de Poissy : *"Le plan est pur, fait au plus exact des besoins. Il est à sa juste place dans l'agreste paysage de Poissy. Mais à Biarritz, il serait magnifique. Si la vue est ailleurs, d'un autre côté, ou si l'orientation est différente, le jardin suspendu sera tout simplement modifié."*²³⁶

Biarritz ou Le Pradet, tout est justement envisageable. Le Corbusier ira jusqu'à dessiner et proposer un projet de lotissement d'une vingtaine de villas Savoye en Argentine.

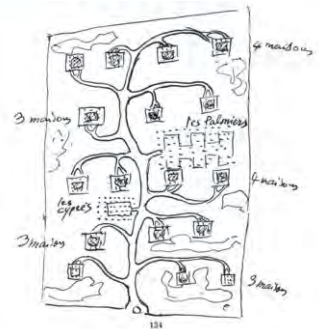
La villa Savoye, comme modèle absolu d'un rapport au paysage, est transposable, ubiquue.

Transposé, le modèle est alors en mesure de porter un projet politique, la symbolique d'une universalité.

A cette transposition qui finirait par rejoindre le concept de la cité-jardin, il manquerait cependant la force d'une agrégation, l'expression d'une socialité close, les valeurs du collectif, une coalescence des habitats.

A l'image du paquebot observé depuis le quai, ce concept est perceptible dès lors que l'observateur se situe hors du lieu. Ce nécessaire éloignement visuel inscrit le projet dans un contexte visible. Avec la distance, le dialogue devient opérant et l'objet architectural prend sa place au cœur d'un paysage.

Ce que les villas corbuséennes ne sont pas en mesure d'exprimer, le couvent de la Tourette et la Cité Radieuse de Marseille le matérialisent. Le couvent de la Tourette est une hétérotopie corbuséenne, mais il est moins démonstratif ici. Le couvent comme concept est déjà un lieu hétérotopique, avant toute pensée architecturale. C'est en tant que *socialités closes* que les deux projets présentent de fortes similarités. Chaque appartement de la Cité Radieuse marseillaise offre à ses occupants des vues cadrées sur le massif alpin à l'est et sur la Méditerranée à l'ouest. Du fait de la distance au paysage et de l'organisation de la Cité, chacun des habitants sait que tous les



Argentine. Projet d'un lotissement d'une vingtaine de maisons du type de la villa Savoye
Le Corbusier, architecte
Source : Le Corbusier, *Précisions sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme*, G. Grès et Cie



Marseille. La Cité Radieuse dans son paysage initial
Le Corbusier, architecte
Source : Le Corbusier, *œuvre complète, volume 5, Les éditions d'architecture, Artémis, Zurich*

²³⁶ Le Corbusier, *Précisions sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme*, op.cit., p.138

autres bénéficient d'espaces de vies et de vues similaires. Le projet répond aux objectifs d'une *socialité close* et de l'expression d'une recherche de spiritualité dont les conditions et objets sont *l'ordre, la joie et le bien-être* : " *L'habitation est considérée comme le centre même des préoccupations d'urbanisations. Chaque logis doit bénéficier des « joies essentielles » : ciel, arbres, vue, soleil*".²³⁷

La Cité Radieuse s'affirme comme une entité organisée d'un ensemble d'habitations individuelles, un *village vertical*. Le Corbusier tente dans ce projet de mettre en place un rapport au paysage qui soit conforme à son analyse des lieux de la Chartreuse du val d'Ema : La difficulté consistait à *retrouver le paysage*, c'est-à-dire retrouver un paysage dont la valeur émotionnelle soit similaire à celle du paysage toscan.

De ce point de vue, la baie de Marseille s'offre comme un lieu possible.

La Cité Radieuse reste cependant un objet singulier, une solution pour 2 000 habitants. Elle n'offre qu'une solution politique partielle au regard de l'ampleur du problème à résoudre. Marseille, avec un peu plus de 600 000 habitants au sortir de la seconde guerre mondiale, ne peut se satisfaire du concept d'une Cité Radieuse unique pour régler ses problèmes urbains.

Le Corbusier en a conscience, mais au-delà de l'unique réalisation phocéenne, ses propositions plus ambitieuses pour Marseille vont rester lettres mortes.



Marseille. Proposition urbaine pour Marseille sud
Le Corbusier, architecte
Source : *Le Corbusier, œuvre complète, volume 5, Les éditions d'architecture, Artémis, Zurich*

V.24 Le Corbusier, la démesure et le lieu

C'est lors de ses expéditions conférencières en Amérique du sud et en Algérie que Le Corbusier va rencontrer les conditions optimales pour matérialiser au mieux son idéal utopique et promouvoir des démonstrations architecturales à l'échelle de ses ambitions.

Non seulement les problématiques urbaines sont à l'échelle des villes (Rio de Janeiro, Montevideo ou Buenos Aires), mais elles peuvent ici porter l'intégralité du projet corbuséen, à la fois la

²³⁷ Le Corbusier, *Œuvre complète, volume 2, 1929-1934, op.cit.*, p.158

socialité close et le dialogue avec une nature, spiritualisée et divinisée dans et par le paysage. Face à ces exceptionnelles opportunités, Le Corbusier se sent une âme de missionnaire. La possibilité entrevue de réaliser une utopie en un lieu dont la dimension paysagère l'interpelle, la présence de l'Atlantique sud et/ou des reliefs de l'Amérique du sud développent chez lui un indéfectible lyrisme : *"Une espèce de saint enthousiasme m'a saisi. J'ai pensé : « je ferai quelque chose, car je sens quelque chose. » Le souvenir de mon arrivée à l'horizontale insigne- et ce ciel et cette mer, animaient en moi des perceptions en étendue et en élévation. Un rythme constructeur commençait à secouer l'amorphe réalité de votre ville amorphe.*"²³⁸

Les propositions urbaines de l'architecte sont à la (dé)mesure des paysages. Appliquant les préceptes de la *Ville contemporaine de 3 000 000 d'habitants* à Buenos-Aires, Le Corbusier propose l'inscription d'une tête de pont sur la mer, la Cité des Affaires sur un promontoire, et le resserrement des zones d'habitat en retrait du rivage.

Une possible transcription spatiale de la *République* de Platon...

Le Corbusier se laisse déborder par son propre lyrisme, dépassant parfois toute mesure diplomatique tant sa volonté et sa conviction d'emporter son auditoire sont grandes : *"J'avais tant réfléchi aux problèmes purs de l'urbanisme ! J'étais chargé d'énergie comme une dynamo. Buenos-Ayres m'apparut comme le lieu de l'urbanisme de l'époque contemporaine. Un jour, sur ma vision première de la ville étendue au bord du Rio, j'ai construit la ville que pourrait être Buenos-Ayres, si un civisme ardent et clairvoyant, si une raison de glace, soulevaient les énergies nécessaires. J'ai même senti profondément que ces énergies se soulèveraient bientôt, tant le danger est grand chez vous, tant la fierté est grande, tant l'heure de l'architecture a sonné chez vous, tant l'époque machiniste, éclatant partout et en tout, sonne un*



Buenos Aires. Aménagement urbain et Cité des Affaires, plan masse
Le Corbusier, architecte
Source : Le Corbusier, *Précisions sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme*, G. Grès et Cie

²³⁸ Le Corbusier, *Précisions sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme*, op.cit., p.200

*véritable branle-bas dans votre ville inhumaine et sur vos rues sans espoir.*²³⁹

Le projet politique pour Buenos-Aires est en mesure de révéler le paysage topographique, d'exprimer la puissance du rapport de l'homme à la baie, la mer et le relief.

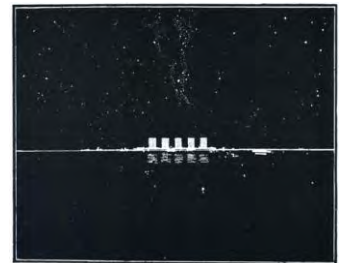
Pour sa démonstration, Le Corbusier remonte jusqu'à la Cordillère des Andes. Le projet est envisagé à l'échelle du Continent sud-américain, mais n'est tourné que vers l'est, vers l'Europe et vers la mer. Les coupes et les plans manifestent l'idée de l'expression d'une puissance politique, d'une société hiérarchisée, reléguant les dockers et les cheminots sous la dalle horizontale de la Cité des Affaires, irréprochable, plane et dominatrice. L'incarnation du projet trouve son paroxysme dans une vision extrêmement singulière et narcissique, nocturne et maritime, dans la position du voyageur (celle de Le Corbusier en l'occurrence) qui découvre la ville, (ou plutôt la Cité des Affaires) depuis le large : cinq gratte-ciel éclairés émergeant de la noirceur de l'océan et du ciel argentin. Autrement dit, un regard absolument politique en ce qu'il se manifeste en une forme affirmée d'un pouvoir collectif et hiérarchisée.

Pour autant, les habitants ne sont pas exclus de la pensée corbuséenne. Mais ils ne sont pas ici au cœur des préoccupations et ne participent pas à la justification des propositions.

Parce qu'il est dans une logique démonstrative, Le Corbusier s'attache à ne considérer que les paramètres et les enjeux essentiels à sa démonstration. Comme pour la villa de Mandrot ou la maison de Corseaux pour lesquelles la démonstration ne présente pas d'intérêt majeur du point de vue de la forme, ici les considérations sur l'habitat n'ont que peu de sens. Il suffit d'affirmer le "*resserrement*" de la ville.



Coupe transversale sur l'Amérique du sud
Dessin de Le Corbusier
Source : Le Corbusier, *Précisions sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme*, G. Grès et Cie



Buenos Aires, vue nocturne sur la Cité des Affaires
Dessin de Le Corbusier
Source : Le Corbusier, *Précisions sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme*, G. Grès et Cie

²³⁹ *Ibid.* pp.201-202. Il ne semble pas qu'il existe de traces des réactions qu'ont pu susciter ces propos auprès de la population et des instances dirigeantes de Buenos Aires. On imagine que l'accueil n'a pas forcément été enthousiaste au vu de la radicalité du propos. Le regard que Le Corbusier porte sur la ville ne semble pas autoriser de contradiction, tant la conviction est profonde. Malgré les images produites, Le Corbusier est certainement plus dans une logique d'une démonstration politique et sociale que dans une description architecturale. Le discours l'atteste, mais les images véhiculent une dimension plus strictement spatiale, une transcription à une échelle déjà architecturale, une utopie.

Du reste, les Immeubles-Villas et les Immeubles à redents constituent déjà des réponses appropriées et étudiées.

La force de la démonstration, sa radicalité, voire sa violence ne peut susciter que des réactions extrêmes, enthousiastes ou opposées. Elle appelle de toute façon à une forte décision politique. Devant l'ampleur du dispositif, les décisions sont difficiles, voire impossibles à prendre. En l'absence de retours avérés des instances brésiliennes, on constate cependant que le projet n'ira pas au-delà de la production d'images et de concepts.

La dimension intégrale du projet humaniste corbuséen se manifeste également pleinement dans les projets pour Rio de Janeiro, Montevideo, Sao Paulo et Alger, où l'individu, la cellule, apparaissent à nouveau comme paramètres essentiels de la démonstration.

Le paysage complexe et chahuté d'un bord de mer et d'un massif montagneux renvoie à l'idéalité toscane et sublime l'idée de socialité close. Là où le paysage plus sage de Buenos Aires inspire à Le Corbusier une matérialisation plus symbolique et politique de la cité, le relief, manifestation singulière et divine de la nature, appelle à une expression plus forte du dialogue de l'individu au paysage.

Parce qu'il retrouve ici les conditions d'un paysage recherché, Le Corbusier tente d'établir et d'asseoir les rapports constatés à la Chartreuse d'Ema.

Mais parce qu'il recherche cet absolu pour tous, c'est-à-dire à l'échelle de la cité, il lui est nécessaire de trouver des stratégies satisfaisantes. Elles existent potentiellement, ont déjà été expérimentées dans la *petite maison* à Corseaux, dans le pavillon de l'Esprit Nouveau, dans les projets d'Immeuble-villas. Face à un paysage, il est possible d'empiler, de grouper, d'organiser un habitat.

L'outil manifeste du dialogue est alors l'horizontale : *"... du large de Rio, j'ai repris mon carnet de dessin ; j'ai dessiné les monts et, entre les monts, l'autostrade future et la grand ceinture architecturale qui la porte ; et vos pics, votre Pao de Assucar, votre Corcovado, votre Gavea, votre Gigante Tendido étaient*



"La ville s'annonçait par une ligne qui, seule, est capable de chanter avec le caprice véhément des monts : l'horizontale"

Proposition urbaine pour Rio de Janeiro

Dessin de Le Corbusier

Source : Le Corbusier,

Précisions sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme,

G. Grès et Cie

exaltés par cette impeccable horizontale. Les paquebots qui passaient, immeubles magnifiques et mouvants des temps modernes, trouvaient là-bas, suspendus dans l'espace au-dessus de la ville, une réponse, un écho, une réplique. Le site entier se mettait à parler, sur eau, sur terre et dans l'air ; il parlait architecture."²⁴⁰

Au regard d'un paysage puissant, accidenté, chaotique, difficilement lisible mais émouvant, l'horizontale manifeste le fait humain le plus approprié à l'établissement du dialogue. En se posant quelque part dans le paysage, l'horizontale crée le lieu. Ce lieu lie et intègre, dans une relation à la fois topologique et chorétique, le paysage et le projet architectural. Le projet prend place et crée le lieu par le rapport qui s'établit entre l'horizontale et un paysage accidenté, naturel mais composé.

V.25 Le Corbusier, la verticale et l'horizontale

Dans un strict rapport de la géométrie au paysage, la verticale et l'horizontale présentent des caractéristiques similaires. Parce que l'une ou l'autre forment alors une ligne ou un plan de référence pour lire et décrypter un paysage a priori illisible. Le Corbusier, qu'il se réfère au menhir ou à l'océan, leur reconnaît cette même vocation.

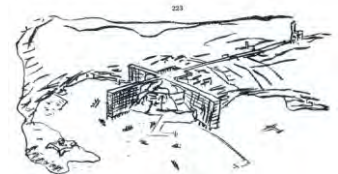
La verticale est cependant moins présente dans l'architecture, ou plutôt dans les écrits de Le Corbusier, car elle y joue un rôle spécifique. Lui-même d'ailleurs exprime volontiers la singularité de l'horizontale. L'horizon porte un sens spécifique : *"Les vastes horizons confèrent de la dignité."*²⁴¹

Pierre Litzler, dans l'analyse du Palais du Gouverneur à Chandigarh, constate l'importance de cette relation à l'horizon :

"La vue de l'horizon est nécessaire, c'est la vision d'une totalité, d'une entité paysagère. L'horizon, c'est ce qui fait l'unité du



Proposition urbaine pour Rio de Janeiro
Dessin de Le Corbusier
Source : Le Corbusier, *Précisions sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme*, G. Grès et Cie



Proposition urbaine pour Montevideo
Dessin de Le Corbusier
Source : Le Corbusier, *Précisions sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme*, G. Grès et Cie



Proposition urbaine pour São Paulo
Dessin de Le Corbusier
Source : Le Corbusier, *Précisions sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme*, G. Grès et Cie

²⁴⁰ Ibid. p.244

²⁴¹ Ibid. p.235

paysage, ce qui délimite le paysage par la limite qu'elle impose à la vue. L'horizon est l'intégrale du paysage".²⁴²

L'horizontale du projet, en marquant et en signifiant l'horizon, initie ou renforce le processus d'unification du paysage. L'échange du projet et du paysage est alors fructueux. Dans une dimension plus simplement géométrique, l'horizontalité représente la volonté d'un équilibre, d'une ouverture aux étendues terrestres, peut-être même une véritable humilité dans le rapport qu'elle entretient avec le paysage. Dans une relation à la réalité de la sphère terrestre, son infinitude est manifeste. Elle n'implique pas la présence des dieux. Elle est le paradigme de la relation de l'homme à la terre, parce qu'elle est une référence absolue, omnidirectionnelle, à partir de laquelle toutes choses peuvent être déterminées, et parce qu'elle est infinie.

Elle est un acte politique qui détermine le rapport de l'homme au monde.

La verticale manifeste une autre dimension du rapport de l'homme au monde, par un rapport au paysage nettement plus dominateur. Elle peut servir de contrepoint visuel et harmonique, mais conserve une autonomie de sa relation au territoire. Parce qu'elle introduit un point de référence (le contact avec le sol), elle introduit la mesure et la hiérarchie. Elle est le paradigme de la relation de l'homme au ciel, parce qu'elle est une direction, un itinéraire, parce qu'elle implique une existence divine hors la terre, et que son infinitude est inaccessible.

Dans le rapport qu'elles entretiennent avec le paysage identifié comme divinité et représentation idéalisée de la Nature, l'horizontale et la verticale ne recouvrent évidemment pas le même sens.

Quelle conscience Le Corbusier possède-t-il alors des sens profonds que recouvrent les lieux de la géométrie ? Y instruit-il une dimension politique et sociale ? Comment sa vision

²⁴² Pierre Litzler, *Etude du Palais du Gouverneur et des trois signes du Capitole à Chandigarh*. Thèse de Doctorat sous la direction de Daniel Payot, Université des Sciences Humaines de Strasbourg, UFR des Arts, p.347

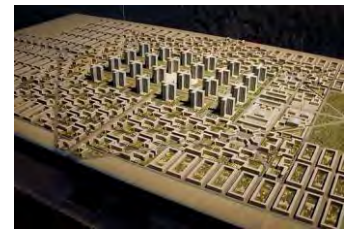
panthéiste inconsciente (dans la mesure où il cultive une ambiguïté sur ce point) induit-elle sa relation à la géométrie ?

L'hypothèse pressentie est que la réponse est encore une fois à chercher au cœur du projet de la Chartreuse de Galluzzo. Le corps social du couvent est celui d'une société, certes hiérarchisée, mais égalitaire. Dans l'espace de la Chartreuse, tous les moines sont logés dans les mêmes conditions. Pour exprimer cette intention, un déploiement horizontal, autour du cloître, est plus juste qu'une organisation verticale ; cette dernière introduirait l'idée d'une hiérarchie inscrite dans une conception alors conforme à une représentation du cosmos. Cette matérialisation de ce qui serait l'expression d'une hiérarchie spirituelle n'est pas concevable dans ce cadre monastique précis.

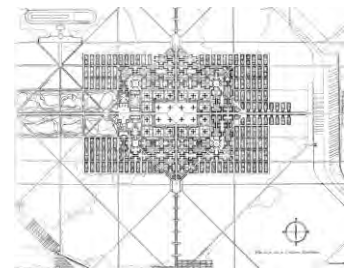
Il est notable de constater que Le Corbusier adhère strictement et morphologiquement à cette lecture spatiale. Dans sa vision platonicienne du monde, la hiérarchie est nécessaire et admise. La verticale peut alors être requise, convoquée. Une rapide analyse morphologique des plans de la *Ville Radieuse* ou de la *Ville contemporaine de trois millions d'habitants* montre en effet que la verticale est réservée aux lieux du pouvoir, à la *Cité des Affaires*, et que l'ensemble des habitations sont inscrites dans des horizontalités homogènes, en périphérie ou dans une situation hiérarchiquement inférieure.

La Cité des affaires, par la verticale, affirme une posture dominante. Elle s'inscrit au cœur ou en tête de la cité (disposition valable aussi bien pour Buenos Aires que pour la Ville Radieuse ou la Ville de 3 000 000 d'habitants).

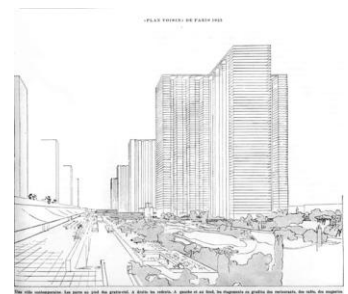
Cette expression de la verticale ne se rencontre en définitive chez Le Corbusier que lorsqu'il envisage l'installation de bureaux. C'est le cas pour le plan Voisin, ou les différentes Cités des Affaires qui s'inscrivent dans les projets urbains : *"A travers les ramures des arbres, à travers la résille arabesquée et si charmante des ramures, vous apercevez dans le ciel, à de très grandes distances les unes des autres, des masses de cristal, gigantesques, plus hautes que n'importe quel édifice du monde. Du cristal qui miroite dans l'azur, qui luit dans les ciels gris de l'hiver, qui semble plutôt*



Proposition pour une ville contemporaine de trois millions d'habitants, Le Corbusier architecte
Crédit photographique : Franck Guéné



Proposition pour une ville contemporaine de trois millions d'habitants, Le Corbusier architecte
Source : Le Corbusier, œuvre complète, volume 1, Les éditions d'architecture, Artémis, Zurich



Le plan Voisin de Paris, Le Corbusier architecte
Source : Le Corbusier, œuvre complète, volume 1, Les éditions d'architecture, Artémis, Zurich

flotter dans l'air qu'il ne pèse sur le sol, qui est un étincellement le soir, magie électrique. Une station de métro est sous chacun de ces prismes limpides : ceci vous dit la distance qui les sépare. Ce sont les immeubles des bureaux."²⁴³

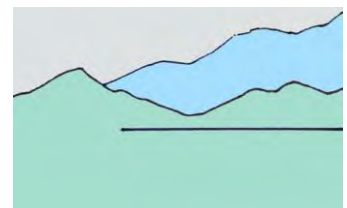
Le Corbusier emploie l'horizontale pour exprimer pleinement l'utopie sociale qui fonde sa vision de la cité idéale. Par l'horizontale, il propose une situation conforme d'habitat (l'Immeuble-villa) et une relation identique et identitaire à la nature.

Dans sa relation physique au paysage, l'horizontale présente une qualité supplémentaire : son infinitude. Outre dans ce cas sa qualité de référent (un repère constant quelque soit l'endroit du territoire où l'on se trouve), elle permet de laisser ouverte la question du nombre d'habitant admis dans la cité. Le système étant relativement infini, il est toujours possible de créer des logements sous l'autostrade. Dans le cas du projet du "plan Obus" pour Alger, l'espace disponible sous l'autostrade est certes limité et connu. Mais il offre la potentialité de la réalisation d'un grand nombre de logements, dans des conditions optimales de rapport au paysage méditerranéen: "...cette autostrade est supportée par une structure de béton d'une hauteur variant le sol de 90 mètres à 60 mètres, et dans laquelle seraient aménagés des logis pour 180000 personnes. Ces logis sont dans des conditions optima d'hygiène et de beauté. Le projet fournit ainsi les deux solutions indispensables à toute ville : aménagement des circulations rapides et création des volumes d'habitations nécessaires." ²⁴⁴

En accueillant et en accompagnant le tracé des autoroutes urbaines (Rio de Janeiro, Sao Paulo et Alger), l'horizontale manifeste son infinitude, et remet en cause le concept même de ville et de limite, puisque dans ce cas, la ville, en se superposant au réseau, est le réseau.

L'horizontale est la manifestation corbuséenne d'un projet social absolu.

Dans l'expression des rapports de l'homme à l'homme et l'homme à la nature.



*Le Corbusier, l'horizontale
comme outil du dialogue
Dessin Franck Guéné*



Projet plan Obus pour Alger,
Le Corbusier architecte
Source : Le Corbusier, œuvre
complète, volume 2, Les éditions
d'architecture, Artémis, Zurich



Projet plan Obus pour Alger,
Plan masse
Le Corbusier architecte
Source : Le Corbusier, œuvre
complète, volume 2, Les éditions
d'architecture, Artémis, Zurich

²⁴³ Le Corbusier, Œuvre complète, volume 1, 1910-1929, op.cit. p.112

²⁴⁴ Le Corbusier, Œuvre complète, volume 2, 1929-1934, op.cit. p.142

Ainsi, dès qu'il est confronté au relief, Le Corbusier envisage et propose l'horizontalité. Dans sa conception panthéiste du monde, la verticalité cosmique, initiale relation de l'homme aux divins, est transposée à une relation horizontale de l'homme à la nature.

Cette horizontalité fondatrice de la cité contemporaine corbuséenne admet cependant la verticale : celle-ci manifeste alors la présence de l'autorité, du monde des affaires, de l'élite. Elle ne semble pas matérialiser une relation de l'homme au cosmos. Elle manifeste la présence hiérarchique des classes, mais dans l'espace et le temps du travail. Les espaces des loisirs et des repos ne font pas apparaître de distinction sociale.

V.26 Le Corbusier, l'idée architecturale et le lieu

L'idée architecturale corbuséenne se fonde sur une transcription certainement inconsciente et partielle de la *République* de Platon. Elle est une mise en espace d'une société morale, juste, harmonieuse, ordonnée, hiérarchisée par nécessité. L'essentiel de l'organisation politique de la cité n'est pas abordé. Le Corbusier, en ne faisant référence qu'à ses propres acquis et savoirs, en prenant ses distances avec tout système défini, ignore superbement toute référence platonicienne autre que géométrique et affirme l'autonomie de sa pensée.

Rien n'est politiquement ni socialement déterminé de cette forme de *communisme platonicien*. La confiance en la capacité de l'architecture et de l'urbanisme à générer et influencer le comportement de l'homme permet à Le Corbusier de croire en la prégnance de la Raison, et ainsi de s'affranchir de tout projet politique, faisant sienne dans l'absolu l'utopique idée platonicienne de l'inutilité des lois.

Une illustration de cette idéalité politique et sociale existe. Elle est une hétérotopie et Le Corbusier l'a rencontrée. La Chartreuse de Galuzzo matérialise ce modèle idéal.

L'idée architecturale corbuséenne ne porte cependant aucune dimension religieuse. Si l'habitat et l'organisation monastique l'intéressent, Le Corbusier est bien trop indépendant d'esprit pour adhérer au moindre système religieux.

Il croit cependant. Mais il croit en une universalité du monde, en un paradis terrestre possible, en une divinisation profonde de l'homme et de son environnement. De cette vision panthéiste, il ressort une mythification de la nature, dont le rôle est alors de générer une spiritualité du rapport de l'homme au monde. La référence de cette vision de la nature se trouve à nouveau dans l'architecture de la Chartreuse : pour Le Corbusier, l'ouverture de chaque cellule monastique sur le paysage toscan est en fait une ouverture spirituelle sur le monde.

"Le paysage sera difficile à retrouver..."

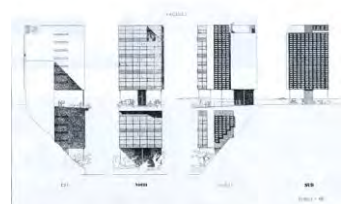
L'idée architecturale de Le Corbusier préside à tout projet architectural. Elle n'attend que la présence d'un lieu dont le potentiel paysager est puissant pour se voir exprimée.

L'horizontale est alors l'outil absolu qui permet à Le Corbusier de manifester dans l'espace cette idée architecturale préconçue. Elle matérialise l'idée d'un ordre juste et égalitaire, l'harmonie du rapport de l'homme à la nature. La perception de cette horizontalité passe bien évidemment par le regard. Dans ce dispositif, la verticale est le médium qui permet l'accès au regard.

Cette horizontalité se manifeste donc autant dans l'expression du volume architectural que dans les cadrages et les vues que le projet génère ; cadrages exprimés depuis le projet lui-même, et vues organisées depuis le paysage vers le projet.

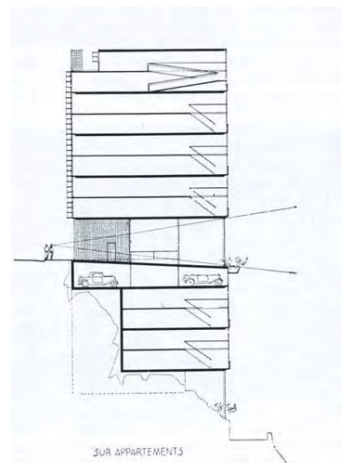
Qu'il s'agisse des propositions urbaines ou architecturales, c'est la totalité de la production corbuséenne qui est alors concernée par la prégnance de cette horizontalité.

Bien évidemment, la présence du relief est l'occasion pour Le Corbusier de mettre en rapport l'horizontale et l'accident topographique, de tenter d'émouvoir, de spiritualiser le rapport de l'homme au monde. Si le relief est absent, l'obsession du dialogue reste présente, et l'objet architectural se recentre sur la pureté de sa géométrie soucieuse alors de son rapport à un paysage ramené à la présence des arbres, du ciel et de la lumière. Si le paysage est moins puissant, moins émouvant, Le Corbusier se concentre sur l'idée d'une expérimentation plus introvertie, harmonieuse en elle-même, et signifiante du lieu. C'est le cas de la villa Savoye par exemple.



Projet de maison locative à Alger

Le Corbusier architecte
Source : Le Corbusier, *œuvre complète, volume 2, Les éditions d'architecture. Artémis. Zurich*



Projet de maison locative à Alger

Le Corbusier architecte
Source : Le Corbusier, *œuvre complète, volume 2, Les éditions d'architecture. Artémis. Zurich*

Le Corbusier regarde, voit, interprète le paysage.

L'œil corbuséen est esprit. Il est l'outil physique de l'émotion.

Le lieu du paysage et le lieu du projet inscrit dans le paysage doivent être émouvants dans la mesure du possible. Mais pas de manière indépendante ; c'est leur communion qui génère l'émotion.

Cette émotion est ressentie quand il y a harmonie.

Cette émotion est plus forte pour Le Corbusier quand elle exprime le sentiment collectif, qu'elle porte véritablement des signes d'humanité.

L'horizontale se détermine comme le double outil d'une perception à la fois individuelle et collective du paysage et comme le ferment visible d'une communauté humaine.

Ce rapport double que le projet établit, avec le paysage et avec une quête de l'horizontalité porte l'intégralité spatiale du projet corbuséen.

C'est la rencontre de cette idée politique et sociale et du lieu qui guide la conception architecturale du projet. Le reste n'est qu'expérimentations et adaptations mineures au site. L'ensemble des projets de l'architecte peut être regardé au travers de ce filtre utopique. Les réalisations mettant en jeu la totalité de l'idée architecturale de Le Corbusier sont rares, mais quand elles intègrent l'ensemble des paramètres, elles s'avèrent être d'indéniables réussites.

Parmi la production corbuséenne, de ce point de vue de l'expression en un lieu de l'idée architecturale, La Cité Radieuse de Marseille et le couvent de la Tourette sont vraisemblablement les modèles les plus aboutis et les plus conformes. Sur le fond, la Tourette est une interprétation intelligente et singulière du modèle du couvent, conforme en tout point, et peut-être avant tout dans l'idéalité paysagère. Elle est une horizontale au cœur du paysage. Elle est un monolithe en lévitation entre ciel et terre. L'être humain, est au-dessus du monde et au cœur du monde.

Dans la mise en place d'un tel dispositif, le sol topologique n'a pas d'importance : *"Prenons l'assiette en haut, à l'horizontale du bâtiment au sommet, laquelle composera avec l'horizon. Et à partir de cette horizontale au sommet on mesurera toute chose*



Le couvent de la Tourette
Le Corbusier, architecte
Source : Le Corbusier, le couvent
Sainte Marie de la Tourette,
Philippe Potié

depuis là et on atteindra le sol au moment où on le touchera (...) vous avez un bâtiment très précis dans le haut et qui, petit à petit, détermine son organisme en descente et touche le sol comme il peut."²⁴⁵

Le projet est envisagé dans une relation exclusive avec le ciel et le paysage. Le paysage pénètre au cœur du couvent et le couvent s'inscrit, dans un rapport visuel lointain, au cœur du paysage.

Pour Le Corbusier, la puissance du geste et sa lisibilité sont de l'ordre de l'évidence. Cependant, dans les rapports sensibles qui sont en jeu sur ce lieu, l'abandon du sol n'est pas forcément compris : *"Mais quid du sens de l'architecture qui s'affranchit ainsi de la terre ? On peut justement se poser cette question à la Tourette, où le sol donne l'impression d'être mort sous les pilotis du bâtiment. Cela, c'est affaire de symboles, et même d'archétypes inscrits dans notre chair. On n'aurait pas cette impression si le bâtiment était à terre, alors que, pédologiquement, le sol serait encore plus mort ; car alors, la terre continuerait dans le monde ouvert par l'architecture.*"²⁴⁶

La Cité Radieuse de Marseille a été rattrapée par le dispositif chaotique urbain décrit par Le Corbusier, qui la cerne désormais et singularise les habitants des derniers étages par rapport à ceux des étages inférieurs ; dénaturation du dispositif social initial qui mettait l'ensemble des habitants de la Cité dans des situations identiques vis-à-vis du paysage. Le paysage a perdu de sa valeur initiale.

L'architecture de Le Corbusier est exigeante. Les responsabilités que l'architecte lui attribue sont lourdes, et elle se doit d'être pleine et entière pour délivrer son message.

La Cité Radieuse est pensée comme une alternative crédible à l'omniprésence de logements insalubres dans les villes.

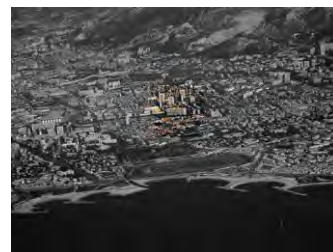
Elle établit une relation avec un paysage fort et exempt de toute pollution visuelle. Parce que la ville de Marseille, en se développant a transformé le paysage de la Cité Radieuse, cette dernière ne s'inscrit plus dans un rapport harmonieux au paysage.



Le couvent de la Tourette
Les pilotis
Le Corbusier, architecte
Source : Le Corbusier, *le couvent Sainte Marie de la Tourette*,
Philippe Potié



Marseille, la Cité Radieuse en son site urbain, octobre 2008
Source : <http://earth.google.fr>



Marseille, la Cité Radieuse en son site urbain, 2005
Source : Helios images, Roland Grunhech

²⁴⁵ Jean Petit, *Un couvent de Le Corbusier*, op.cit., p.28

²⁴⁶ Augustin Berque in Yann Nussaume, *Tadao Andô et la question du milieu*, op.cit., p.24

Le regard que l'on porte sur la Cité Radieuse ne peut plus faire abstraction du contexte urbain alentour, et dénature la lecture possible de l'idée architecturale corbuséenne.

Le cas des quatre autres Cités Radieuses réalisées est à peu près similaire à celle de Marseille.

Les expériences corbuséennes n'ont pratiquement jamais pu être menées à leur terme. Rien des préceptes politiques et sociaux n'a pu être réellement concrétisé, en dehors des deux exemples précités.

L'idée architecturale corbuséenne est puissante. Elle est une utopie politique au sens où elle se fonde sur un modèle idéal et moralement irréprochable, dont les formes se rencontrent à la fois dans les fondements hétérotopiques de la cité platonicienne et de l'utopie sociale d'Etienne Cabet. Elle nécessite des prises de position fortes, l'éradication de quartiers entiers de villes, voire l'éradication de villes entières (Le Corbusier propose quand même de conserver les bâtiments historiques les plus importants²⁴⁷)

Mais, parce qu'elle se veut concrète et possible en tous lieux, l'utopie politique corbuséenne est une potentielle hétérotopie universelle.

Cet objectif n'est plus à la mesure de l'humanité. L'hétérotopie n'est crédible qu'en tant que lieu restreint. Porté par l'universalité des problématiques qui lui sont contemporaines (qu'il s'agisse de la guerre ou de l'économie) l'architecte franco-suisse se met au service de ses concitoyens sans distinctions de latitudes, de cultures ou de croyances ; c'est bien à l'universalité de ses idées qu'il appelle...

Pour convaincre de la pertinence de ses idées, Le Corbusier a besoin d'établir une démonstration. Le paquebot et la Chartreuse d'Ema lui servent de références et de preuves mais elles sont des hétérotopies spécifiques, des modèles politiques et sociaux possibles, mais topologiquement précis.

Pour résoudre les problèmes de l'humanité, Le Corbusier a un projet politique et social dont il connaît la nature de la relation avec le lieu.

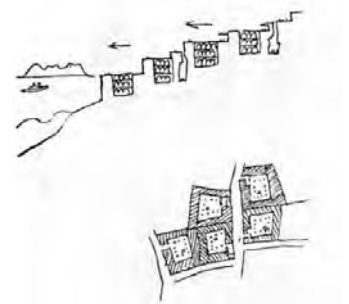
²⁴⁷ Le Corbusier, *La Charte d'Athènes*, op.cit.

Le Corbusier n'a donc besoin que de rechercher et de rencontrer le lieu car il possède déjà l'idée architecturale : si le lieu porte en sein la concrétisation possible de l'idée architecturale, le projet architectural suivra...

L'application de l'idée architecturale de Le Corbusier passe par une éradication de la ville. Elle nécessite une reconstruction physique, matérielle et intellectuelle. L'idée architecturale corbuséenne s'établissant sur une mise en émotion visuelle, l'espace étriqué de la ville ne peut permettre à Le Corbusier la mise en place de son idée architecturale. Si la Casbah et ses terrasses ouvertes sur le paysage est un dispositif émouvant, la centre moyenâgeux et hugolien de Paris ne l'est pas. Les projets corbuséens nécessitent la présence d'un horizon. Ils trouvent difficilement leur place au cœur de la densité urbaine.

On établira par contraste immédiat que les espaces de Tadao Andô, qui semblent a priori tout aussi puissants dans leur rapport au monde, s'inscrivent facilement au cœur du chaos urbain et contemporain de la ville japonaise, voire même qu'ils semblent à l'aise au cœur de la ville chaotique. Ce faisant, Tadao Andô semblerait pouvoir apporter une réponse crédible à l'impossibilité de la posture corbuséenne.

Ce paradoxe est intéressant et nous allons essayer de montrer que c'est bien la perception initiale du concepteur (ici Tadao Andô) sur le lieu qui préside à l'élaboration du projet architectural. Si la pensée architecturale de Tadao Andô semble pouvoir permettre l'établissement d'une pensée de la ville sur la ville, distincte de celle de Le Corbusier, la question se pose de savoir s'il s'agit d'une pensée en continuité ou en rupture, où si la pensée est autre. Et dans ce cas, d'essayer de déterminer quels paramètres influent sur cette différence de perception.



"La casbah, chef d'œuvre d'architecture et d'urbanisme. Vie intime et béatitude devant les larges horizons"
Dessins de Le Corbusier
Source : Le Corbusier, œuvre complète, volume 4, Les éditions d'architecture, Artémis, Zurich

V Tadao Andô, l'architecture et le lieu

V.1 La confrontation de la modernité et de la culture japonaise : quand le topos du Mouvement moderne rencontre la chôra de la culture japonaise

La rencontre du Mouvement moderne et du Japon à partir de la période de l'immédiat après-guerre est une rencontre absolument intéressante du point de vue de l'analyse architecturale ; au sens où il peut être fait le constat que les conséquences induites par cette rencontre, qui semblent véhiculer ici plus que partout ailleurs dans le monde, quelque chose de l'ordre de la confrontation, sont sans commune mesure avec les conséquences qui peuvent être constatées à la même époque, en Europe.

Comme le souligne Augustin Berque²⁴⁸, pour des raisons sociologiques, géographiques, culturelles et politiques, les formes proposées par l'urbanisme moderne occidental de ce milieu du XXème siècle se sont inscrites au Japon au cœur des formes de l'urbanisme traditionnel, et non pas en complément ou en juxtaposition à la ville ancienne, comme ce fut souvent le plus souvent le cas en Europe : *"Dans le cas du Japon, elle (la disjonction urbaine et sociale) a été d'autant plus marquée que le modèle occidental a été introduit à la fois massivement et brutalement mais aussi par voie interne, dans la logique d'un choix national. Il n'était pas question, notamment, que la « ville moderne » fût juxtaposée à la « ville ancienne », comme l'a fait par exemple le protectorat français au Maroc; c'était de l'intérieur que devait se faire la transformation."*²⁴⁹

Au Japon cependant, comme partout ailleurs (en excluant les expériences ex nihilo que sont Brasilia et Chandigarh), pour de nombreuses raisons liées tant aux volontés politiques qu'à l'état ou l'évolution possible du foncier, la ville moderne n'a finalement pas remplacé intégralement la ville ancienne. Et ce malgré ou en

²⁴⁸ Pour plus d'informations, on se référera à quelques ouvrages d'Augustin Berque, cités dans la bibliographie en fin de ce document.

²⁴⁹ Augustin Berque, in Yann Nussaume, *Tadao Andô et la question du milieu*, op.cit., p.20

dépit de la volonté universaliste et enthousiaste d'un Le Corbusier.

Les expériences antérieures de Guise, Letchworth, ou les Cités Radieuses ne sont finalement que des expérimentations partielles, des dispositifs hétérotopiques au sens où ils sont pensés en dehors ou en lieu et place de toute réalité existante. Leur nécessaire inscription dans des dispositifs urbains complexes, alors contradictoires et antinomiques au regard des objectifs poursuivis ne peut qu'altérer ou dénaturer, par superposition, les intentions mises en espace.

Confronté à la ville existante, le Mouvement moderne s'est concentré en occident sur des transformations localisées parfois au cœur de la cité, mais le plus souvent en sa périphérie. Notons qu'encore aujourd'hui, les avatars du Mouvement moderne, sa dégénérescence (Tadao Andô), de la prédominance des réseaux au postmodernisme, orientent les processus urbains (D. Mangin). Pour le Japon, il résulte de cette rencontre la constitution d'un phénomène urbain spécifique, qui se manifeste par un processus inédit de confrontations et de ruptures d'échelles au cœur de la ville japonaise. Les préceptes modernes (la lumière et l'espace) qui guident l'urbanisme occidental contemporain ne semblent pas avoir été considérés au Japon. Il en résulte des confrontations volumétriques, des ruptures d'échelles, mêlant réseaux, voiries, tours d'habitation, immeubles de bureaux, infrastructures ferroviaires, autoroutes urbaines, maisons traditionnelles, etc. Les dichotomies et les confrontations, l'hétérogène sont les lots communs de l'espace urbain.

Les mises en places des processus d'édification et de constitution de cet espace de la ville japonaise semblent compliqués, illisibles, incompréhensibles, inaccessible à toute lecture occidentale.

Même si ce phénomène d'hétérogénéité existe également au cœur des villes occidentales, il est contrôlé par des dispositifs qui visent à une cohérence d'échelles, à une préservation intégrée d'entités urbaines historiques, au maintien des espaces publics. Au Japon, tout contrôle semble absent et la complexité, anarchique et chaotique semble être érigée en précepte d'urbanisation.



Japon Confrontations et échelles urbaines
Source : Archilab 2006, faire son nid dans la ville, HX



Japon Confrontations et échelles urbaines
Source: Tokyo, City and architecture, Livio Sacchi, Universe

Selon Augustin Berque, spécialiste du Japon, mais géographe occidental, formé à l'aune d'une vision cartésienne, issu donc d'une culture où *la forme architecturale se comprend comme les contours visibles d'un objet physiquement mesurable*, en dialogue avec d'autres formes *objectivement commensurables*, cette incompréhensible logique urbaine est à la fois signifiante et intrigante ; elle n'est pas le fait d'une spécificité de l'espace urbain traditionnel. Elle peut être lue en effet comme une étonnante perversion topologique d'un dispositif urbain initialement cohérent ; Cette cohérence portait un nom : *le machinami*²⁵⁰, désignait cette unité de l'espace urbain.

L'explication de l'acceptation d'une réelle dénaturation physique de l'espace urbain par la culture japonaise est visiblement complexe et dépasse largement le champ de l'architecture. Mais quelques pistes d'analyse de l'ordre de la spatialité, encore une fois fournies par Augustin Berque, sont possibles ; elles tournent autour de la notion de *paysage urbain*.

Pour A. Berque, l'essentiel de la compréhension de cette notion réside dans le fait qu'elle est une conception strictement occidentale, *qui n'engage guère la sensibilité des Japonais*. Le paysage japonais recouvre bien d'autres aspects que sa simple forme ou dimension visuelle : "*...au Japon, plus qu'ailleurs, (...) le contour externe de la chose urbaine n'a jamais eu de poids spécifique.*"²⁵¹ Pour certains architectes japonais (Shin Takamatsu), ce désordre semble même faire absolument partie des fondements de l'urbanisme actuel, et peut être ainsi revendiqué comme une forme urbaine possible.

Dans l'analyse qu'il développe de l'écoumène (l'ensemble des milieux humains, qui constituent la relation de l'humanité à

²⁵⁰ Selon Augustin Berque, le *machinami* désigne l'unité manifeste de l'habitat urbain traditionnel japonais.

Une traduction littérale proposée par A. Berque serait « arrangement urbain ». Il est intéressant de mettre en parallèle le *machinami* avec la manière dont Tadao Andô, évoquant l'espace traditionnel des rues de Kyôto, met en rapport leur fonction symbolique et la vie quotidienne, et se réfère donc indirectement à une notion d'unité, tant matérielle que spirituelle.

²⁵¹ Augustin Berque, in Yann Nussaume, *Tadao Andô et la question du milieu*, op.cit., p.21

l'étendue terrestre), A. Berque oppose à l'espace cartésien du *topos*, l'espace sensible de la *chôra*. La conscience de cet écart entre l'intelligible et le sensible, spécificité de la culture et de la philosophie occidentales depuis la Renaissance, n'existe pas dans la philosophie asiatique où l'être et sa manifestation sensible sont restés inséparables : *"La tradition chinoise n'a jamais considéré qu'un tel écart pût séparer l'être véritable de sa manifestation sensible. Comme le dit un poème célèbre (Yin jiu, 20), de Tao Yuan-ming (367-427), c'est dans le paysage lui-même que réside la vérité."*²⁵²

Le Mouvement moderne est issu de la pensée occidentale. Dans sa recherche de fonctionnalité et de rationalité, il semble bien pour A. Berque proposer en fin de compte une réduction de l'espace habité à la simple notion du *topos* : *"...la modernité a bien été (...) un temps de réduction systématique de toute chôra à un simple topos (ou, dans le vocabulaire de Heidegger, de tout Ort à une simple Stelle). En ce sens, plutôt que d'« utopie » ou d'« atopisme » de la modernité, il conviendrait de parler de son « achorisme ». En effet, aussi étrangère que soit une forme de « style international » au milieu où elle s'implante, elle y occupe forcément un topos physique."*²⁵³

A. Berque se rapproche ainsi de la conception heideggérienne de C. Norberg-Schulz qui considère également le Mouvement moderne comme une pensée spatiale inscrite hors du lieu.

Même s'il y reconnaît la recherche d'un idéal social, celui de *"libérer l'être humain des jougs, naturels ou non, sous lesquels la maintenait la tradition"*, A. Berque considère que le Mouvement moderne a conduit à une *"absolutisation de l'espace (...) en effaçant l'horizon (...) en coupant le lien que la géométrie doit garder avec la non-géométrie de l'étendue concrète et des affaires humaines"*.²⁵⁴

Nous avons établi que Le Corbusier pense le Mouvement moderne à partir de l'horizon et en fonction de l'horizon. Sa

²⁵² *Ibid.* p.12

²⁵³ *Id.*

²⁵⁴ A. Berque, *Ecumène, introduction à l'étude des milieux humains*, éditions Belin, Paris, 2000, p.73

pensée architecturale intègre l'horizon à la totalité du projet. Dans une réponse type à un paysage (et donc un horizon), la forme architecturale se détermine alors comme modèle, car l'idée architecturale de Le Corbusier se construit autour du modèle. Si le paysage n'existe pas, ou n'est pas intégré dans la pensée architecturale, le projet n'a plus aucun sens.

Parce que le rapport au paysage a finalement été circonscrit à la simple notion de vue sur un extérieur, le Mouvement moderne, subissant alors une dégénérescence conceptuelle, a perdu tout ce qui faisait son intérêt, et ne s'est présenté au monde que comme une coquille vide de tout contenu, une stricte réflexion sur la rationalité spatiale et l'autonomie volumétrique.

Il sera par la suite important de considérer et de distinguer le Mouvement moderne, sa pensée fondatrice immensément corbuséenne, et sa dégénérescence qui en perdant le lien avec les préceptes corbuséens, admet les critiques d'A. Berque et de C. Norberg-Schulz.

Dès lors que le Mouvement moderne s'affranchit de toute dimension sensible, et de tout rapport à un horizon puissant seule l'apparence est appréhendable. Si l'on considère que l'essence sensible du Mouvement moderne selon Le Corbusier se concentre dans ce rapport à l'horizon, tout abandon de cette donnée spécifique ramène l'architecture du Mouvement moderne à une dimension strictement topologique. Cela donne prise à une brutalité architecturale, à la rationalisation économique, à la rupture d'échelle, à la perte du sens du lieu.

La rencontre de ce mouvement avec une culture où la part sensible semble pouvoir s'exprimer et se matérialiser ailleurs que dans l'espace urbain, ne peut être alors que percutante.

La réalité tangible de cette confrontation violente donne la mesure de la distance culturelle entre l'occident et le Japon.

Dès lors, la connaissance spécifique des fondements de l'une et de l'autre de ces cultures ne peut apparaître que comme une connaissance nouvelle, qui ne se situe plus à l'entre-deux de ces cultures, mais dans une dimension autre, apatride, à partir de laquelle des passerelles sont tendues vers l'une et vers l'autre. Augustin Berque et Tadao Andô se situent dans cette dimension.

VI.2 Tadao Andô et le double-regard

Tadao Andô, japonais de souche, imprégné de culture et de souvenirs issus du quotidien de son enfance et des formes de vie traditionnelles, est allé dans sa jeunesse d'architecte à la rencontre des cultures occidentales, et notamment de l'architecture. Ces voyages initiatiques, effectués en solitaire, l'ont amené à se confronter à d'autres cultures, d'autres rapports à l'espace, d'autres expérimentations du lieu. Andô se reconnaît et se revendique notamment comme un disciple de Le Corbusier qu'il a d'abord analysé de manière théorique. Il va être fondamental d'intégrer les signes de cette reconnaissance, entre connaissance objective de l'histoire du Mouvement moderne et regards subjectifs et culturels sur l'œuvre de Le Corbusier.

Comme Augustin Berque, mais dans une posture opposée, Tadao Andô possède la conscience des différences culturelles, et développe un regard singulier sur les deux cultures et les conséquences de la rencontre de la modernité et du Japon.

"(...) dans la culture occidentale, la forme se met fortement en valeur. On dirait bien que n'ont de sens que les choses qui apparaissent en surface. Par force, cela risque de conduire à privilégier le visuel. De nos jours, une bonne partie de l'architecture dite postmoderniste donne l'impression d'en être au stade terminal de cette maladie qu'est la transcendance du visuel, à l'occidentale. Pourtant, il n'y a pas de raison que seules les formes historiques, autrement dit seules les choses visibles, aient le statut de contexte pour l'architecture. Si l'on admet que le contexte n'est qu'un autre nom du tout organique de la culture, sans doute faut-il introduire dans notre champ visuel des choses invisibles telles que, s'agissant des Japonais, la sensibilité et le sentiment de la nature qu'ils ont élaborés au cours d'une longue histoire. Il se pourrait bien que ces choses invisibles, justement,

occupent une large place du champ sémantique de ce que nous appelons contextualisme."²⁵⁵

Augustin Berque se fait l'écho de cette analyse andienne de ce que peut être le contexte pour un architecte, et des différences d'appréciation qui peuvent en être faites : *"La « maladie » que dénonce l'architecte japonais, ce n'est autre que la privation à laquelle s'est astreinte la conception moderne de l'espace, dans la mesure où elle a refusé de concevoir que l'œuvre architecturale « spacie » (räumt) comme dit Heidegger.*"²⁵⁶

En définitive, Andô possède une conscience aigüe des différences entre les deux cultures. Au-delà des conséquences spatiales et sociales de la confrontation, il pointe les difficultés d'une conscience analytique sereine du fait de ces différences culturelles :

"La distance séparant les valeurs occidentales, introduites avec une rapidité fulgurante après la seconde guerre mondiale, et le mode de vie traditionnel des Japonais est telle qu'elle dépasse l'entendement des occidentaux."²⁵⁷

VI.3 La nostalgie comme source, la réaction comme guide

Andô introduit l'idée de la prépondérance de la dimension chorétique du lieu dans la perception du lieu. Au-delà d'une universalité topologique, le lieu porte une spécificité culturelle. Cette spécificité est pour Andô, de ce point de vue phénoménologique, absolument japonaise, au sens où la perception et le sentiment de nature semblent déterminer un caractère singulier et fédérateur de la culture et de l'identité japonaise.

La perte de ce sentiment de nature, dont la responsabilité incombe, selon Andô, à une dégénérescence du Mouvement

²⁵⁵ Tadao Andô, cité par Augustin Berque in Yann Nussaume, *Tadao Andô et la question du milieu*, op.cit., p.10

²⁵⁶ Augustin Berque in Yann Nussaume, *Tadao Andô et la question du milieu*, op.cit., p.10

²⁵⁷ Tadao Andô in Yann Nussaume, *Tadao Andô et la question du milieu*, op.cit., p.184

moderne, est considérée par l'architecte japonais comme une insoutenable perte d'identité.

Doté d'une capacité d'analyse singulière du fait de ce double regard à la fois occidental et asiatique sur l'espace architectural et urbain, Tadao Andô fait le constat d'une perte de sens de l'espace urbain contemporain, non seulement strictement matérielle (la constitution de l'espace, la forme urbaine induite), mais également culturelle et inscrite au cœur de la culture, spirituelle : *"Au Japon, on bâtit (...) des préfectures et des musées de la même façon, on aligne des immeubles de bureaux semblables, et les villes, privées de leurs caractéristiques originelles, offrent toutes le même visage (...) Je souhaite concrétiser, à l'intérieur de mes constructions, le dialogue avec les éléments naturels, le contact avec la lumière, le vent, la pluie "*.²⁵⁸

Les lieux contemporains de l'architecture et de la ville ne sont plus lisibles en tant que lieux de spiritualité. Andô n'y trouve plus de repères identitaires, et lit cette situation comme une situation de chaos.

Le chaos pour Andô recouvre une dimension à la fois matérielle et spirituelle. Sa connaissance et sa conscience occidentale de l'espace lui révèlent l'existence d'un chaos urbain matériel, conséquence des difficiles confrontations et de l'hétérogénéité dont la ville japonaise est désormais l'objet. La perception d'un amalgame de formes contrastées, juxtaposées, superposées...

Andô interprète également cette problématique à partir de sa culture japonaise. Dans un film que lui a consacré Jean Antoine²⁵⁹, il est étonnant de voir l'architecte se mettre en situation d'isolement spirituel, en accédant, dans les parties supérieures de son agence, à l'intérieur d'un cube de toiles translucides, ouvert aux bruits et aux nuisances de la circulation automobile en contrebas. Cette image montre une capacité de l'architecte à se mettre hors de l'espace, hors des lieux et hors du temps, à faire abstraction des nuisances de l'espace alentour. On imagine cependant, surtout d'un point de vue occidental, que cette attitude nécessite un effort, et que l'idéalité d'un espace traditionnel offrant

²⁵⁸ *Ibid.* pp.216-217

²⁵⁹ Jean Antoine, *Andô, architecte du silence*, la Sept vidéo, Paris, 1994

la sérénité d'un jardin est plus propice à toute méditation qu'un espace soumis aux nuisances urbaines environnantes.

En l'occurrence, Andô le japonais possède cette capacité physique de se mettre spirituellement en retrait du monde.

La conscience et la dénonciation de la dégénérescence de la constitution de l'espace urbain japonais apparaissent dès les premiers écrits de l'architecte : *"(...) aujourd'hui, l'environnement dans lequel nous vivons me semble détraqué, et (...) nous ne prenons conscience que confusément de notre propre existence."*²⁶⁰

Andô se revendique très tôt comme le porteur d'une cause. Plus que dans la filiation architecturale, c'est peut-être même dans ce sens qu'il se sent le plus proche de Le Corbusier : *"Ce qui reste de lui est son combat incessant, sans compromis. Finalement, c'est cela que j'ai appris de Le Corbusier."*²⁶¹

Sur le fond, Andô manifeste une volonté d'introduire une réflexion profonde sur les rapports de la culture japonaise à l'espace habité :

*« ...en s'unissant à l'utilisateur de l'espace dans une communion émotionnelle fondamentale, l'architecture devient porteuse d'une signification sociale. »*²⁶²

En conceptualisant ainsi l'idée d'une influence de l'espace sur le mode de vie de l'habitant, Andô prête à l'architecture de très fortes ambitions. Par cette conviction profonde, il s'inscrit fortement dans les pas de Le Corbusier, convaincu lui aussi de la puissance de l'architecture et de sa capacité à influencer sur le mode de vie des hommes.

Aussi, en analysant l'impact du Mouvement moderne sur le Japon comme une dégénérescence spatiale intègre-t-il l'idée d'une dégénérescence culturelle.

Ce que cette dégénérescence du Mouvement moderne a induit n'est pas qu'une violente transformation de l'image de la ville japonaise. Ce qui constitue le fond de la recherche et des

²⁶⁰ Tadao Andô in Yann Nussaume, *Tadao Andô et la question du milieu*, op.cit., p.166

²⁶¹ *Ibid.* p.240

²⁶² *Ibid.* p.267

inquiétudes de Tadao Andô concerne plus implicitement la transformation de la culture et des modes de vie japonais. Pour l'architecte, l'apparition du Mouvement moderne s'accompagne d'une disparition des valeurs culturelles fondatrices de la société japonaise.

"Tadao Andô (...) explique que la dégénérescence du Mouvement moderne, liée aux contraintes économiques, a entraîné la construction d'une multitude de bâtiments sans vie, conduisant à l'éclosion d'un paysage abrutissant pour les individus. D'après lui, au cours de cette évolution, les aspects cachés de chaque individu ont été abandonnés, ce qui a produit des individus « uniformes » et « quelconques » (littéralement : « rejet de la personnalité »).²⁶³

Ce reproche porte sur deux aspects du Mouvement moderne :

En premier lieu, il porte sur la responsabilité de ce mouvement dans l'émergence des ruptures d'échelles, la perte d'une cohérence sensible des rapports du projet au lieu et de l'insipidité architecturale qui en découle.

En second lieu, il remet en cause l'un des fondamentaux corbuséen, à savoir le concept de *socialité close*, concept politique sous-jacent de l'idée architecturale de Le Corbusier, dont un des aspects consiste bien à développer et à mettre en exergue l'idée de l'uniformité d'un groupe social au lieu d'en affirmer les différences identitaires. L'un comme l'autre des deux architectes dépassent les problématiques architecturales pour s'intéresser aux problématiques sociales.

Dans une formulation plus concrète encore, Andô regrette, parallèlement à l'abandon des valeurs esthétiques et traditionnelles japonaises, que les transformations abruptes et violentes des modes de vie aient entraîné une confusion d'ordre spirituel.

Andô souhaite, par le moyen de l'architecture, réintroduire des valeurs fortes de *vie quotidienne*: *"Ce que j'entends (...) par « vie*

²⁶³ Yann Nussaume, *Tadao Andô et la question du milieu*, op.cit., p.40

*quotidienne » n'est pas saisissable en surface mais renvoie à une vie forte et simple, remplie du sentiment de l'existence.*²⁶⁴

Comme le montre Jean Antoine dans le film qu'il consacre à l'architecte, Andô s'astreint pour lui-même à un mode de vie rigoureux, proche de la tradition japonaise.

Andô souhaite que ce strict mode de vie, issu du plus profond de son enfance et de son éducation, et donc de sa culture, ne soit pas perverti et perdu, qu'il ne disparaisse pas sous les coups insidieux des modifications de la vie moderne, dont la transformation de l'espace urbain n'est finalement qu'un des aspects. Sans que cela soit détaillé d'un point de vue sociologique par Andô, la critique porte définitivement sur l'ordre et la rigueur, caractéristiques qui lui semblent fondamentales et représentatives d'un mode de vie digne :

"... je crois que la rigueur fait partie intégrante de la vie."²⁶⁵

Ce qui est fondamentalement intéressant dans les constats établis par Andô, c'est qu'il ne fait état à aucun moment d'une quelconque perte architecturale patrimoniale. La valeur potentielle de l'espace existant ne semble pas interférer dans l'analyse établie. C'est bien de l'espace social dont il est avant tout question.

VI.4 Andô et la réaction architecturale

En établissant ses objectifs architecturaux à partir de la volonté du maintien d'une forme d'intégrité sociale et culturelle, issue du plus profond de l'histoire du Japon, Andô prend position vis-à-vis d'une inéluctable évolution culturelle et sociale, s'installe dans une posture dénonciatrice.

Ce sentiment semble profond. L'architecte revendique pleinement une référence à la tradition culturelle japonaise, non seulement dans une dimension nostalgique, mais également par un certain refus de la modernité, ou plus précisément par le refus d'une certaine forme de modernité :

²⁶⁴ Tadao Andô, in Yann Nussaume, *Tadao Andô et la question du milieu*, op.cit., p.187

²⁶⁵ *Ibid.* p.179

*"Le confort superficiel et la modernisation qui se sont récemment étendus aux ménages moyens nous ont empêchés d'atteindre une existence « vraie »."*²⁶⁶

Le « vrai » renvoie ici explicitement au sentiment de nature qui est, *au Japon, la respiration même du pays et de sa culture*²⁶⁷.

Alors qu'il s'assume fondamentalement comme architecte, matérialisant des projets d'espaces, Andô se positionne fondamentalement sur des considérations culturelles singulières. Il se fait le porte-parole d'une intention culturelle forte qui se forge autour de la notion de spiritualité.

Il fait porter à son architecture cette dimension culturelle et, par voie de conséquence, sociale.

Andô décèle dans cette spiritualité un caractère fondamental de la culture japonaise. Ceci nécessite donc de la part de l'architecte une analyse approfondie de la tradition, afin d'y déceler et d'y révéler la présence de la spiritualité. Andô s'y attelle, étudie profondément l'architecture de style *sukiya*. Il cherche à comprendre comment l'espace traditionnel se conçoit et se construit, car l'espace va être la matière première à partir de laquelle il va pouvoir développer ses expérimentations culturelles. Ainsi, au-delà de la mesure et de la compréhension spatiale des rapports de volumes, de limites, de matières, c'est à la lumière de la spiritualité qu'Andô regarde les espaces traditionnels japonais :

"L'intérieur des maisons traditionnelles japonaises de style sukiya était sensible aux changements du climat et on peut imaginer, en se référant à la définition de Henri Maldiney, que « l'habiter » s'effectuait à partir d'une « harmonie » fondée sur l'idée de coexistence. Une coexistence par laquelle « l'être-à-soi » de l'habitant restait en relation avec l'environnement, et où l'enveloppe du bâtiment, suivant cet esprit, ne constituait qu'un filtre par rapport à l'extérieur, favorisant un espace d'intimité relatif, un « espace de pureté ». Les espaces peu définis fonctionnellement dans l'habitation étaient représentatifs de cette

²⁶⁶ *Ibid.* p.180

²⁶⁷ Maurice Hyacinthe Lelong, *Spiritualité du Japon*, Editions Julliard, Paris, 1961, p.17

« harmonie » dans laquelle l'homme ne dominait pas son environnement. »²⁶⁸

L'harmonie est ici celle d'un dialogue, qui inscrit justement l'homme au cœur de la nature. Cette relation culturelle de l'homme à son environnement n'est, on l'a vu, ni innée, ni pérenne. Dans une acception phénoménologique, elle est surtout le fait de l'expérience, et notamment donc, de l'expérience de l'espace. Les notions d'harmonie et de spiritualité sont éminemment culturelles, même si des aspects peuvent être communs d'une culture à l'autre.

Andô fait preuve d'une grande exigence dans la détermination et l'existence de cette notion de spiritualité: *"L'esprit n'est pas facilement influencé par le contact avec les autres, mais grâce à un entraînement proche du stoïcisme, on pourrait aiguïser la sensibilité pour atteindre un niveau spirituel plus élevé."*²⁶⁹

La force du propos n'a ici d'égal que la rigueur qui semble bien émaner de l'architecture de Tadao Andô, située entre ordre, pureté et sobriété. Du stoïcisme à la pureté, à partir du vocabulaire qui accompagne et définit l'architecture de Tadao Andô, certains constats peuvent être établis, car Andô prend position sur la sémantique :

Ainsi, à propos de la notion d'ordre, Andô estime notamment *"...que l'ordre est nécessaire pour donner de la dignité à la vie. L'établissement d'un certain ordre impose des contraintes, mais je crois qu'il peut faire ressortir des choses extraordinaires chez les gens."*²⁷⁰

Il est intéressant de s'arrêter sur cette question de l'ordre, car elle est également un concept important chez Le Corbusier. Au demeurant la question se pose de savoir si ce concept porte des valeurs comparables chez les deux architectes, sachant que, comme pour l'appréhension de l'espace, la question de la lecture ou de l'interprétation culturelle se pose. Nous essaierons ici, en nous appuyant sur les propos d'Andô lui-même, de cerner cette notion autour de quatre approches concomitantes :

²⁶⁸ T. Andô, in Yann Nussaupe, *Tadao Andô et la question du milieu*, op.cit., pp.143-144

²⁶⁹ *Ibid.* p.154

²⁷⁰ *Ibid.* p.180

- L'ordre est l'expression d'un comportement social.
- L'ordre se traduit dans la géométrie.
- L'ordre se manifeste dans l'aménagement des espaces.
- L'ordre se manifeste dans les matérialités.

Considérons tout d'abord le premier point, les rapports de l'ordre et du comportement social.

Si l'on se réfère au texte d'où est extraite la citation précédente²⁷¹, il est possible de déceler un certain nombre de mots-clés et d'expressions, qui peuvent être associés à cette notion d'ordre.

D'une manière exhaustive, on relèvera les mots et expressions suivants :

Pureté, sérénité, qualité spirituelle, apaisement, équilibre, conscience aiguë de la vie, conformation à des règles strictes, uniformité des murs, des sols et des plafonds.

De cette liste et du texte lui-même, il est possible au regard des définitions de ces différents termes de faire apparaître en filigrane les notions d'ordre et de spiritualité. Ainsi aux considérations sur la vie quotidienne sont associés l'ordre et la spiritualité : l'ordre est dans la conformité culturelle et dans les rituels, il gouverne les sens et les relations sociales. Il s'agit en fait pour Andô de concevoir des espaces qui puissent induire des comportements individuels et sociaux en adéquation avec l'idée d'une tradition japonaise ou la sérénité et la spiritualité sont le quotidien de l'individu.

L'espace doit favoriser ces comportements. Pour que les choses soient en ordre, il faut permettre à l'être humain de se retrouver dans une situation où les constituants de la tradition culturelle japonaise peuvent être exprimés.

L'ordre et la spiritualité sont à la source de la culture japonaise et c'est à cette source que s'abreuve l'architecture de Tadao Andô. C'est bien ce que relève Maurice-Hyacinthe Lelong quand il définit

²⁷¹ Il s'agit d'un texte de Tadao Andô, intitulé « *La dimension émotionnelle dans les espaces architecturaux de Tadao Andô* », in Yann Nussaume, *Tadao Andô et la question du milieu*, op.cit., p.179

le *seihin*²⁷² : "...Il ne s'agit plus seulement des *kakémonos* où un seul coup de pinceau trempé dans l'encre de Chine suffit à créer un climat, mais de la maison elle-même qui est un pur témoignage de simplicité et d'humilité, du jardin qui n'est pas un défi mais un hommage à la nature, de cette initiation au silence où s'exprime sans mots la poésie des gestes de chaque jour, que nous appelons « cérémonie du thé », de ce théâtre presque désincarné qui n'en est que plus intense, d'un temple et d'un culte élémentaire qui atteignent le sacré à force de nudité et de perfection, enfin de toute une recherche de la beauté pour elle-même qui règle la vie quotidienne." ²⁷³

A l'analyse des différents propos émis sur ces points, si nous pouvons associer à la notion d'ordre la spiritualité et l'humilité chez Andô, il doit être possible d'y associer la moralité et la vertu chez Le Corbusier.

Si une spiritualité corbuséenne semble bien exister, elle n'est pas culturellement revendiquée par l'architecte, alors que cette notion semble bien fonder la culture japonaise dont Andô se revendique. Si cette notion semble pourtant recouvrir des acceptions communes pour les deux architectes, il est raisonnable de penser qu'elle porte également des sens différents ne serait-ce que parce que le rapport au monde des deux architectes est différent.

Aussi, si la notion d'ordre manifeste l'expression d'une attitude digne, respectueuse et représentative de la stabilité d'une identité sociale, elle porte vraisemblablement, tout comme la spiritualité, des valeurs différentes pour les deux architectes.

Malgré l'évidence de ces différences, de l'humilité à la moralité, de l'ordre à la spiritualité, il s'agit quand même pour l'un et pour l'autre de placer l'homme au cœur du dispositif architectural, de considérer et de respecter l'autre, le *frère-homme* pour citer Le Corbusier.

Si Le Corbusier, semble être à la recherche d'une nouvelle identité (pour résorber le chaos et la misère, il est nécessaire de

²⁷² Ce terme est employé par Maurice Hyacinthe Lelong pour définir la « *simplicité spirituelle qu'il faut comprendre comme une recherche esthétique* ». Maurice-Hyacinthe Lelong, *Spiritualité du Japon*, op.cit.

²⁷³ *Ibid.* p.34-35

créer un nouvel ordre social), elle paraît clairement traditionnelle chez Andô, inhérente à une culture japonaise ancestrale qu'il s'agit de préserver.

Ainsi, la traduction spatiale de cette notion d'ordre prendra des aspects différents chez l'un et chez l'autre. Cette identification sociale d'un ordre se manifeste chez Le Corbusier par la conception et l'édification d'une typologie d'habitat identique pour tous, signifiant visuellement la réalité de cette nouvelle et commune identité humaine (la Cité Radieuse comme modèle).

Elle se manifeste chez Andô par l'expression d'un espace de repli sur soi, conforme à la culture et donc à une culture traditionnelle de l'espace. Andô conçoit d'ailleurs le mur d'enceinte de la maison comme un signe urbain, l'évocation de la réalité d'une intériorité digne et spirituelle. Le mur isole et ordonne l'espace de la maison par rapport à l'espace de la ville : *"J'ai construit des espaces fermés en utilisant principalement d'épais murs en béton. Le sens premier de la fermeture est la création d'un lieu pour soi, d'un territoire individuel au sein de la société."*²⁷⁴

Si l'on analyse ensuite les rapports de l'ordre et de la géométrie chez Tadao Andô, on constate que l'ordre se matérialise dans l'agencement et l'organisation de volumes platoniciens : *"Il s'agit pour moi d'ordonner l'architecture par le biais de la géométrie en prenant pour base des formes simples, exclusivement limitées au carré, au rectangle, au cercle et à leurs sous-divisions."*²⁷⁵

L'analyse des projets de Tadao Andô montre qu'ils sont toujours pensés à partir d'une imbrication plus ou moins riches et plus ou moins complexe de volumes déterminés, les rapports des uns aux autres se manifestant dans l'exploration des matérialisations et dématérialisations des limites de chacun de ces volumes. Ces volumes et ces rapports volumétriques sont évidemment plus simples à appréhender dans les petits projets (les maisons individuelles), que dans les projets importants (le musée Suntori à Osaka par exemple).

²⁷⁴ Tadao Andô, in Yann Nussaume, *Tadao Andô et la question du milieu*, op.cit., p.168

²⁷⁵ *Ibid.* p.186

D'une manière plus symbolique, le rapport de l'ordre à la géométrie chez Le Corbusier se manifeste dans un geste plus concentré. A la différence de l'architecte japonais, plutôt que d'un rapport volumétrique, il s'agit avant tout chez Le Corbusier de manifester une horizontale, qui organise l'ensemble d'un territoire donné, tant du point de vue du rapport au monde (dialoguer avec le paysage), que du rapport à l'homme (manifester l'égalité sociale entre les hommes).

L'horizontale n'ayant de sens que par rapport à un espace topologique, un environnement, un territoire extérieur, et le volume manifestant peut-être en premier lieu le rapport à son intériorité, ce rapport de la géométrie à l'ordre est ainsi clairement défini chez les deux architectes et inféodé à la dimension sociale déterminée précédemment.

Le troisième aspect à considérer concerne le rapport de l'ordre à l'aménagement des espaces.

Andô manifeste la volonté de concevoir des espaces qui resteront globalement vides, car c'est la condition pour qu'ils jouent pleinement le rôle qui leurs sont assignés, à savoir permettre l'émergence d'une relation singulière et spirituelle de l'homme au monde :

*"Si l'architecture renferme, comme je le pense, les espaces conduisant à l'épanouissement physique et spirituel du moi, alors je veux créer des bâtiments qui influent sur la vie de l'homme."*²⁷⁶

Cette question se manifeste différemment chez Le Corbusier. L'épanouissement physique et spirituel de l'être humain passe essentiellement par l'établissement d'un rapport visuel au paysage. Le paysage pénètre à l'intérieur de l'architecture. Il en est un prolongement. Chez Tadao Andô, le paysage est déjà dans l'architecture. Il en est un constituant physique.

Aussi, les rapports de l'ordre à l'aménagement des espaces du logement sont abordés de manière différente par les deux architectes. A la différence des espaces de Tadao Andô, l'espace

²⁷⁶ Ibid. p.174

corbuséen ne porte pas de spiritualité intrinsèque. Il est un lieu plus trivial.

Il s'agit donc pour Le Corbusier d'intégrer à l'architecture des éléments de mobilier, de permettre de cacher la trivialité des objets du quotidien. Cependant, malgré des approches différentes, les deux architectes ont le même désir d'atteindre à une plénitude intellectuelle de l'espace, et donc de l'habitant.

Cette recherche est plus significativement et culturellement spirituelle chez Tadao Andô. Elle ambitionne un retour à l'essentiel, l'espace vide de tout objet renvoyant à la tradition japonaise et permettant l'expression absolue d'un rapport de l'homme au monde.

Elle est absolument d'abord matérielle chez Le Corbusier : il s'agit de trouver une juste place aux objets nécessaires du foyer. Les éléments triviaux, bibelots, napperons, vaisselle, buffets Henri II, etc. en encombrant l'espace, n'ont pas leurs places dans l'espace architectural corbuséen. Ils doivent disparaître ou se cacher.

Dans les deux cas, l'objectif poursuivi consiste à mettre l'homme en situation de bien-être, d'écoute sereine et apaisée aux sollicitations du monde. Pour ce faire, il doit s'abstraire de la trivialité du quotidien. Là aussi, la recherche est commune mais les solutions préconisées diffèrent.

Pour Tadao Andô, l'homme japonais entre en contact avec le monde par l'espace qui l'abrite, dans un rapport spirituel avec l'enveloppe architecturale. Accessoirement, cette enveloppe se déploie sur un espace extérieur clos: les *shoji*²⁷⁷ masquent ou dévoilent l'espace du jardin. La notion d'accessoire est un peu réductrice ici. Mais elle signifie bien que le rapport au monde ne passe pas strictement physiquement par le regard : Les *shoji* sont translucides. Le rapport visuel au jardin n'est jamais celui d'une immédiateté de la perception. Il est celui d'un temps choisi.

Pour Le Corbusier, l'homme occidental entre en contact avec le monde à partir de l'espace qui l'abrite, par le rapport de son abri au paysage. Ceci n'est possible qu'à la condition que la baie vitrée joue son rôle de cadre, générant un regard choisi sur le



Shoji et engawa, le rapport de la maison japonaise au jardin.

Source : Yann Nussaume, Tadao Andô et la question du milieu, *Le Moniteur*

²⁷⁷ Voir note 293

paysage, support à une relation spirituelle au monde. Rien ne doit perturber ce rapport de l'homme au paysage et la sobriété de l'aménagement du logement participe de cette condition.

Le dernier point de cette analyse concerne le rapport de l'ordre aux matérialités.

Le béton est le matériau de prédilection des deux concepteurs. Hormis la logique évolution technique qui a accompagné son histoire, et qui marque la différence entre le béton soigné de Andô et celui plus rustique de Le Corbusier, le constat peut être fait d'intentions différentes prêtées au béton par l'un et par l'autre des deux architectes.

Le béton intéresse Andô sous de multiples aspects, mais l'essentiel réside dans la qualité intrinsèque du béton à se signifier en tant que matériau abstrait. Parce qu'il ne renvoie à aucun matériau naturel, il confère à l'espace une dématérialisation, et sa pureté géométrique offre alors un territoire appropriable à l'esprit humain, un lieu de spiritualité. Ce faisant, Andô se réfère directement à l'espace traditionnel de la maison japonaise, dont la pureté et la spiritualisation semblent bien être des intentions premières (tout au moins cet espace est-il ainsi défini dans un regard occidental tant chez A. Berque que chez M.H. Lelong). Par le matériau, comme par la géométrie ou l'aménagement des espaces, Andô cherche à réinterpréter des valeurs de l'habitat traditionnel. Cette réinterprétation compose avec les codes et les rituels hérités d'une culture forte. Andô fait pleinement confiance à son architecture, et notamment au matériau pour être en phase avec cette culture. La pureté contemporaine fonde ainsi ses racines dans des codes pour lesquels Andô s'affranchit de toute transcription littérale, comme c'est le cas par exemple dans la surélévation de la maison : *"... l'homme habite (...) selon certaines valeurs. Dans la maison japonaise, l'exhaussement du plancher (...) joint à l'obligation de se déchausser et à la coutume de prendre un bain chaud au retour du travail, définit l'intérieur de l'extérieur sous le signe évident de la pureté."*²⁷⁸



Tokyo, Immeuble Collezione, Tadao Andô architecte
Source : Yann Nussaume, Tadao Andô et la question du milieu, Le Moniteur



Soja Okayama, Maison Ueda, Tadao Andô architecte
Source : Yann Nussaume, Tadao Andô et la question du milieu, Le Moniteur

²⁷⁸ Augustin Berque, *Le sauvage et l'artifice*, op.cit., p.214

Andô ne porte pas d'attention à cette question de l'exhaussement, manifestant sa volonté de la création d'un sentiment de pureté de l'espace par l'omniprésence du matériau.

Ainsi, dans le texte intitulé *"La dimension émotionnelle dans les espaces architecturaux de Tadao Andô"*²⁷⁹, Andô exprime un certain nombre de pensées au sujet de deux maisons, les maisons Ueda et Matsutani. Il fait part de sa volonté d'expérimenter, pour ces deux maisons, l'unicité du béton, pour les murs, les sols et les plafonds, afin de créer un espace de pureté et *voir ce qui pourrait survenir lorsque l'expérience serait poussée au point de rendre tout questionnement supplémentaire superflu.*

Si l'on se réfère à des valeurs occidentales, l'espace créé par Andô pourrait être qualifié de spartiate. Il n'y a dans cet espace pas de place pour l'accessoire.

L'espace lui-même, en tant qu'espace fini, ne se laisse évidemment pas posséder, et il n'est pas anodin de remarquer que les photographies proposées sont celles de l'espace nu. L'habitabilité possible renvoie là aussi à la tradition japonaise, celle de l'éphémérité de l'occupation ; un seul espace pouvant accueillir diverses fonctions. Pas la moindre place au mur pour un tableau définitif... L'esprit du kakemono reste la règle et toute habitabilité "à l'occidentale" est difficile à envisager dans de tels espaces sans que l'esprit initial qui a guidé la conception architecturale ne soit perverti.

C'est l'espace qui oriente la manière dont il doit être habité. L'habitant des lieux doit accepter de s'y soumettre et d'être en adéquation avec la pensée architecturale qui sous-tend le concept architectural : *"Je me dis que mes maisons ne doivent pas être faciles à habiter pour quelqu'un qui ne les habiterait pas avec ardeur. Il faut donc que l'habitant ait conscience de cela et qu'il habite bien la maison."*²⁸⁰



Ashia, Hyogo, maison Koshino,
Tadao Andô architecte
Source : Tadao Andô, *Complete works*, Philip Jodidio

²⁷⁹ Yann Nussaume, Tadao Andô et la question du milieu, *op.cit.*, p.179

²⁸⁰ Tadao Andô dans le film de Jean Antoine, *"Andô, architecte du silence"*, la Sept vidéo, Paris, 1994

Le béton est pour Andô un moyen de signifier clairement la dimension spirituelle de la maison, et d'en attacher l'architecture à la tradition et à la culture japonaise.

Le béton a une autre signification pour Le Corbusier. Tout comme pour Andô, le béton intéresse Le Corbusier en tant que matériau différent. Mais là où Andô va utiliser le béton pour tenter de tisser des liens avec la tradition culturelle, Le Corbusier va l'employer justement parce qu'il rompt avec toutes les attaches traditionnelles. L'objectif de Le Corbusier est de manifester justement l'artificialité du matériau, de l'arracher de la matérialité terrestre des autres matériaux de construction et de signifier clairement la dimension novatrice et salubre de l'habitat moderne. Pour autant, le béton intéresse également Le Corbusier par sa capacité à porter l'abstraction. Cette abstraction l'intéresse car elle est le moyen de révéler et de spiritualiser un paysage satisfaisant à la plénitude des rapports de l'homme et de la nature.

Le béton, par son artificialité est en mesure de renforcer les intentions de la géométrie, et, atteignant un ordre lyrique, d'atteindre à la spiritualité et à l'émotion : *"L'architecture, c'est, avec des matières brutes, établir des rapports émouvants."*²⁸¹

L'emploi exclusif du béton est pour Andô un moyen d'exprimer une idée d'abstraction et de pureté, de se mettre en retrait de la trivialité matérielle du monde.

VI.5 Andô et les fondamentaux du Mouvement moderne

Au-delà des liens inconscients (autour de la notion d'ordre par exemple) qui se tissent entre les intentions de Tadao Andô et la pensée corbuséenne du Mouvement moderne, Andô s'intéresse et se réfère plus ouvertement à cette pensée pour l'établissement de sa démarche architecturale. Cette recherche transparaît dans l'intérêt porté au béton, matériau du Mouvement moderne.

Le Mouvement moderne porte un certain nombre de valeurs dans lesquelles Andô va puiser les sources et les fondements de son

²⁸¹ Le Corbusier, *Vers une architecture*, op.cit., p. XIX

architecture, c'est-à-dire qui soient fondatrices de l'idée présidant à toute édification architecturale, en l'occurrence une intention culturelle. Ces valeurs ne concernent pas la dimension politique et sociale du projet corbuséen, dimension à laquelle Andô n'a peut-être pas accès, du fait de l'énorme distance culturelle qui le sépare de l'occident à l'aube de ses voyages initiatiques. Tout au plus relève-t-il ce qui deviendra rapidement l'une des principales critiques faite au Mouvement moderne dégénéré, c'est-à-dire l'uniformité des logements et donc la négation de toute forme d'individuation.

Mais tout comme Le Corbusier pointe dans les systèmes politiques contemporains les preuves de la pertinence et la possibilité de ses intentions propres, Andô pointe dans le Mouvement moderne tout ce qui peut porter ses intentions culturelles et confirmer la crédibilité de ses recherches et de ses intuitions sur les rapports de la spiritualité et de l'architecture. Ainsi porte-t-il plus précisément son attention sur la pureté géométrique, la lumière et le béton :

Du Panthéon (référence corbuséenne) aux projets de Le Corbusier, Andô exprime ce que fut pour lui la rencontre avec l'architecture occidentale et le Mouvement moderne, la révélation et la vérification de ses certitudes, dont l'essentiel des préceptes se retrouvent au cœur des trois thématiques précitées :

*"Il me semble que le béton est actuellement le matériau le plus approprié pour créer des espaces réalisés par des rayons de soleil."*²⁸²

*"Les formes géométriques universelles déterminent clairement l'espace et élèvent l'architecture tout entière dans une direction unique. Les habitants d'espaces ainsi formés acquièrent peu à peu une conscience approfondie d'eux-mêmes."*²⁸³

VI.6 Le rapport à la nature

Andô note un manquement essentiel du Mouvement moderne dans l'établissement des rapports de l'homme à la nature.



Rome, Le Panthéon
Crédit photographique, Franck Guéné

²⁸² Tadao Andô, in Yann Nussaume, *Tadao Andô et la question du milieu*, op.cit. p.190

²⁸³ Ibid. p.190

Ce rapport est pourtant fondamental dans la pensée corbuséenne. Mais, la puissance avec laquelle Le Corbusier installe cette relation, dans la constitution d'un lien à un paysage universel et puissant, se traduit dans l'expression d'une homogénéité et d'une compacité de la façade. Cet aspect purement architectural génère une incompréhension du dispositif corbuséen, et provoque, par dégénérescence, un abandon du contexte paysager. Cela se manifeste ensuite autant chez les architectes qui vont s'approprier cette pensée pour la transformer en un style (international) que dans les analyses qu'il va susciter, notamment chez Tadao Andô, ou encore chez C. Norberg-Schulz et A. Berque²⁸⁴.

Andô, confronté essentiellement au Japon à la dégénérescence de ce Mouvement, ne semble pas relever cette intention du rapport à la nature chez Le Corbusier (même s'il relève l'idée louable de créer du sentiment), alors que ce point, issu d'une certaine manière de la tradition culturelle japonaise, va être fondamental dans sa démarche architecturale.

Cette analyse dépasse largement les rapports de Le Corbusier au paysage et à la spiritualité pour se concentrer sur les rapports de l'Occident à la nature. Andô se réfère notamment au cartésianisme occidental et prend acte de la distance et de la différence établie entre l'homme et la nature. Il signifie ainsi une dichotomie fondamentale entre la culture japonaise et les cultures occidentales : *"Si l'on compare avec le reste du monde, les quatre saisons sont nettement différenciées au Japon (...) La nature n'y jamais été considérée comme un élément à soumettre, comme en Occident, mais comme une présence familière et appréciée."*²⁸⁵

En manifestant cette intention de restaurer, maintenir, resituer une relation tripartite entre l'homme, son habitat, et la nature, Tadao Andô semble s'inscrire dans une vision nostalgique de la culture



La Cité jardin verticale
La Cité Radieuse de Marseille
au sein de son paysage, Le
Corbusier architecte
Source : Le Corbusier, œuvre
complète, volume 2, Les éditions
d'architecture, Artémis, Zurich



Immeuble de logement,
Strasbourg, 1968
Source : *Habitation moderne,*
1951-1971, plaquette de
présentation des réalisations
urbaines et architecturales

²⁸⁴ Chez Le Corbusier, la représentation de l'architecture intègre toujours, d'une manière plus ou moins marquée la question du paysage. C'est le cas notamment pour un projet comme la Cité Radieuse. Les vues lointaines évoquent le rapport du bâtiment au paysage. Plus tardivement, l'architecture du Mouvement Moderne se contentera de strictes représentations des bâtiments, en dehors de toute référence au paysage

²⁸⁵ Ibid. p.217

japonaise. Les références au passé (son enfance, la maison de sa grand-mère dans laquelle il a été élevé, l'étude approfondie du style *sukiya*²⁸⁶, les valeurs qui fondent l'esprit japonais) sont permanentes et Andô revendique pleinement cette assise culturelle.

Si l'on analyse plus profondément cette pensée, il ne s'agit ni plus ni moins que de sauver un pan essentiel de la culture, et l'architecture constitue un moyen possible d'atteindre cet objectif.

Pour Andô, comme pour Le Corbusier, l'architecture possède un pouvoir immense, celui d'influencer le comportement des hommes : *"Je crois fermement dans le pouvoir qu'a l'espace architectural de procurer à l'être humain émotion et stimulation."*²⁸⁷

Pour autant, Andô prend ses distances avec toute vision nostalgique de l'architecture ou de la ville, et ne prône pas de retour à une forme urbaine passée et idéalisée. Pour trois raisons essentielles :

1. Le contexte urbain japonais est bien trop perturbé à son goût pour que le moindre retour au passé puisse être envisagé. La tâche est incommensurable et Andô n'envisage pas une telle approche, même s'il cherche à redonner du sens à l'espace urbain par l'emploi des murs. Ainsi exprime-t-il cette idée à propos notamment de la maison Matsumoto : *"Comme je le suggère dans cette maison, j'emploie des murs pour contribuer à casser leur multiplication et leur monotonie dans la ville moderne. En d'autres termes, je pense que les murs peuvent être utilisés pour contrôler les murs."*²⁸⁸

²⁸⁶ Andô spécifie à maintes reprises ce qu'il retient du style *sukiya*, qui concerne plus spécifiquement la conception et la réalisation des Pavillons de thé. *"L'esprit du suki n'est pas de dominer la nature, comme en Occident, mais de nouer avec elle un ensemble de relations harmonieuses. L'homme doit écouter la voix des choses, déchiffrer leur souffle, leur essence. C'est l'étape ultime, et chaque être humain doit consacrer son existence entière à y parvenir. Dans le suki, le thème majeur a toujours été la nature telle qu'elle est reflétée au sein des choses."* Tadao Andô, in Yann Nussaume, *Tadao Andô et la question du milieu*, op.cit., p.201

²⁸⁷ Ibid. p.256

²⁸⁸ Yann Nussaume, dialogue avec Tadao Andô, in *Tadao Andô et la question du milieu*, op.cit., p.43



Ashiya, Hyogo,
maison Matsumoto,
Tadao Andô architecte
Source : Yann Nussaume,
Tadao Andô et la question du milieu

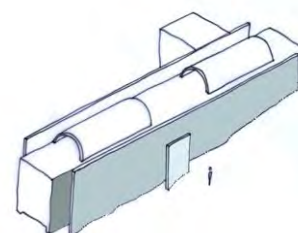


Ashiya, Hyogo,
maison Matsumoto,
Tadao Andô architecte
Source : Yann Nussaume,
Tadao Andô et la question du milieu

Même si cette thèse n'est pas spécifiquement développée par Yann Nussaume, ce dernier fait bien le constat que l'emploi de murs pleins et opaques est un outil pour défier le désordre de la ville. L'un des enjeux pour Andô, au-delà de ce qu'il conçoit pour l'habitant, consiste à tenter de faire jouer un rôle urbain à la maison ; l'objectif poursuivi est de rompre l'ennui que génère l'assemblage épuisant des éléments disparates qui fabriquent désormais l'espace de la ville japonaise contemporaine. La face des murs de ses maisons, offerte à l'extérieur, reflète l'idée du repli, de l'abri. Les murs sont de ce point de vue, une invitation à la rencontre d'une spiritualité qui se développe à l'intérieur et se signale à l'extérieur.

Pour Andô, le mur n'est pas seulement une barrière protectrice mais aussi une tête de pont spirituelle ; il impose sa présence dans le flux changeant de la ville : *"Le mur est le point de contact entre la logique de la ville et celle du site ; il est le plus petit régulateur R et le plus fondamental R de la structure urbaine."*²⁸⁹ Le mur est pour Andô un moyen, certes très ténu, mais parfaitement réel, de proposer une alternative pérenne à la déstructuration et la dislocation de l'espace de la ville.

Même si encore une fois, à propos de la maison Matsumoto, Andô évoque la neutralité des murs, leur *manque d'expression*, ce mur extérieur est composé. Le soin apporté à l'expression géométrique de l'ensemble de la façade, la qualité des calepinages et des textures de béton donnent déjà des informations sur la nature de ce qu'il protège. Andô apporte un soin particulier à signifier la porte d'entrée. Invisible depuis la rue, elle est à la fois cachée et magnifiée par un parallélépipède de béton, situé quelques dizaines de centimètres à l'avant de cette porte. Le message est clair : par la matérialisation d'une porte dérobée, l'espace de la maison ne se livre pas, mais il laisse entrevoir l'idée d'un lieu à caractère sacré, un lieu pour lequel la notion d'habiter



Maison Matsumoto, la façade sur la rue, les murs pleins et les interstices.
Dessin Franck Guéné d'après une illustration extraite de "Tadao Andô et la maison Koshino" de Pascal Bertrand

²⁸⁹ Ibid. p.200

prend un sens particulier. Un moyen d'exploiter les formes de l'architecture contemporaine pour tenter d'amener le piéton, et par devers lui, la société japonaise, à s'interroger sur son rapport à l'espace urbain, et par conséquence (du moins dans les intentions de l'architecte) sur son rapport au monde...

2. Il n'est pas question pour Andô de s'inscrire à rebours de l'histoire de l'architecture. Il prend acte des modifications importantes inscrites désormais dans la vie quotidienne. La question fondamentale serait plutôt, comment aller plus loin?

*"Les Japonais d'antan accordaient la même valeur au « moi » et à la « nature ». Cela revient, d'après moi, à vider le « moi » de sa substance et à le rapprocher de la nature. (...) Toutefois, cette conception traditionnelle de la nature est désuète. Comme vous le savez, nous ne vivons plus dans le Japon traditionnel. L'ancien idéal d'une vie assimilée à la nature est plus proche du mythe que de la réalité. Parallèlement aux changements survenus dans la culture et la civilisation humaines, la nature connaît elle aussi, et au même rythme, un changement qualitatif. L'environnement dans lequel je vis n'est-il pas en partie similaire au vôtre ? Dans un tel contexte, je pense que la relation entre l'homme et la nature doit inévitablement changer."*²⁹⁰

S'il accepte et envisage le changement, Andô l'analyse en profondeur : il est ainsi capable d'en admettre certains aspects et en réfuter d'autres.

L'essentiel des réfutations, évidemment déjà largement évoqué, concerne le chaos spatial induit par la dégénérescence des préceptes du Mouvement moderne au cœur de l'espace urbain japonais.

L'essentiel de ce qui lui semble positif concerne « le » matériau du Mouvement moderne, le béton et son mode de mise en forme, qui implique assez logiquement l'amplitude de la géométrie. La rencontre avec l'architecture occidentale et

²⁹⁰ Ibid. p.29

l'architecture de Le Corbusier lui a laissé entrevoir la possibilité de créer de l'émotion avec ces deux paramètres essentiels de la modernité : la géométrie et le béton.

*"La géométrie, appliquée à l'architecture, met en lumière la spécificité du site, et tout en le soumettant à un violent dialogue, elle le sublime et lui confère une existence nouvelle."*²⁹¹

*"Le béton donne une impression latente de masse et génère une sensation de profondeur. Au-delà du regard, il produit un effet psychologique, que l'on peut ressentir par l'expérience. Même lorsque dans un espace, le béton fait l'objet d'un seul type de finition minutieuse, ses qualités entraînent des variations dans la compréhension de cet espace. Il s'agit là du sens des relations entre les êtres humains et les choses, qui est pour moi une grande source d'intérêt."*²⁹²

L'association conceptuelle et projectuelle de la géométrie et du béton renvoie bien sûr au jeu *savant correct et magnifique des volumes sous la lumière* de Le Corbusier. Mais cette association va être surtout l'occasion pour Andô de sublimer la spiritualité architecturale de la tradition japonaise.

Le lien physique créé entre l'intérieur et l'extérieur de l'habitation matérialise cette spiritualité. Les *shôji*²⁹³ et l'*engawa*²⁹⁴ constituant alors la matérialisation de cet entre-deux de l'habitat, les moyens du rapport spirituel au monde. Si l'*engawa* matérialise un prolongement physique horizontal, le mouvement des *shôji* (dans un rapport visuel et mental autour de l'apparition et de la disparition) matérialise alors la fenêtre nécessaire, le cadre physique au tableau composé de



Maison traditionnelle japonaise, l'engawa
Crédit photographique : Shimo Ochiaï sur <http://www.flickr.com>

²⁹¹ Ibid. p.246

²⁹² Ibid. p.246

²⁹³ Les *shôji* sont les cloisons coulissantes qui forment une partie de l'enveloppe extérieure de la maison traditionnelle japonaise. Elles marquent une simple limite physique entre les espaces intérieurs de la maison et le *niwa*. Légères, elles sont constituées d'une ossature en bois et d'un remplissage de papier de riz. Elles ont la particularité de laisser passer la lumière, mais n'offrent aucune vue vers l'extérieur quand elles sont fermées. Les *shôji* fermés, il ne reste, depuis l'intérieur de la maison, que la conscience du jardin.

²⁹⁴ L'*engawa* est un lieu spécifique de la maison japonaise, une sorte de *tiers espace*, ni terrasse, ni coursive, ni prolongement de l'espace intérieur. Il est le lien entre le dedans et le dehors.

la nature qui s'offre, au travers de ce cadre, à la méditation de l'habitant. L'objet de la recherche est bien la spiritualité : *"...notre concept du jardin ou d'espace intermédiaire entre l'intérieur et l'extérieur (engawa), est un héritage de la culture traditionnelle et doit être compris dans un contexte spirituel."*²⁹⁵

En utilisant la pureté de la géométrie et la *neutralité* du béton, Andô magnifie l'idée du cadrage d'un paysage au sein duquel la nature abstraite et maîtrisée va évidemment pouvoir continuer à jouer le rôle fondamental et ancestral qu'elle tient dans l'espace de la maison traditionnelle, c'est-à-dire être un support à la réflexion et la méditation : *"le voisinage de la nature nourrit le dialogue permanent que l'homme doit entretenir avec le flux et le reflux du monde"*.²⁹⁶

Ainsi, si l'idée de nature est différente de ce qu'elle est pour Le Corbusier, les moyens du dialogue sont les mêmes pour les deux architectes : *"La nature, organique et constamment changeante, doit être capturée par des formes géométriques qui lui donnent une dimension spirituelle."*²⁹⁷

3. L'important n'est pas dans la forme architecturale mais dans l'esprit de l'architecture.

Andô définit ses objectifs non pas en terme d'espace mais en terme d'esprit. Si l'espace existe, c'est pour permettre à l'esprit de re-trouver un lieu possible : *"Je crois à l'existence de zones émotionnelles qui ne soient pas définies uniquement en terme de fonctions, avec de grandes hauteurs sous plafond. Elles peuvent être des cours, ou d'autres types d'espaces semi-publics, et forment une transition entre des pièces aux fonctions clairement définies. De telles zones symbolisent les espaces de la vie quotidienne, et elles sensibilisent les habitants aux changements de saisons en*

²⁹⁵ Tadao Andô, in Yann Nussaume, *Tadao Andô et la question du milieu*, op.cit., p.155

²⁹⁶ Commentaire de Richard Copans à propos de la maison Sugimoto à Kyoto. Richard Copans et Stan Neumann, *Architectures volume 5, la maison Sugimoto*. Les Films d'ici, Arte France, 2007

²⁹⁷ Yann Nussaume, *Tadao Andô et la question du milieu*. op.cit, p.126

*reflétant les variations de la lumière naturelle et de l'atmosphère. Par là, elles agitent les esprits de toutes les personnes qui entrent en contact avec elles. J'espère que de tels espaces deviendront les fondements de la vie humaine [...]. J'espère, de plus, que de tels espaces atteindront une spiritualité qui aura un effet stimulant pour les gens qui vivent à l'intérieur. Les réels mérites de ces espaces seront impossibles à reproduire avec précision dans des photographies."*²⁹⁸

Pour atteindre cet objectif, Andô ne fait nullement référence à une quelconque notion de style ou de tradition. C'est bien l'esprit du lieu construit qui va permettre ou non l'éclosion de la spiritualité. Ainsi, les espaces de la modernité peuvent satisfaire à cette nécessité aussi bien que les espaces issus de la tradition.

Le maintien de formes architecturales spécifiques ne joue donc aucun rôle de ce point de vue.

Comme le souligne Andô de façon récurrente, la tradition se matérialise dans le lien qui se tisse entre l'architecture et la nature.

*"Si l'on se rapporte à la tradition nippone, l'architecture fait constamment corps avec la nature en inscrivant en elle ses changements organiques."*²⁹⁹

La tradition est au cœur de la démarche architecturale de Tadao Andô. Mais comme nous venons de le voir, il ne s'agit pas pour lui de perpétuer la rencontre visuelle et nostalgique de formes passées. Andô s'appuie pleinement sur l'esprit de ce que peut être la tradition, de façon à la traduire au plus juste dans une vision contemporaine de la société, et donc de l'architecture.

Cette recherche inscrit la culture japonaise dans la modernité, mais en faisant porter à l'architecture la responsabilité d'influer sur le destin des hommes, c'est bien l'identité et la conscience sociale de ses contemporains que l'architecte propose de faire évoluer :

²⁹⁸ Yann Nussaume, *Tadao Andô et la question du milieu*, op.cit., pp.42-43

²⁹⁹ *Ibid.* p.188

"Se lier à la tradition ne signifie pas reproduire des préceptes passés, mais les intégrer dans l'évolution de la société pour conserver ses valeurs culturelles fondamentales."³⁰⁰

VI.7 L'idée architecturale de Tadao Andô

L'idée architecturale de Tadao Andô est une revendication culturelle. Il s'agit, en dépit du matérialisme et du nihilisme ambiant, de maintenir une dimension sensible à l'existence, de préserver les rapports de l'homme à une forme de spiritualité. L'architecture est un outil possible de cette action. Le rapport étroit que la culture japonaise recèle avec le cosmos est pour l'architecte un postulat et une référence. Mais au-delà de la sphère culturelle japonaise, la prise de position de Andô semble bien emprunte d'universalité. Andô ne peut assister à cette fondamentale modification du rapport de l'homme au monde sans réagir.

Ce rapport au monde se matérialise chez Andô sous deux formes contigües et/ou interférentes :

L'expression d'un rapport à la nature et l'expression d'un rapport à l'abstraction.

VI.7.1 Le rapport à la nature : une nature abstraite

Pour exprimer le rapport de l'homme à la nature, et donc concevoir le rapport de son architecture à la nature, Tadao Andô s'appuie rigoureusement sur la manière dont elle est perçue au Japon. La relecture de la manifestation traditionnelle de cette relation est en fait assez aisée à appréhender par l'architecte, car elle procède traditionnellement d'une mise en abstraction. Cette conceptualisation semble parfois adopter des transcriptions quelque peu littérales, dont il n'est pas sûr que la culturalité de la mise en espace soit lisible. En prenant le thème de l'eau par exemple, l'apport de Tadao Andô ne semble pas bouleverser fondamentalement une conception somme toute assez universelle:

³⁰⁰Tadao Andô, in Yann Nussaume, *Tadao Andô et la question du milieu*, op.cit., p.141

"Pour les japonais, l'eau n'est pas seulement ressentie en termes de présence physique, mais aussi en termes spirituels. Par exemple, il existe une expression selon laquelle nous pouvons oublier le passé en le jetant dans l'eau. Par conséquent, dans mon architecture, l'utilisation de l'eau est une tentative d'apporter une dimension spirituelle directement reliée à la philosophie et à la tradition japonaises".³⁰¹

Le rapport à l'eau se retrouve pourvu d'une dimension mystique dans un grand nombre de cultures. Au-delà des perceptions phénoménologiques, des expérimentations et des croyances, l'eau est un symbole universel et préside à toute installation d'une communauté d'êtres humains.

Ainsi, si le rapport à l'eau est souvent magique chez Andô, il n'est jamais spécifiquement novateur. L'eau est mise en espace de manières assez classiques. C'est un plan d'eau horizontal qui met en scène le musée d'art moderne de Fort Worth, on retrouve d'autres plans d'eau pour la Fondation Langen en Allemagne, le Temple sur l'eau à Hyogo, etc. Quelques plans horizontaux et verticaux au musée historique Sayamaiké à Osaka, etc.

Ces mises en scène sont souvent subtiles, mais c'est quand il se réfère et qu'il développe son propos architectural à partir d'autres formes de mises en abstraction que l'approche de Tadao Andô est la plus pertinente ou tout au moins la plus singulière.

Le jardin japonais est traditionnellement un espace clos, un espace de sérénité. Il est aussi un espace abstrait, au sens de soustrait à la nature, artificialisé. La raison culturelle de cette interprétation de la nature réside dans le rapport complexe que la culture japonaise entretient avec son territoire, boisé et montagneux, lieux des divinités, l'érème³⁰² d'A. Berque. Cette



Fort Worth, Musée d'art moderne,
Tadao Andô, architecte
Source: Tadao Andô, *Complete Works*, Philip Jodidio, Taschen



Neuss, Fondation Langen,
Tadao Andô, architecte
Source: Tadao Andô, *Complete Works*, Philip Jodidio, Taschen



Tsuna, Hyogo, Temple de l'eau Hompuku-ji,
Tadao Andô, architecte
Source: Andô, Masao Furuyama, Taschen

³⁰¹ Interview avec Tadao Andô, Osaka, 22 octobre 1996, cité in Philip Jodidio, *Tadao Andô*, Taschen, Köln, 1997, p.45

³⁰² A. Berque détermine les notions d'érème et d'écoumène dans plusieurs de ces ouvrages : l'écoumène forme l'ensemble des milieux humains, qui constituent la relation de l'humanité à l'étendue terrestre. L'écoumène, la Terre en tant qu'elle est habitée par des êtres humains, est une relation ambivalente : c'est à la fois la condition humaine de la Terre, et la condition terrestre de l'humanité. Par complémentarité, l'érème est le lieu des espaces inoccupés par l'homme, ce qui ne signifie pas qu'il ne les fréquente pas, mais ces lieux portent d'autres valeurs que des valeurs simplement sociales.

distinction entre l'érème et l'écoumène prend une forme particulièrement lisible dans l'espace du Japon :

"La logique d'ensemble (...) paraît assez claire : la source du sacré, le lieu d'origine des dieux, se trouve dans l'érème. Les sanctuaires qui ponctuent l'écoumène n'en sont que des relais. Les relais du reste infiniment divers, et dont l'expression matérielle peut se réduire à une simple branche d'arbre, «reposoir-incarnation» temporaire d'un kami (dieu japonais). La sacralité augmente à raison de la proximité de cette source, c'est-à-dire du degré de pénétration vers le «fond» de l'espace sauvage et, corrélativement, en proportion inverse de la culturalité (...)

*Par un mouvement homologue de celui qui, sous la forme des temples shintoïques, transpose dans l'écoumène les lieux sacrés de l'érème, les mêmes lieux vont être reproduits dans les plaines sous la forme ultérieure des jardins (niwa). Initialement, ce n'est même pas d'homologie mais d'identité dont il faut parler : dans son état le plus primitif, le jardin japonais se confond avec la pièce de terrain sacrée, simplement jonchée de pierres et délimitée par une corde, que l'on peut voir dans certains sanctuaires comme celui d'Ise, et qui manifeste le lieu même de la visitation des dieux.*³⁰³

Le *niwa* est une incarnation maîtrisée de l'érème, et par là, il en devient un médium, le sage messager des dieux. De l'érème à l'écoumène japonais, c'est bien de cohabitation pacifique dont il est question.

Le *niwa*, en tant qu'espace abstrait joue un rôle fondamental dans l'espace de la maison japonaise dont il ne peut être dissocié. Sa présence est le support à toute méditation. Connecté et mis en retrait de la maison par les outils de spatialisation que sont l'*engawa* et les *shôji*, il est un espace de la maison et la représentation symbolique d'une nature abstraite.

Dans les rapports de l'intérieur à l'extérieur qu'il inscrit dans l'architecture de ses maisons, Andô reste fidèle non à la forme, mais à la mise en abstraction suscitée par la tradition japonaise. Les prolongements de la matière lisse du béton du dedans au

³⁰³ Augustin Berque, *Le sauvage et l'artifice*, op.cit., pp.73-78

dehors sont une forme qui peut être interprétés comme une forme avancée de l'*engawa*.

VI.7.2 Le rapport à l'abstraction : la sérénité géométrique

Les expérimentations géométriques de l'architecte ont pour but la création d'espaces qui permettent à l'esprit humain de s'y installer sereinement, d'en explorer mentalement les limites et d'y retrouver le contact avec les forces de la nature. Le contact de cet espace intérieur avec un jardin (compris dans le sens trivial d'un espace végétal) ne semble pas être un aspect fondamental de la démarche de Tadao Andô. La rigueur spirituelle qu'il s'impose semble lui permettre de s'affranchir du rapport physique au jardin et au végétal pour s'approprier d'autres formes de la nature.

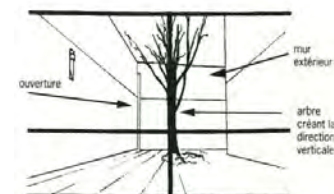
Le rapport ainsi établi en est alors plus puissant, parce qu'il peut être conçu en dehors de toute présence particulière d'éléments reconnaissables de la nature, c'est-à-dire l'eau ou la végétation.

Andô manifeste un intérêt pour une nature déjà interprétée, c'est-à-dire de façon pratiquement exhaustive, la lumière (le soleil et les nuages), le vent, la pluie et la neige. Ce qui intéresse Andô est la manière dont la nature se manifeste dans et par l'architecture, et donc la manière dont l'architecture réagit et se manifeste sous la lumière, la manière dont elle met en évidence la présence de la pluie ou de la neige, ce qu'elle montre du ciel et de la course des nuages. Le végétal en tant que forme plus triviale de la représentation de la nature est invité à participer à l'architecture de Tadao Andô de manière parcimonieuse. Il en est parfois strictement exclu.

Ce rapport résolument spirituel et intellectuel à la nature peut ainsi s'affranchir de la présence alentour de la nature. Il matérialise une forme absolue du *niwa*, dont le support n'est plus une harmonie végétale et minérale, mais une harmonie géométrique, basée sur une qualité des cadrages et sur une harmonie des rapports des surfaces aptes à recevoir la lumière du soleil, la pluie ou la neige. Les rapports géométriques entre les espaces intérieurs et extérieurs deviennent fondamentaux, les limites dedans/dehors prennent un sens singulier. Dans ce jeu de prolongement des matières, les espaces s'interpénètrent et génèrent une relation



Intérieur/extérieur
Setagaya-Ku, Tokyo,
maison Kidosaki,
Tadao Andô, architecte
Source : Tadao Andô, *Complete Works*, Philip Jodidio, Taschen



B. vue sur une cour intérieure

Setagaya-Ku, Tokyo,
maison Kidosaki,
Tadao Andô, architecte
Dessin de Yann Nussaume
Source : Yann Nussaume,
Tadao Andô et la question du milieu

spirituelle de l'homme à la nature : Le béton peut ainsi passer sans altération du dedans au dehors. C'est le cas par exemple des maisons Kidosaki, Ueda, etc.

L'homme peut ainsi entrer en contact avec la nature par l'intermédiaire d'une pure surface de béton qui disparaît sous la neige. Pour ce faire, l'architecte japonais cherche à mettre l'être dans une situation physique d'isolement :

*"Face à la ville nipponne, chaotique et bruyante, l'architecte souhaite bâtir des havres de paix favorisant le retour de sentiments forts chez les habitants."*³⁰⁴

Face à ses questionnement, doutes et inquiétudes au sujet de la dissolution de la culture japonaise dans la société moderne, Andô établit ainsi la démonstration que le maintien de cette culture est non seulement possible mais que cette culture japonaise peut même être intensifiée par la modernité. Au-delà de la forme et de la matérialité, c'est bien les rapports à la spiritualité et à une *nature abstraite*³⁰⁵ qu'Andô cherche à magnifier par l'architecture. Pour matérialiser son idée architecturale, Andô cherche à mettre en évidence et magnifier cette possible présence abstraite de la nature au cœur d'un espace minéral, géométrique et homogène. Le béton et la géométrie sont des supports possibles à l'expression d'une nature abstraite. Ce faisant, il se tisse un lien entre la culture japonaise et la modernité qui n'est plus de l'ordre du conflit mais de l'ordre de la tradition. Tadao Andô a une parfaite conscience de ce qu'il tente de mettre en place. Il tente d'établir un dialogue fructueux et de construire une passerelle temporelle et spatiale entre la tradition et la modernité. Les remises en cause et transformations sont spécifiquement matérielles, mais maintiennent l'idée d'une conscience spirituelle du monde.

Pour que sa démonstration soit efficiente et définitivement compréhensible, pour que la présence du béton fasse sens, elle nécessite d'être réalisée en un lieu spécifique, justement au cœur du chaos urbain, là où toute relation culturelle et donc spirituelle à



*La démonstration de Tadao Andô
Dessin et photomontage
Franck Guéné*

³⁰⁴ Yann Nussaume, *Tadao Andô et la question du milieu. op.cit.*, p.43

³⁰⁵ L'expression est de Tadao Andô

la nature a disparue. Ce rapport du lieu, de la nature abstraite et de la modernité est particulièrement efficient dans le cas de la maison Azuma à Osaka.

VI.8 La maison Azuma ou l'idéalité du modèle

C'est justement dans un contexte urbain particulièrement difficile que Tadao Andô réalise la maison Azuma en 1976.

Parmi toutes ces maisons elle est certainement celle qui traduit le plus l'idée architecturale de l'architecte. Ici, au-delà de toute fonctionnalité, c'est bien la mise en place d'une relation métaphysique au monde qui constitue le concept architectural initial.

La maison s'affiche comme un rempart sur la rue, et se met ainsi en retrait d'un chaos urbain, pour lequel Andô manifeste sa désapprobation architecturale. La façade urbaine se signale par sa rigueur et son austérité.

A l'intérieur, la maison s'organise autour d'une cour ouverte sur le ciel et les éléments naturels. Ainsi, la chaleur, la pluie, le froid, la neige, l'ombre et la lumière participent pleinement de l'architecture. Passer d'un lieu à l'autre engendre une relation permanente à la nature, ou tout au moins une confrontation aux valeurs philosophiques et spirituelles qu'Andô lui confère...

Nulle végétation évocatrice des saisons présente ou prévue cependant.

L'homogénéité minérale du béton et le minimalisme du projet renvoient à une abstraction et donc une conceptualisation de la relation aux éléments naturels.

La pluie ne peut être ici un élément anodin. Sa participation à l'architecture de Tadao Andô est totale, qu'elle agisse sur la manière dont les usagers des lieux pratiquent alors l'espace, ou qu'elle transforme radicalement la matérialité du béton, en nuances, brillance et couleurs...

Elle est, de façon récurrente et temporelle, un véritable paramètre de l'architecture.

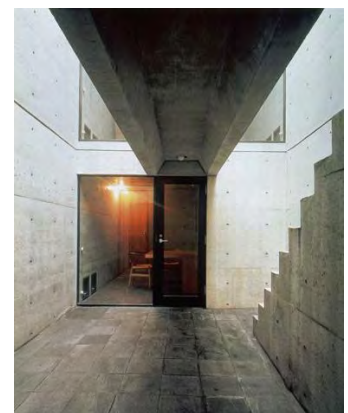
En tentant une mise en abstraction ultime de l'espace de l'habitat, Andô le rend d'autant plus sensible à la moindre altération venue de l'extérieur (ici, et de façon exhaustive, aux éléments naturels



Façade sur rue
Osaka, maison Azuma
Tadao Andô, architecte
Source: Tadao Andô, *Complete Works*, Philip Jodidio, Taschen



Coupe longitudinale
Osaka, maison Azuma
Tadao Andô, architecte
Source: Tadao Andô, *Complete Works*, Philip Jodidio, Taschen



Cour intérieure
Osaka, maison Azuma
Tadao Andô, architecte
Source: Andô, Masao Furuyama, Taschen

que sont le soleil, les nuages, la pluie, la neige) et rend toute sa dimension spirituelle à la relation de l'homme à son environnement.

S'abstraire du monde pour mieux le retrouver...

La culture japonaise et l'architecture contemporaine se rencontrent donc au sein d'un ermitage. Le lieu de la maison Azuma est le lieu d'une retraite au cœur du chaos urbain.

Nulle ouverture sur la rue. La lumière exclusivement zénithale arbore une dimension sacrée qui confirme les intentions et la réalité métaphysique de l'architecture de Tadao Andô. Ce faisant, il ne manifeste rien d'autre qu'un attachement aux valeurs culturelles du Japon.

Les matériaux employés et leur mise en œuvre, d'une sobriété confinant à l'austérité, confèrent une dimension monacale aux espaces créés, et renforcent encore la dimension spirituelle des lieux.

Par effet de contraste, les matériaux quasi-exclusifs, le béton, l'ardoise, l'aluminium et le verre réagissent à l'eau et à la lumière, renforcent la présence des éléments naturels dans cette architecture.

Si les espaces sont distincts les uns des autres, du point de vue de la plupart des sens disponibles, ils ne le sont pas d'un point de vue visuel.

Le béton des parois et le sol de la cour, offerts aux éléments extérieurs, se prolongent à l'intérieur des espaces. Les limites intérieur/extérieur se font discrètes, les menuiseries, fines, et les vitrages clairs tentent de se faire oublier. L'intention de Tadao Andô consiste à donner une impression visuelle de continuité spatiale.

En même temps qu'il définit des parois vitrées fixes, destinées à matérialiser les discontinuités sensorielles.

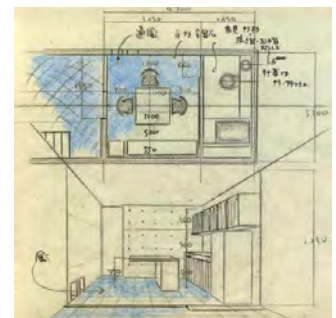
Il eut été simple de les envisager ouvrantes, ouvertes sur la cour, mais, c'eût été une concession vis à vis de l'idée architecturale...

Aborder l'habitat sous une dimension ludique ou épicurienne semble ici hors de propos.

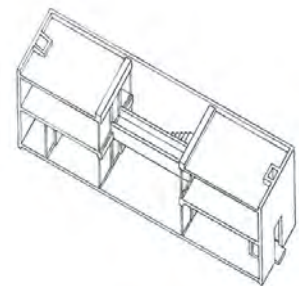
La cour n'est pas un prolongement naturel des espaces clos, autorisant de fait une dilatation de ces derniers quand les



Cour intérieure
Osaka, maison Azuma
Tadao Andô, architecte
Source: Tadao Andô, *Complete Works*, Philip Jodidio, Taschen



Cour intérieure et cuisine
Osaka, maison Azuma
Tadao Andô, architecte
Source: Tadao Andô, *Complete Works*, Philip Jodidio, Taschen



Vue axonométrique
Osaka, maison Azuma
Tadao Andô, architecte
Source: Tadao Andô, *Complete Works*, Philip Jodidio, Taschen

conditions climatiques sont clémentes. Elle est une pièce supplémentaire, le cadre d'une nature abstraite, dénomination revendiquée par Andô, un espace à caractère sacré, en aucun cas envisagé comme une terrasse ouverte sur le séjour et les chambres.

Contrastant avec la discontinuité fonctionnelle, la continuité matérielle est affirmée : le même matériau est employé pour les espaces, intérieurs ou extérieurs.

Ce choix architectural renforce la prégnance de la relation spirituelle de l'architecture à l'environnement.

L'interaction des éléments naturels sur la matière architecturale devient alors la seule donnée fluctuante du projet, manifestant de ce fait leur existence propre.

L'impression mentale d'une continuité spatiale est en effet altérée dès lors que se manifeste la pluie ou la neige.

Ou, dans un autre registre sensible, lorsque le corps appréhende, lors du franchissement de la limite intérieur/extérieur, la présence des éléments naturels à priori invisibles, tels que le chaud, le froid, l'humidité, la pluie... : *"Cette cour s'est muée en un lieu où tombe la pluie, où souffle le vent et où l'ombre joue avec la lumière. Il est sans doute surprenant de devoir ouvrir son parapluie, les jours d'averse, pour passer d'une pièce à l'autre ; mais grâce à cette cour, bien incommode au premier abord, la maison, tout en étant en plein cœur de la ville, offre une qualité et un rythme de vie en synchronie avec la nature ."*³⁰⁶

Cette relation est d'autant plus exacerbée que la maison se situe dans un contexte urbain au sein duquel les éléments naturels semblent avoir été définitivement exclus.

Andô n'a jamais été aussi loin dans cette relation abstraite avec les éléments naturels que dans la maison Azuma, et ce projet architectural est un manifeste culturel.

La démonstration de Tadao Andô est définitive ici car elle installe un lieu idéalisé au cœur du chaos. Ce lieu n'est accessible qu'après une rencontre physique avec le chaos urbain alentour.



Cour intérieure et toit terrasse
Osaka, maison Azuma
Tadao Andô, architecte
Source: Tadao Andô, *Complete Works*, Philip Jodidio, Taschen



Cour intérieure, la passerelle et l'escalier
Osaka, maison Azuma
Tadao Andô, architecte
Source: Tadao Andô, *Complete Works*, Philip Jodidio, Taschen

³⁰⁶ Ibid. p.250

La re-découverte de la présence de la nature ne s'établit qu'une fois atteint le cœur du dispositif architectural. Le ciel est au centre de la composition géométrique.

Le processus de mise en application de l'idée architecturale de Tadao Andô se fonde sur l'idée du parcours. C'est le parcours, initié depuis l'espace urbain, qui met en évidence la puissance du rapport culturel de l'homme à la nature.

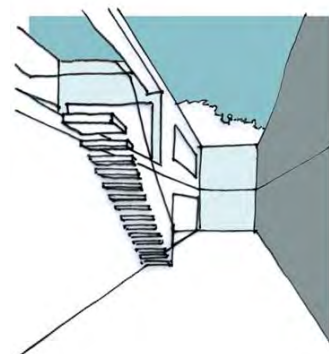
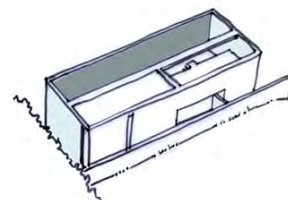
L'espace de rencontre avec la nature dans la maison Azuma s'inscrit, comme le jardin dans la maison traditionnelle japonaise, à l'extrémité d'un parcours organisé à travers les différents espaces de la maison. Dans le cas de la maison Azuma, le parcours est cependant initié par l'espace désordonné et bruyant de la ville. La déambulation préalable à la maison est strictement topologique. Parce qu'elle se révèle soudainement comme un espace sensible, la maison nécessite la présence du contexte urbain chaotique.

Il ne s'agit pas pour Andô de modifier fondamentalement les rapports de la ville, de la maison et de son jardin. La maison Azuma se présente comme un prototype contextuel. Elle est une démonstration que l'espace urbain chaotique n'est pas une fatalité et que l'expression du rapport métaphysique de l'homme au monde y est possible. Ce faisant, pour amplifier sa démonstration, Andô exacerbe la présence de la nature au cœur de la maison.

La question du lieu s'avère ici fondamentale dans la démonstration de Tadao Andô, car c'est lui qui déclenche la démarche de conception architecturale.

Si l'architecte japonais se trouve en situation de réaliser un habitat dans un contexte où le paysage existant porte une dimension potentiellement spirituelle (par une forte présence de l'érème), la valeur de l'espace de rencontre avec la nature inscrit au cœur de la maison s'en trouve amoindrie.

Sa valeur culturelle (l'espace d'une *nature abstraite*) reste tant que Tadao Andô continue de fermer la maison, c'est-à-dire la parcelle, par un mur. Il adopte ainsi cette attitude pour un bon nombre de ses maisons individuelles, situées pour la plupart dans des contextes amorphes, sans atteindre la dimension chaotique



Nara, maison Nakayama
Tadao Andô, architecte
Dessins Franck Guéné
à partir de photographies
extraites du site
<http://www.pushpullbar.com>

du contexte particulièrement urbain et contraint de la maison Azuma.

Comme le souligne Yann Nussaume, un certain nombre de maisons, surtout de la première partie de sa carrière s'organisent autour d'espaces extérieurs clos, dont la minéralité renvoie, comme pour la maison Azuma, à une mise en expression des éléments de la nature que sont le soleil, la pluie, le vent et la neige. La présence végétale y reste mesurée, manifestée parfois par la présence d'un arbre ou d'un tapis végétal.

VI.9 Tadao Andô, l'idée architecturale et l'universalité contemporaine

Face à la problématique d'un ensemble de logements, la question devient plus difficile à résoudre, puisqu'il ne peut s'agir de l'aborder en le considérant simplement comme un agrégat de maisons individuelles. Au demeurant, d'un point de vue strictement culturel, la question du logement collectif n'est pas japonaise, mais plus spécifiquement occidentale et désormais peut-être même issue de la modernité. Andô ne s'affranchit pas de ce dépassement initial du champ culturel. Dans le cas du projet Rokko, il s'approprie une valeur culturelle occidentale, celle du logement collectif et il prend soin d'y introduire de manière systématique un espace extérieur. Cet espace extérieur tente d'être le plus intériorisé et spiritualisé possible, mais le contexte paysager palladien (compris dans une acception occidentale) étant extrêmement favorable (une vue magnifique sur la baie d'Osaka), il devient difficile pour Andô de s'en affranchir. Le projet architectural n'est plus en mesure de porter pleinement l'idée architecturale.

L'expression du projet est plus occidentale au sens où, à la différence de la maison Azuma, ce projet est plus cohérent avec une conception occidentale des rapports de l'habitat et du paysage. Andô semble abandonner l'idée d'un projet culturel pour se concentrer sur un projet plastique.

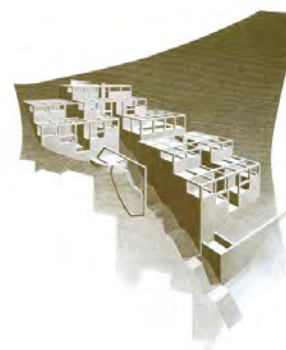
Au demeurant, la question du bien-être et de la plénitude que procurent la qualité des espaces des appartements, leurs prolongements par des terrasses, et le prolongement des vues sur



Rokko II, vue d'ensemble
Kobe, Hyogo, ensemble de logements Rokko II
Tadao Andô, architecte
Source: Tadao Andô, *Complete Works*, Philip Jodidio, Taschen



Rokko III terrasses et paysage
Kobe, Hyogo, ensemble de logements Rokko III
Tadao Andô, architecte
Source: Tadao Andô, *Complete Works*, Philip Jodidio, Taschen



Rokko II, vue perspective
Kobe, Hyogo, ensemble de logements Rokko II
Tadao Andô, architecte
Source: Tadao Andô, *Complete Works*, Philip Jodidio, Taschen

la baie d'Osaka font l'objet d'une parfaite maîtrise architecturale. Mais, d'un point de vue topologique, le lieu du projet devient corbuséen quant à la manière dont le rapport s'établit entre le projet et le paysage. En perdant sa culturalité, il devient universel. Ce n'est plus le lieu culturel qui semble inspirer le projet, mais le lieu plus topologique, topographique et paysager.

Avec Rokko, Andô réalise un magnifique immeuble résidentiel sur les hauteurs d'Osaka, mais dont la dimension culturelle est moins lisible.

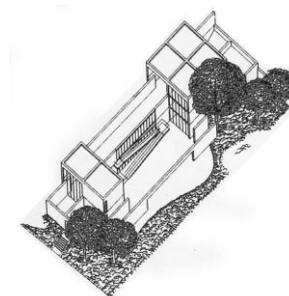
Cet apparent abandon de l'idée architecturale est bien le fait du lieu.

Cette attitude consistant à s'ouvrir sur le paysage, à intégrer un rapport du projet au paysage plus corbuséen et donc plus universel se rencontre également dans certaines maisons individuelles. La maison que Tadao Andô a réalisée à Chicago et, dans une moindre mesure la maison Koshino à Hyogo en sont deux exemples.

Mais la sous-jacence de l'idée architecturale est constante. Une analyse rapide de la maison 4x4 à Kobe pourrait conduire à penser que le paysage s'ouvre et s'offre d'une manière similaire aux deux maisons citées précédemment, mais le lieu du projet porte ici une forte dimension métaphysique :

La maison se présente comme un jeu de parallélépipèdes en équilibre précaire, un élégant promontoire orienté vers le paysage maritime. En fait, les vues principales de la maison sont tournées vers le lieu de l'épicentre du tremblement de terre de 1995, à quelques kilomètres de là, sur la rive opposée. Ce qui confère au lieu une dimension qui dépasse largement l'idée de la satisfaction d'un simple rapport visuel.

Il est par contre difficile de prêter à Andô les mêmes intentions pour le projet Rokko par exemple dont les vues sur la même baie ne procèdent pas d'une même orientation, ni d'une même intention.



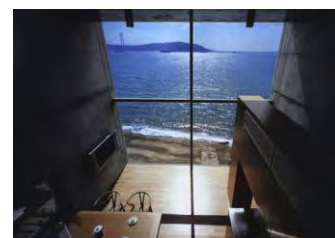
Maison à Chicago
Tadao Andô, architecte
Source: Tadao Andô, *Complete Works*, Philip Jodidio, Taschen



Kobe, Hyogo, maison 4x4
Tadao Andô, architecte
Source: Tadao Andô, *Complete Works*, Philip Jodidio, Taschen



Cartographie du tremblement de terre, épicentre et failles
Kobe, Hyogo, maison 4x4
Tadao Andô, architecte
Source: Tadao Andô, *Complete Works*, Philip Jodidio, Taschen



Tournée vers l'épicentre...
Kobe, Hyogo, maison 4x4
Tadao Andô, architecte
Source: Tadao Andô, *Complete Works*, Philip Jodidio, Taschen

Confronté à d'autres programmes et à d'autres lieux, Andô cherche quand même à développer en le lieu les potentialités d'établissement d'un rapport spirituel au monde.

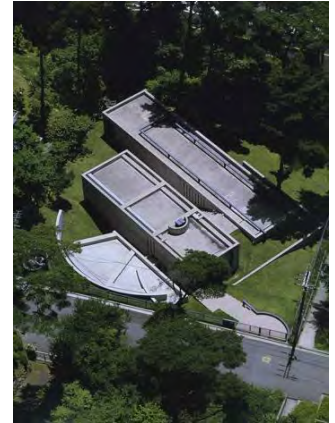
Ainsi pour le projet Time's à Kyoto, projet de centre commercial inscrit sur une parcelle en bordure d'un canal, l'architecte japonais a installé le projet dans un rapport étroit et physique à l'eau, en contraste avec les immeubles voisins qui n'entretiennent qu'un rapport visuel et distant à l'élément liquide, seul acte de présence de la nature à cet endroit.

La maison Koshino, se situe à Hyogo, sur une parcelle boisée et en pente. Andô y projette son idée architecturale, cherche à penser la maison dans un rapport culturel au monde, mais le contexte paysager intéressant résiste, et la maison s'ouvre partiellement sur un paysage occidentalisé (terrain vaste et parcelle engazonnée). Ainsi, malgré les cadrages serrés sur le béton, les percements générant des effets de lumière extrêmement sensibles, la maison, ou tout au moins certaines parties entretiennent un rapport plus simplement visuel et plus universel que culturel à la nature. L'idée architecturale disparaît au profit d'un jeu plus savant, correct et magnifique de volumes sous la lumière. Jeu somptueux au demeurant, peut-être parce que toujours tenu par l'idée architecturale.

Mais, ce qui dans la maison Azuma constitue un fondement devient ici une manière d'architecturer l'espace. La maison Koshino semble au final être une application plus savante, mais moins pertinente des principes expérimentés dans la maison Azuma. Les espaces et les relations visuelles de la maison au jardin restent cependant emprunts d'une extrême sobriété et d'une grande rigueur.

Ces maisons sont a priori destinées à des japonais. C'est-à-dire qu'elles sont en mesure d'être parfaitement comprises et appropriées, en vertu de fondamentaux culturels, (une sensibilité et une relation singulière à la nature) par les habitants.

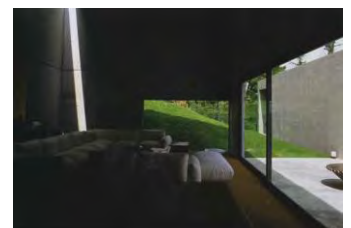
Ou qu'elles sont en mesure d'inciter au maintien d'une relation fondamentale au cosmos, malgré l'occidentalisation des modes de vie.



Ashiya, Hyogo,
maison Koshino
Tadao Andô, architecte
Source: Tadao Andô, *Complete Works*, Philip Jodidio, Taschen



Coupe transversale
Ashiya, Hyogo,
maison Koshino
Tadao Andô, architecte
Source: Tadao Andô, *Complete Works*, Philip Jodidio, Taschen



Pièce de séjour
Ashiya, Hyogo,
maison Koshino
Tadao Andô, architecte
Source: Tadao Andô, *Complete Works*, Philip Jodidio, Taschen

L'idée architecturale de Tadao Andô prend un sens différent, est l'objet d'une lecture autre dès lors que l'architecte réalise des projets hors du Japon ; parce que cette idée architecturale est fondée sur une dimension et des perceptions culturelles et donc locales, qu'elle nécessite la connaissance de ce contexte culturel pour être décryptée en vertu de l'idée architecturale de Tadao Andô.

En un autre lieu, la perception de cette architecture ne sera certainement pas fausse, mais elle sera différente.

Andô a conscience de ce décalage culturel. Il en fait même l'un des paramètres du projet : *"...si moi, architecte japonais, je travaille aux Etats-Unis ou en Europe, comme il m'est impossible de saisir immédiatement l'histoire et la culture du pays, mon architecture sera pour ainsi dire un corps culturellement étranger. Du choc entre ce corps étranger et la culture locale s'ensuit la découverte de nouvelles possibilités : il ne s'agit donc pas, pour l'architecture, d'une adaptation culturelle au pays en question."*³⁰⁷

Outre le fait que Andô ne peut considérer que ce propos puisse être pertinent pour l'architecture du Mouvement moderne (auquel cas il serait en contradiction avec ses propres affirmations), il est donc intéressant de regarder comment il intervient face à ses commandes hors du Japon.

Le projet de centre de conférences pour Vitra à Weil-am-Rhein est un projet volumétriquement et spatialement maîtrisé. Il est un jeu complexe d'imbrication de volumes géométriques et procède d'un enfouissement partiel dans le sol. L'ensemble des relations de l'intérieur à l'extérieur se passe dans un jeu de cours situées sous le niveau du sol, ce qui, dans le cadre des expérimentations effectuées par l'architecte dans ses maisons japonaises, est la matérialisation d'un possible contact avec la nature abstraite.

Un regard topologiquement et chorégraphiquement "occidental" posé sur le projet y décrypte un travail essentiellement formel, subtil et expressif. Mais l'intention initiale et culturelle des rapports du projet au monde peut totalement échapper à cette lecture. Hors



Weil am Rhein,
Centre de conférences Vitra,
Tadao Andô, architecte
Source: Tadao Andô, Philip
Jodidio, Taschen



Weil am Rhein,
Centre de conférences Vitra,
Tadao Andô, architecte
Crédit photographique,
Franck Guéné



Weil am Rhein,
Centre de conférences Vitra,
Tadao Andô, architecte
Crédit photographique,
Franck Guéné

³⁰⁷ Tadao Andô, in Yann Nussaume, *Tadao Andô et la question du milieu. op.cit.*, pp.152-153

de toute connaissance de l'idée architecturale, parce que la forme semblerait pouvoir trouver sa place n'importe où ailleurs dans le monde, le projet se soumet à la critique: *"Ce qui était expression de liberté chez les pionniers de la modernité s'ossifie ici en une perfection totalement dépourvue de cette présence qui, en dépit des inévitables ruptures avec la tradition, marquait les expressions les plus importantes du Mouvement moderne, de Le Corbusier et Mies van der Rohe à Aldo Van Eyck et Jorn Utzon. Chez Andô, la vitalité de la forme est devenue un formalisme sec qui ne communique même pas une impression de fonctionnalité."*³⁰⁸

Nous laisserons à C. Norberg Schulz la rigueur de sa critique, mais il est intéressant de s'interroger sur ce qui porte à l'ambiguïté et à l'expression de cette critique.

Nous avons établi que l'idée architecturale qui guide fondamentalement la démarche de Tadao Andô semble bien être, pour l'ensemble de ses projets, la recherche de l'expression d'un rapport spirituel de l'homme au monde. Cette expression ne peut, pour Andô, se réfugier dans les formes du passé, auquel cas il s'agirait d'une lutte réactionnaire. En établissant son idée architecturale au cœur de la modernité, Andô lui donne sens.

L'expression absolue du rapport de la modernité et de la nature abstraite passe par une géométrisation extrême tant de la forme habitée que de la nature invitée. Le paysage naturel, quand il est pertinent, peut être convoqué à participer à cette mise en relation. Si le paysage est magnifique, sa mise en abstraction s'établit avec l'outil de la modernité qu'est la fenêtre, le cadre. La spiritualité est toujours présente, mais elle n'est pas toujours lisible.

Le lieu n'est ainsi pas toujours propice à l'expression de l'idée architecturale. Parce que Tadao Andô exprime plus puissamment l'idée d'une relation métaphysique au monde par le concept d'une nature abstraite, un contexte urbain chaotique dont Andô va chercher à se protéger s'avère plus pertinent qu'un contexte où le paysage est structuré pour édifier sa proposition architecturale. La maison Azuma nécessite une réflexion pour être comprise. Elle

³⁰⁸ Christian Norberg-Schulz, *L'art du lieu*, op.cit., p.292

est un moyen d'accès à l'idée architecturale de l'architecte. Le centre Vitra peut être interprété plus topologiquement sans qu'il soit nécessaire d'aller à la rencontre de l'idée architecturale. C'est bien ainsi que C. Norberg Schulz l'interprète, et le lit donc comme un projet hors du lieu.

Si l'idée architecturale semble toujours présente et fondatrice de la démarche architecturale de Tadao Andô, c'est bien le lieu qui oriente la conception puis la perception du projet architectural.

A la différence cependant de l'universalité corbuséenne, l'objet de la démarche de Tadao Andô est issu de l'identité culturelle japonaise. Il s'agit originellement pour lui de réagir à la phénoménale dilution de cette culture dans le processus d'occidentalisation qui déferle sur le Japon depuis l'immédiat après-guerre. Ce phénomène a des incidences sur le mode de vie des Japonais, et par voie de conséquence (qui en devient de fait une cause) sur l'architecture et l'urbanisme.

Cette idée architecturale de Tadao Andô, qui préside à tout projet, consiste à maintenir la dimension sensible de l'espace architectural, à mettre l'homme en situation de sérénité et de plénitude face au monde. Du fait de cette singularité culturelle, elle ne peut initialement, peut-être même initiatiquement n'être absolument pertinente et compréhensible que dans le contexte du Japon.

Andô, comme Le Corbusier, est convaincu que l'architecture a une influence conséquente sur le comportement et le mode de vie des hommes et c'est ce qui motive et fonde sa démarche d'architecte : *"Je crois fermement dans le pouvoir qu'a l'espace architectural de procurer à l'être humain émotion et stimulation."*³⁰⁹

Aussi, comme Le Corbusier, il croit en une architecture radicale, qui puisse générer des comportements spécifiques ; en l'occurrence, qui manifeste ici la relation fondamentale et spirituelle de l'homme à la nature.

En se concentrant sur cette singularité japonaise, et en apportant des solutions fantastiques qui, à la fois, respectent cette idée

³⁰⁹ Tadao Andô, in Yann Nussaume, *Tadao Andô et la question du milieu. op.cit.*, p.256

architecturale, et arrivent dans le même temps à inscrire le Japon dans une universalité temporelle, Andô met place une démarche absolument spécifique, mais strictement culturelle, et donc délicate à transcrire de manière universelle sans risquer une dénaturation de ce qui la fonde.

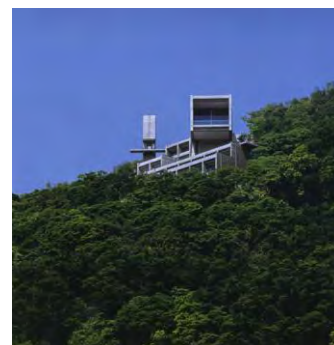
Face à l'incontestable et multiple phénomène de globalisation, qui mêle désormais les cultures, les modes de vie et de pensée, met en réseau la planète entière, le combat de Tadao Andô peut paraître futile, ou tout au moins difficile au sens où son idée architecturale n'est pas en mesure d'intégrer l'universalité des processus et comportements mondiaux. Il peut également être lu comme une posture de préservation des identités culturelles.

Dans les deux cas, cette dimension "locale" de son architecture le contraint à n'être absolument pertinent que sur un territoire restreint, ou à nécessiter une connaissance préalable de sa démarche.

Sans cette grille de lecture, la dimension plastique de l'œuvre géométrique prend le pas sur le fond de la démarche. Il n'en reste pas moins qu'une grande qualité architecturale cependant.

Entre l'universalisme radical et fondateur de Le Corbusier et le culturalisme introverti de Tadao Andô, il semble qu'aujourd'hui d'autres démarches soient expérimentées, aptes à dépasser ces deux positions contrastées, aptes à intégrer de manière plus lisible le local dans l'universel et l'universel dans le local, à ne pas idéaliser les lieux, mais à faire avec les lieux.

La démarche des néerlandais de MVRDV, entre autres architectes contemporains, semble tenter d'ouvrir d'autres voies en ce sens...



Tsuna, Hyogo, Toto Seminar House,
Tadao Andô, architecte
Source: Andô, Complete works, Philip Jodidio, Taschen

VII MVRDV, l'idée architecturale et le lieu

VII.1 Analyse architecturale et chronologie

A ce stade de la recherche, il apparaît que l'analyse des trois approches architecturales semble être édifiée suivant une logique chronologique. Il est peut-être temps de s'arrêter sur ce point ; car si l'écriture respecte cette logique apparente du temps, le fond du propos n'est pas historique.

Il paraît par contre important de préciser que l'intelligence, la culture et les savoirs des architectes étudiés fait que dans leur rapport à l'acte de conception, l'histoire de l'architecture tient une place importante, pour ne pas dire prépondérante. En l'occurrence, Tadao Andô a une parfaite connaissance de l'œuvre de Le Corbusier. Et cette connaissance influe directement sur sa manière de concevoir. Alors que l'inverse est physiquement impossible, Le Corbusier étant décédé avant qu'Andô ne réalise sa première œuvre.

Si le regard porté sur le Panthéon leur est commun (ce qui ne signifie pas que leurs analyses soient identiques), Andô bénéficie du recul sur quarante années de production architecturale, dont Le Corbusier est bien sûr l'un des principaux animateurs, et constitue à ce titre, l'une des principales, sinon la principale référence de l'architecte japonais.

Pour cette raison, l'étude de l'œuvre des architectes doit tenir compte des temporalités de l'histoire, afin de resituer le plus justement possible la logique de rapport des propos et des pensées architecturales.

Cette incidence temporelle n'est cependant pas un socle référentiel dans le cas des rapports de Tadao Andô et de l'agence néerlandaise MVRDV (Winy Maas, Jacob Van Rijs et Nathalie De Vries). Il est intéressant de noter, qu'à la différence de Le Corbusier, les architectes néerlandais ne font jamais référence au maître japonais. Si le trio de Rotterdam vient à cette place dans l'analyse, ce n'est pas sous l'influence d'une déférence à Andô, dont ils ne font jamais état, mais dans le cadre des spécificités

relationnelles et chronologiques que les architectes en général entretiennent avec la ville en particulier.

MVRDV ne peut ignorer les postures et les expérimentations de l'architecte japonais sur les questions urbaines. Par sa curiosité, ses savoirs théoriques, sa connaissance de l'histoire de l'architecture, l'équipe hollandaise s'est d'une manière ou d'une autre, sans qu'elle en fasse strictement mention, confronté à l'antériorité du regard du japonais sur la ville. Cette connaissance opérante du regard porté sur les contextualités d'un lieu (en l'occurrence la culture japonaise et le chaos urbain) est-elle alors transcrite, traduite, intégrée par les jeunes hollandais ? Est-elle d'importance pour eux d'ailleurs, au-delà de son inscription dans l'histoire de l'architecture ?

L'interaction potentielle se situe-elle dans un processus de rupture ou de continuité ?

La réponse se situe certainement dans la pertinence de l'entre-deux; En architecture, comme dans d'autres domaines, la continuité se nourrit de la rupture. Les antinomies se succèdent ou se sont succédées dans un processus dynamique, parfois stérile, parfois productif, multipliant les *'ismes'* en tout genre, du rationnel au postmoderne, permettant l'émergence de postures théoriques, de mouvements et de styles architecturaux, de techniques et de mises en espace sans cesse re-générés : *"les coupures ou ruptures prennent toujours place à l'intérieur d'une discipline donnée, d'une théorie constamment déchirée, disloquée. Cette constante dislocation (des villes, des architectures) n'est pas un accident, elle devient un outil théorique. Certaines de ces ruptures peuvent donner lieu à de nouveaux concepts."*³¹⁰

Comment, dans le cadre du processus décrit ici par Bernard Tschumi, se détermine alors chez MVRDV la singularité de la pensée ou de l'écriture architecturale ? Comment s'opère alors le basculement de l'analyse au projet ? S'agit-il d'une manière de concevoir le projet, ou cela concerne-t-il plutôt la manière de considérer et de lire le contexte ? L'approche apparemment *hors-*

³¹⁰ Bernard Tschumi, cité in *Concevoir*, sous la direction de Jacques Sautereau. *Les cahiers de la recherche architecturale n°34*. Editions Parenthèses, Paris, 1994, p.20

style de MVRDV laisse à penser que les réflexions ont plus à voir avec l'intelligence du questionnement qu'avec la pertinence formelle de la réponse. Sachant que les deux approches ne sont pas antinomiques, et peuvent participer en concordance à la résolution d'une problématique spécifique.

Il est intéressant de se demander ici comment, à vingt années de distance (Andô a commencé sa carrière d'architecte en 1967, MVRDV en 1987), le regard sur les aléas du Mouvement moderne, de l'espace urbain en général, et du chaos urbain en particulier a évolué.

Avant d'aborder ces questionnements sur le rapport au lieu, sur la projection qui en est faite, il est nécessaire en préalable, comme pour Le Corbusier et Tadao Andô, de considérer strictement l'analyse des problématiques qui fondent l'œuvre en cours de MVRDV.

Du point de vue de la recherche d'attitudes spécifiques et peut-être récurrentes, l'approche du travail de MVRDV semble a priori moins lisible que celle de Tadao Andô ou Le Corbusier. Pour la raison essentielle que MVRDV, à la différence de ces deux illustres prédécesseurs ne semble pas aborder les problématiques architecturales d'une manière aussi dogmatique et que la mise à jour d'un modèle spécifique aux architectes de Rotterdam requiert vraisemblablement une approche différente de la question. Tout au moins, l'expression d'un dogme architectural semble plus complexe à mettre en évidence.

Autre différence avec les œuvres de Le Corbusier et Andô, il n'y a pour le moment que peu d'analyses et peu de publications sur le travail de MVRDV. Les écrits disponibles sont essentiellement des textes de l'agence elle-même qui accompagnent ses expérimentations virtuelles, conceptuelles et projectuelles.

C'est donc une analyse approfondie des projets emblématiques de l'agence et des discours qui les accompagnent qui servira de base à la réflexion développée.

VII.2 MVRDV et la contemporanéité

Dans le cadre de la recherche des fondamentaux qui ont guidé ou orienté les choix architecturaux, les postures intellectuelles,

culturelles et/ou politiques qui accompagnent, précèdent ou fondent tout ou partie des projets sont extrêmement importantes à déceler ou à révéler. Sur cet aspect de la recherche, les propos de Winy Maas, peut-être le plus expressif des trois associés, sont extrêmement explicites et montrent l'intérêt porté à une mise en parallèle des questions territoriales, politiques, économiques et sociales. Winy Maas s'interroge notamment quant à la conformité des modèles spatiaux et urbain au regard de la société d'aujourd'hui : *"Les solutions d'aménagement de l'espace, relativement monofonctionnelles simples et statiques ne correspondent pas aux besoins de la société volatile d'aujourd'hui. Quel modèle pourrait servir à créer des espaces de vie au sein desquels diverses fonctions et densités pourraient cohabiter en symbiose, être complètement connectées et s'adapter aux changements dans le temps?"*³¹¹

L'agence néerlandaise semble ainsi s'inscrire dans une approche consciente et critique, au sens où elle souhaite clairement questionner la société au sein de laquelle elle prend place. Ce questionnement se veut en phase avec les logiques phénoménologiques liées aux effets de la mondialisation, bousculant les singularités culturelles et individuelles, interrogeant les fondamentaux d'une communauté désormais planétaire, en profonde et permanente mutation, sur la conscience effective des choix qu'elle opère, qu'elle est en mesure d'opérer, ou que sa propre logique lui impose. En utilisant et en s'exprimant évidemment avec les outils de l'architecture : la gestion des territoires, les densifications et développements urbains, les formes et les signes urbains et architecturaux...

L'objet initial du questionnement n'est ainsi peut-être pas strictement architectural. Il s'affirme plutôt comme une réflexion complexe, imprégnée de politique, d'économie, de science et d'écologie, dont l'architecture est un outil de matérialisation. Par

³¹¹ El Croquis III. MVRDV 1997-2002, Editions El Croquis, Madrid 2002, p.26, Texte original en anglais: *"The relatively mono-functional, straight forward, static spatial planning solutions do not fit the requirements of today's volatile society. What model will serve to create living environments in which various functions and densities can exist symbiotically beside each other, be integrally connected, and adaptable to changes in time?"* Traduction, Nicole Fabrizi, Franck Guéné

ce décalage du questionnement sur des champs connexes à l'architecture, MVRDV semble bien se situer d'emblée dans les traces de Le Corbusier et de Tadao Andô.

En proposant une recherche sur une nécessaire ou souhaitable adaptation de l'espace urbain à la société contemporaine ("*être en accord avec l'évolution de la société*"), c'est à une connaissance complexe de la dimension multiple et foisonnante de cette société que MVRDV fait référence.

Dans le cadre de ses recherches et expérimentations, MVRDV considère la société non pas comme modèle à adopter ou à critiquer, mais plutôt comme un processus à interroger de façon permanente et notamment sur sa dimension fluctuante et volatile, pour reprendre les propos de Winy Maas.

De ce fait, l'éventuel modèle architectural qui pourrait être recherché ici, apte à accompagner ou être en phase avec ces changements de société, ne peut lui non plus être un modèle strictement « applicable ». Auquel cas, il deviendrait caduc aussitôt établi; Il doit, lui aussi, être pensé comme un processus.

Cette attitude démarque déjà les stratégies de l'agence néerlandaise de celles de Le Corbusier et de Tadao Andô. Ces deux architectes proposent la mise en situation d'un modèle de pensée architecturale. C'est la rencontre potentielle avec un lieu qui génère ou non la réalisation absolue du modèle.

S'il n'y a donc pas de modèle chez MVRDV, comment les réflexions sont-elles abordées et amorcées ? Quels types, quels modes de pensée, quelles démarches sont alors mis en place ?

Au regard des projets réalisés, si quelque chose qui pourrait être de l'ordre d'un « style », (une base formelle qui pourrait éventuellement constituer un point de départ de l'analyse) ne semble pas émerger, il apparaît cependant qu'une ligne de conduite soit déterminable. Entre radicalité, provocation et innovation, une logique propre à l'agence existe, signe d'un processus peut-être ; en tout cas, l'illustration d'une récurrence : *"En ce sens et en maniant délibérément l'ambiguïté tout en se jouant des contradictions, le groupe d'architectes hollandais*

MVRDV a su, depuis maintenant une dizaine d'années, bâtir une série de stratégies projectuelles, visuelles et iconographiques qui les rattachent à ce grand courant de l'Utopie qui aura scandé l'histoire architecturale du siècle dernier. En jouant d'un va-et-vient continu entre le situé et le non-situé, le topique et le générique, en radicalisant et accélérant certaines tendances déjà à l'œuvre au sein de nos sociétés occidentales, en usant de la compénétration entre l'ancien et le nouveau, mais aussi en multipliant les "projets à contraintes", le groupe s'est ainsi successivement approprié les diverses facettes caractérisant l'Utopie et son envers dystopique."³¹²

Comment est-il possible alors de cerner et déterminer cette approche commune des problématiques, faire émerger non pas une méthode, mais une démarche, des centres d'intérêt récurrents d'un projet à l'autre ?

VII.3 Le contexte comme générateur d'une problématique

VII.3.1 Unité et diversité

En étayant leurs argumentations de nombreuses références, les architectes de MVRDV font état de leur excellente connaissance de l'histoire et des théories de l'architecture. De ce fait, l'agence sait exactement à quel moment de l'histoire de l'architecture elle s'inscrit ; les références aux recherches et postures passées (de Ledoux à Archizoom en passant par Le Corbusier et Tony Garnier) sont nombreuses et resituent le travail et les recherches de MVRDV dans le courant de cette histoire. Ce savoir n'est pas spécifiquement culturel, il est mis au service des questionnements architecturaux et constitue à ce titre, quand il est convoqué, un des paramètres du projet.



*Façade nord
Amsterdam, Wozoco
MVRDV, architectes
Source : El Croquis, MVRDV,
1991-2002, éditions El Croquis*

³¹² Jean-Louis Violeau, *MVRDV: formalisme réaliste et esthétisation généralisée*, article de Jean-Louis Violeau in *Parachute* n°117, Revue d'art contemporain, mars 2005

a- WoZoCo...une démarche contextuelle

Ce rapport à l'histoire de l'architecture est particulièrement intéressant dans le cadre du projet WoZoCo.

Ce projet, réalisé en 1997, est l'un des premiers grands projets médiatiques de l'agence. Les images impressionnantes, des grands porte-à-faux des volumes en bois de la façade nord ont été largement diffusées dans les revues d'architecture du monde entier.

Ce projet est un projet de maison de retraite de 120 logements, inscrit dans le contexte extrêmement amorphe d'une banlieue d'Amsterdam. Formée d'un tissu assez lâche de barres de logements d'une atonale homogénéité, cette banlieue constitue un archétype des extensions urbaines telles qu'elles étaient conçues dans la période d'après-guerre. Une pensée relativement fidèle aux préceptes des CIAM.

Du point de vue des stratégies urbaines, le projet WoZoCo semble s'inscrire de prime abord d'une manière assez respectueuse des critères et considérations issues de la Charte d'Athènes, qui ont guidé la conception de l'ensemble urbain de cette banlieue ouest d'Amsterdam. Ce que reconnaît Winy Maas, qui voit en premier lieu dans ce dispositif urbain les recherches pionnières des expérimentations architecturales des années cinquante et soixante: *"Amsterdam-Osdorp(...) est un exemple typique des banlieues hollandaises d'après-guerre, là où l'esprit pionnier des années cinquante et soixante est perceptible, malgré une première impression visuelle plutôt déprimante."*³¹³

Dans le souci de s'inscrire dans un rapport spatial et temporel vis-à-vis d'un lieu porteur d'une mémoire architecturale digne de reconnaissance, ou tout au moins de connaissance, les architectes hollandais introduisent avec le projet WoZoCo un dispositif architectural qui, à la fois, s'inscrit dans une histoire et une logique urbaine (en l'occurrence spécifique à la genèse et à l'histoire du quartier d'Osdorp), reconnaissant et revendiquant



Amsterdam, le quartier d'Osdorp et le projet WoZoCo
Source <http://www.earth.google.fr>



Le projet WoZoCo, vu depuis le boulevard urbain nord
MVRDV architectes
Crédit photographique
Franck Guéné

³¹³ El Croquis, MVRDV 1991-2002, Editions El Croquis, Madrid 2003, p.12, Texte original en anglais: *Amsterdam-Osdorp (...) is a typical example of a Dutch post-war neighbourhood, where the pionnering spirit of the fifties and sixties is still around although at first sight the area looks depressing.* Traduction Franck Guéné

l'appartenance à un lieu déterminé, en même temps qu'ils cherchent à remettre en cause ou à porter plus loin les fondamentaux du lieu.

En développant une réflexion basée sur ce que peuvent ou ce que doivent être les rapports de l'individu au collectif, justement au sein d'un ensemble ou l'individualisation ne fait pas partie de la pensée initiale. En questionnant les relations que l'architecture entretient avec les valeurs de communauté et d'individualité, MVRDV interroge fondamentalement les conditions d'apparition et d'existence d'un lieu.

b- Un contexte issu du Mouvement moderne

Ici, l'environnement du projet est clairement amorphe, la qualité architecturale relativement inexistante, le paysage sans consistance. L'une des particularités du quartier d'Osdorp, comme bon nombre de banlieues construites à cette même période, réside dans la fabrication voulue d'une uniformité, propre à révéler et à signifier clairement et symboliquement la place de l'individu dans la société, telle qu'elle était envisagée à l'époque des CIAM : *"Les lotissements urbains et suburbains seront vastes et orthogonaux et non plus désespérément biscornus; ils permettront l'emploi de l'élément de série et l'industrialisation du chantier. L'on cessera peut-être de construire sur mesures. L'évolution sociale fatale aura transformé les rapports entre locataires et propriétaires, aura modifié les conceptions de l'habitation et les villes seront ordonnées au lieu d'être chaotiques. La maison ne sera plus cette chose épaisse et qui prétend défier les siècles et qui est l'objet opulent par quoi se manifeste la richesse".*³¹⁴

Afin de s'inscrire dans la logique de pensée de MVRDV, nous prendrons comme hypothèse qu'aucun cynisme spéculatif ou affairiste n'a guidé la conception initiale de ce quartier, même si l'on connaît les raisons, motivations et conséquences des dérives malheureuses qui ont accompagné tout le processus du modernisme. Autrement dit, le Mouvement moderne est considéré

³¹⁴ Le Corbusier, *Vers une architecture*, op.cit., p.193

ici dans son essence et non pas sa dégénérescence, à laquelle Tadao Andô s'est trouvé confronté au Japon.

Ainsi, si l'on reste proche de cette pensée "pionnière" à laquelle se réfère Winy Maas au sujet du quartier d'Osdorp, en reprenant les diverses critiques émises un peu plus haut, il est possible de développer une autre analyse de la conception architecturale de ce quartier :

- l'environnement des barres de logement n'est pas amorphe. Il est originellement l'expression d'une libération du sol, une tentative de réappropriation collective de ce qui était auparavant de l'ordre de la propriété privée, la mise à disposition de formidables espaces verts, la recherche d'une *dissolution de la ville* (Dieter Frick). Le regard contemporain porté sur ces espaces libérés intègre désormais le dévoiement fonctionnel et territorial qui en a été fait (notamment par un envahissement débridé et hypertrophié de tout un réseau d'infrastructures, entre voies de contournement, voies de dessertes et aires de stationnement). Ces espaces, initialement ouverts, sont rapidement devenus inappropriables et donc inappropriés pour le piéton et le résident. D'espaces libres, ils sont devenus des espaces amorphes.

- La qualité architecturale n'est pas à proprement parler inexistante. Elle est le fruit d'une pensée ; elle est justement l'expression d'une époque, où les volontés d'uniformisation se matérialisaient dans le plan et dans la façade. Pour la pensée rationaliste, et notamment celle de Le Corbusier, il s'agissait de mettre en scène la cohérence d'une organisation sociale différente, de faire (co)habiter de façon juste, idéale et indifférenciée une masse considérable d'êtres humains. Par l'uniformisation des façades et des logements, il était clairement effectif et démontré que l'époque n'était pas à la mise en exergue de signes distinctifs entre les hommes, ce caractère valant surtout pour les populations ouvrières...

L'objectif poursuivi ne se logeait cependant pas dans une volonté d'annihiler toute forme d'individualité, mais bien plutôt dans la mise en évidence d'une puissance collective. Les fondamentaux

d'ordre, d'égalité, de hiérarchie propres aux pensées des CIAM, sont ici parfaitement mis en œuvre. Evidemment, dans le fil de la pensée d'Heidegger (*l'homme habite en poète...*), de Gaston Bachelard ou de C. Norberg Schulz, nous ne pouvons aujourd'hui que constater les limites de qualités de ces espaces architecturaux et urbains, et les conséquences déplorables sur l'individu qui ont accompagnés ou ont été engendrées par ces dispositifs. En apportant l'uniformité par la standardisation, le Mouvement moderne a finalement *imposé un type d'individualité* (Michel Foucault), dont on a pu constater depuis qu'il est éminemment castrateur et destructeur pour l'individu.

- Le paysage avoisinant les bâtiments n'a pas fait pas l'objet d'un abandon. Il se voulait initialement être un paysage de verdure, d'air pur, d'espaces ouverts ; la présence ordonnée et horizontale des barres de logements venant alors prendre place sous la forme d'un harmonieux contrepoint à un contexte végétal ou l'air pur et la lumière abondaient. La lecture contemporaine de ces lieux laisse apparaître leur démesure, leur inexpressive répétition, leur caractère labyrinthique, l'absence de qualification spatiale. L'espace initialement ouvert était offert à la contemplation et à la promenade. Certains lieux du quartier pourraient socialement fonctionner, mais restent malheureusement l'objet d'une impossible appropriation.

C'est justement à partir de ces éléments d'histoire et de contexte que le propos architectural et urbain de MVRDV se construit :

Par le regard et l'analyse portés sur le lieu, et la particularisation de la relation à l'espace environnant le bâtiment, non seulement d'un point de vue topologique et physique (le corps dans et hors du bâtiment), mais également d'un point de vue chorétique et psychique (l'appropriation du dedans et du dehors).

c- De l'histoire du lieu au projet architectural

Le premier constat possible pourrait être celui du respect de la logique urbaine avoisinante. Le bâtiment s'inscrit suivant les orientations et implantations qui ont régi l'organisation des



Amsterdam, WoZoCo
Inscription urbaine
Source <http://www.earth.google.fr>

bâtiments du quartier. Les différences ne sont pas toutes immédiatement perceptibles.

Le projet s'offre ainsi d'abord à la vue comme un parallélépipède perpendiculaire et/ou parallèle aux autres bâtiments, et dont on ne perçoit pas immédiatement les altérations.

Les deux façades principales, respectivement orientées au nord et au sud, bénéficient de deux traitements radicalement différents. Cela importe tant du point de vue de l'architecture que du point de vue de l'urbanisme, relativement à l'ensoleillement et relativement au rôle que le bâtiment se donne vis-à-vis du quartier.

La façade sud est, comme il se doit, le lieu de l'ensoleillement. Elle est orientée vers un intérieur d'îlot, lieu calme et statique.

Le rez-de-jardin forme une liaison forte avec cet intérieur d'îlot, puisque le pied du bâtiment est constitué de jardins et terrasses individuels, qui sont à la fois un prolongement de l'espace privatif des appartements du rez-de-chaussée vers l'espace public, et un développement de l'espace clos vers l'espace ouvert.

La constitution de cet espace de transition, entre-deux entre le privé et le public, est renforcée par la présence des balcons en encorbellement au dessus des terrasses du rez-de-jardin, constituant de la frange entre le clos des cellules et l'ouvert de l'espace public.

d- Du projet architectural à l'histoire du lieu : à la recherche d'un renouvellement

La façade nord traite également de la frange et se joue de l'altération des limites du bâtiment.

Si la façade sud paraît plus stable, plus statique, offre un point de contact et de rencontre sociale avec l'espace public, il apparaît que la façade nord a été considérée à une échelle urbaine élargie, prenant en compte la dimension infrastructurelle du contexte.

Le projet WoZoCo s'inscrit dans un continuum de façades parfaitement planes et alignées qui forment la frange nord du quartier. Cette frange borde un boulevard urbain, source à la fois de nuisances sonores et vecteur d'une perception spécifique et dynamique (automobile) sur le quartier.



Amsterdam, WoZoCo
La façade sud
MVRDV architectes
Source: *El Croquis*, MVRDV
1991-2002, éditions *El Croquis*



Amsterdam, WoZoCo
La façade nord
MVRDV architectes
Source: *El Croquis*, MVRDV
1991-2002, éditions *El Croquis*



Amsterdam, WoZoCo
Inscription urbaine de la
façade nord
MVRDV architectes
Crédit photographique
Franck Guéné

MVRDV introduit volontairement l'accident dans la logique de muraille que forme l'alignement de ces façades nord. Deux plans de composition, parallèles, l'un strictement aligné sur la ligne de construction de la frange, l'autre en retrait d'une dizaine de mètres, constituent une entité spécifique dans la logique urbaine ; les rapports de proportions de ces deux plans génèrent un jeu optique particulièrement puissant : le premier plan "couvre" à peine 20% de la surface du second plan.

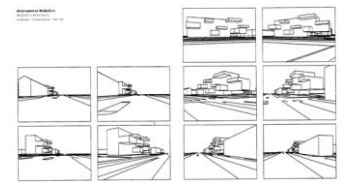
Ce rapport génère un décalage visuel extrêmement fort et absolument efficace dans une perception dynamique depuis le boulevard. Il impressionne largement la rétine de l'automobiliste ou même du passant, car ce phénomène physique de la perception tangentielle de deux plans distincts est sensible même à la vitesse du piéton.

Cet événement visuel ne s'affirme pas pour lui-même. Il se revendique à l'échelle du quartier comme un référent, élément de mémoire à destination de tous, et peut être avant tout destiné aux non-résidents, pour qui il devient alors objet d'identité. Ce rapport induit avec le contexte proche génère alors un lieu spécifique, à cet endroit précis de la masse indiscernable des blocs du quartier d'Osdorp.

Cette façade nord est également le lieu des circulations du bâtiment. L'ensemble des coursives donnant accès aux appartements y est concentré, et forme, en tant qu'infrastructure interne au projet, un écho dynamique et parallèle au boulevard urbain.

Les coursives de cette façadenord, lignes de contacts visuels avec l'espace public s'affirment cependant comme des lieux domestiques, offerts aux perceptions visuelles, mais physiquement protégés par un rideau de vitrages, ouverts aux changements de température, à la perception des conditions climatiques du moment: la paroi nord n'est que partiellement vitrée.

La complexité spatiale des limites (privé/public, dedans /dehors) de cette frange nord est renforcée par la présence, au-delà des coursives, de lieux privatifs clos, blocs individuels étrangement suspendus, accrochés, issus, extrudés, projetés hors de la rigueur



Amsterdam, WoZoCo
Visions cinétiques de la
façade nord
MVRDV architectes
Source: *El Croquis*, MVRDV
1991-2002, éditions *El Croquis*



Amsterdam, WoZoCo
La façade nord, détail des
"boîtes" et coursive
MVRDV architectes
Source: *El Croquis*, MVRDV
1991-2002, éditions *El Croquis*



Amsterdam, WoZoCo
La façade nord,
vue de la coursive
MVRDV architectes
Source: *El Croquis*, MVRDV
1991-2002, éditions *El Croquis*

du parallélépipède initial. Ce sont ces blocs suspendus qui ont largement contribué à la médiatisation du projet.

Ces espaces en porte-à-faux sont l'événement dynamique de la façade nord, en même temps qu'ils altèrent la perception de l'échelle du bâtiment, par la création d'espaces extérieurs couverts, hauteurs physiquement perceptibles, appréhendées en premier lieu dès lors que l'on s'approche du bâtiment.

Cette notion de la rupture d'échelle est importante au regard de l'analyse d'un élément fondamental du contexte urbain, à savoir le gabarit des constructions.

Si l'ensemble des constructions avoisinantes se situe aux alentours d'un R+5, WoZoCo est un bâtiment qui culmine à R+8.

Au-delà de la nécessaire dimension programmatique, cette rupture d'échelle avec la proximité bâtie est un moyen de reconquérir un contexte amorphe.

Nous l'avons vu, les moyens de la reconquête sont différents, pour la façade nord et la façade sud.

L'altération de la perception des dimensions de la façade nord est due à la présence des logements en porte-à-faux. Un phénomène d'altération similaire est sensiblement perceptible au Centre Georges Pompidou (pour prendre un autre exemple célèbre) : les gabarits et proportions réelles du bâtiment sont difficilement appréhendables, mesurables, du fait de la présence des éléments de structure, d'escaliers... projetés au-delà de la façade "initiale". Paradoxalement, seule une vue aérienne et lointaine permet de *prendre la mesure* du bâtiment.

Pour la façade sud du projet WoZoCo, la perception de la linéarité de la façade est effective.

Cette façade offre à la vue un ensemble de balcons qui bénéficient tous d'un traitement spécifique et individualisé.

Ces balcons se donnent à lire comme des éléments standardisés, mentalement intégrés et reconnus; l'observateur reconstitue dès lors une relation homothétique, à partir de la proportion connue et identifiée du balcon. Il se fabrique ainsi, à partir de ce module architectural, une image mentale de l'ensemble du bâtiment.

A ceci près que la donnée initiale, à savoir la hauteur du garde-corps du balcon, n'est pas ici conforme aux données standards.



Amsterdam, WoZoCo
La façade est,
MVRDV architectes
Source: *El Croquis*, MVRDV
1991-2002, éditions *El Croquis*



Amsterdam, WoZoCo
La façade ouest,
MVRDV architectes
Source: *El Croquis*, MVRDV
1991-2002, éditions *El Croquis*



Amsterdam, WoZoCo
La façade sud,
MVRDV architectes
Source: *El Croquis*, MVRDV
1991-2002, éditions *El Croquis*

Au lieu du mètre habituel et normalisé, les balcons bénéficient ici d'un garde-corps d'environ 1,40 mètre de hauteur.

Le rapport homothétique donne à reconstituer un bâtiment plus bas qu'il n'est en réalité.

La succession de ces balcons hypertrophiés donne une impression de densité et de proximité entre les appartements.

Les dimensionnements, positionnements et distances entre les balcons sont différents, d'une situation à l'autre.

Le traitement de chacun est individualisé par une spécificité formelle, matérielle et chromatique ; un panel de matériaux différents pour la constitution des garde-corps génère un jeu plastique extrêmement séduisant.

Par ce jeu complexe de situations, MVRDV propose une mise en scène des relations humaines, un lieu où chacun est libre de communiquer ou de se mettre en retrait des autres, où la question de la relation aux autres est affirmée non seulement comme une conséquence, mais également comme un paramètre d'architecture.

L'espace architectural projeté hors du bâtiment offre la possibilité de revendiquer une identité individuelle, vis à vis d'un espace public désormais existant, car identifié.

On décèle dans l'approche architecturale l'importance de l'influence du contexte urbain et programmatique sur le concept architectural. En l'occurrence ici, une analyse fine des dysfonctionnements et insuffisances du quartier d'Osdorp guide la formalisation du projet. Au final, par le jeu des contrastes de plans, des contrastes matériels et chromatiques, à l'indifférenciation, l'atonalité, l'uniformité, l'absence de signes finalement constatés, le projet WoZoCo propose la différence, la surprise, l'individualisation, l'appropriation rendue possible.

Les questionnements et remises en cause autour et à partir des espaces bâtis et non bâtis du contexte se font sans ostentation ni condescendance. MVRDV développe une attitude qui se montre comme un questionnement du lieu. La proposition se démarque formellement mais elle donne des signes de reconnaissance. Elle



Amsterdam, WoZoCo
La façade sud,
MVRDV architectes
Source: *El Croquis*, MVRDV
1991-2002, éditions *El Croquis*

puise ses sources pleinement et fondamentalement dans le lieu. Une attitude formellement plus autonome (une implantation plus anarchique, un projet formellement étranger au système urbain existant) peut être considérée, parce qu'elle apparaît comme une affirmation formelle autarcique, comme une redynamisation possible du lieu. Mais en ne puisant pas dans l'identité du lieu, elle risque de ne pas générer de dialogue. Le refus programmé d'une prise en compte du contexte peut ainsi donner matière à une interprétation méprisante ou ignorante, au regard d'une identité non pas inexistante mais passée, ou latente et à révéler. La seule alternative est dans que le projet, par sa puissance irradie sur l'ensemble des lieux, qu'il affirme son identité en marge de l'histoire des lieux. On sait à quel point cette attitude est globalement inopérante. Les projets qui ont cette puissance sont rares.³¹⁵

Dans le cas d'Osdorp, l'attitude de MVRDV est d'autant plus pertinente qu'elle revendique une existence et une parole habitante.

Car, au-delà de la reconnaissance de ce qui fut une expérience urbaine et architecturale, le quartier est bel et bien pourvu d'habitants, et vraisemblablement identifiés au lieu, même si le contexte ne le révèle pas de façon immédiate. *"La spécificité architecturale d'un quartier exerce une influence sur l'identité collective. A travers l'expérience quotidienne de leur quartier, les habitants savent quand ils passent la frontière qui sépare la région qui est "nous" de celle qui est "eux"(...). Toute cité nettement circonscrite peut donc constituer un point de repère unificateur pour ses habitants. Elle remplit cette fonction simplement en étant là".*³¹⁶

La mise en parallèle des approches de MVRDV et de la pensée de Yi-Fu Tuan confirme bien la capacité d'un lieu à "être", en dépit de tout critère d'analyse qualitatif et subjectif. Comme on l'a vu à

³¹⁵ On se référera ici à l'expérience de Westfourth Architecture à Bucarest. On peut également se référer aux innombrables avatars architecturaux et urbains de la promotion immobilière qui occupent les espaces de périphérie des villes par des juxtapositions de projets justement autarciques, mais dont l'expression reste pauvre.

³¹⁶ Yi-Fu Tuan, cité in *Lieu, op.cit.*, p.30

propos de la phénoménologie de la perception, le lieu existe et prend du sens à partir du moment où il est objet d'une reconnaissance et d'une mémoire, individuelle et/ou collective. La démarche analytique développée ici par MVRDV est à ce titre exemplaire, en ce qu'elle met en exergue un caractère latent et surtout dissimulé d'un lieu ; une référence et un hommage discret à la dimension sensible du lieu, aussi ténue et cachée soit-elle. Le fait est d'autant plus notable et déterminant qu'il oriente ici fondamentalement la démarche de projet.

Par l'établissement d'une proposition spécifique au quartier d'Osdorp, MVRDV fait la preuve d'une capacité à comprendre et respecter un contexte, à constituer et à révéler l'existence d'un lieu. Aussi inintéressant puisse-t-il à priori paraître, le site est ici porteur de potentialités. MVRDV s'en fait l'écho, se les approprie et les met au service de sa pensée architecturale.

Si les potentialités diffèrent d'un endroit à l'autre, la démarche consistant à les révéler apparaît, par l'analyse de cet exemple, comme systématiquement possible. Pour le quartier d'Osdorp, au-delà de la pertinence vis à vis, non plus d'un lieu, mais des habitants du lieu, la démarche est initiatrice.

En exprimant une architecture dont on pourrait lire qu'elle s'apparente formellement, par mimétisme topologique peut-être plus à une réhabilitation qu'à une construction neuve, en s'insérant justement au cœur d'un tissu existant, le projet démontre une capacité à révéler une identité. Démarche qui pourrait alors prendre prise en d'autres endroits de ce territoire...

A la condition évidemment de proposer une autre spécificité en un autre lieu similaire. La systématisation des dispositifs mis en place pour WoZoCo générant alors le risque d'une nouvelle uniformité, avec toutes les conséquences que ceci pourrait engendrer.

e- Le lieu comme source du projet

La recherche essentielle de MVRDV consiste ici à interroger et compléter un dispositif existant. En analysant et comblant les manques, en apportant du sens là où le sens n'avait finalement pas trouvé place, ou n'avait peut-être plus sa place, les architectes amènent à un stade plus élaboré l'idée du projet initial.

Ou tout au moins, l'amènent à se situer de façon définitive dans la modernité.

Quoi donc dans les faits ? Rien d'autre et rien de moins que d'introduire la diversité au sein d'un concept d'unité, lier le tout et les parties, une référence à Vitruve.

Ce rapport de l'unité à la diversité se lit à plusieurs échelles :

A l'échelle du bâtiment tout d'abord, dans le jeu complexe de la singularisation des façades. Les façades, pour les motifs développés plus haut, sont distinctes les unes des autres. Cependant si l'on considère l'une ou l'autre, les principes de conception se basent non pas sur un travail spécifique de composition (ce qui ne l'empêche pas d'exister), mais avant tout sur ces rapports de l'unité et de la diversité.

Pour la façade sud, au principe d'unité de façade qui consiste à concevoir de manière systématique un balcon par logement, correspond la diversité matérielle des garde-corps. Tant dans la forme (la localisation des pleins et des vides, les vis-à-vis et rapports des balcons entre eux) que dans la matérialité et la gamme chromatique. De cette diversité découle le principe indéniable d'une individualisation et de la dimension ludique de cette individualisation.

L'habitant se voit ainsi offrir un dispositif d'appropriation certes classique (par la couleur et la matière) mais terriblement efficace, et pensé dans son rapport à l'unité.

Le jeu se prolonge pour la façade nord ; d'une toute autre nature cette fois, car le nombre de logements concernés est moindre. Aux quatre-vingt-sept appartements de la façade sud répondent treize logements en partie nord. Ici la diversité joue, en plus des paramètres chromatiques dont la façade sud est pourvue, d'un paramètre supplémentaire : La forme elle-même des logements est parfaitement exprimée en façade. Il est ainsi possible de distinguer les appartements inscrits parallèlement ou perpendiculairement à celle-ci.

Pour les deux façades principales, bien que générées à partir de deux stratégies différentes, il s'agit somme toute d'un processus identique. Un travail à partir d'un plan homogène, pourvu d'un matériau unique, auquel répond, en avant de ce plan, décalé de

quelques mètres, un autre plan, plus complexe, plus virtuel et foisonnant, en tout cas porteur de diversité.

A l'échelle urbaine, les façades évoquées ci-dessus forment un écho à l'ensemble du quartier d'Osdorp. Si l'on retire les balcons et les logements en porte-à-faux, les plans de façade en "retrait" sont parfaitement homogènes (même plan, même matérialités). Le bâtiment, ainsi "déshabillé", marque clairement une appartenance formelle à l'uniforme unité qui identifie le quartier. A commencer bien évidemment par son implantation urbaine qui répond aux principes d'implantation des autres bâtiments du quartier, tant dans ses orientations et ses alignements que dans son rapport à la parcelle.

Mais évidemment, le projet n'est pas concevable sans être envisagé comme un tout. Dès lors qu'il est pourvu de ses attributs spécifiques, balcons et logements en porte-à-faux, c'est bien son identité qu'il revendique alors, au sein d'une unité urbaine.

L'esprit est respecté, mais la forme est singulière.

La diversité ainsi affichée révèle et renforce le concept d'unité qui prévaut initialement à la conception du quartier.

En intervenant de la sorte sur le quartier d'Osdorp, les architectes de MVRDV tentent d'émettre une proposition sociale. Pour reprendre les concepts de Yi-Fu Tuan, il s'agit, par le projet, de révéler l'identité du lieu. Et dans ce cas précis, d'identifier les habitants du lieu.

Transformer l'uniformité pour lui donner une identité.

En proposant un processus d'individualisation, MVRDV porte plus loin la pensée initiale des concepteurs du quartier. La pensée corbuséenne initiatrice du Mouvement moderne est portée plus loin, intégrée fondamentalement. C'est le projet politique du Mouvement moderne qui est ainsi considéré, à la fois remis en cause et amplifié. Chacun est désormais en mesure de se positionner par rapport à cet indice qu'est le lieu.

A ce phénomène d'identification, il est de plus intéressant de faire mention d'une conséquence inattendue, liée à la formidable médiatisation du projet. Le quartier d'Osdorp, initialement un

obscur territoire suburbain d'Amsterdam, est devenu un lieu internationalement identifié et référencé comme désormais l'un des hauts lieux de l'architecture contemporaine.

A l'identité spatiale s'ajoute donc une identité sociale (« *j'habite Osdorp* »), dont émerge une étonnante fierté de la part des résidents du quartier. En habitant désormais à proximité d'un *monument*, visité notamment par tous les architectes et étudiants en architecture du monde, les habitants du lieu jouissent d'une reconnaissance et donc d'une existence internationale, ce qui va bien au-delà de la plus haute ambition que les concepteurs du quartier auraient pu avoir à propos de leur projet urbain.

f- La récurrence du propos : vers une démarche

Cette recherche autour des rapports de l'unité et de la diversité est une dimension récurrente de la démarche de conception de MVRDV, et se rencontre en d'autres projets de l'agence. L'établissement exhaustif d'une liste de projets faisant intervenir ces rapports, à des degrés divers, ne présente pas d'intérêt primordial à la démonstration en cours. L'examen de deux d'entre eux permettra cependant de confirmer la dimension récursive de ce concept.

Ainsi, à une échelle de projet moins importante que le projet WoZoCo, les trois pavillons d'information du Parc national d'Hoge Veluwe aux Pays-Bas cultivent à la fois l'unité, par une radicalité formelle et la diversité par une distinction matérielle. L'objectif poursuivi consiste à donner à la fois des signes de reconnaissance (l'objet architectural comme symbole du lieu et de la fonction) et d'individualisation (l'objet architectural comme référent spatial et identité du lieu, en l'occurrence ici un marquage différencié des entrées du Parc). Pour accentuer la reconnaissance du processus d'individualisation, exprimé par le choix d'un matériau, ce matériau déterminé est employé d'une manière extrême :

- il est à chaque fois le matériau unique de l'enveloppe du bâtiment (respectivement des planches de cèdre naturel, de la brique rouge et de l'acier corten).



Pavillon d'information
Parc national de Hoge Veluwe,
Pays-Bas
MVRDV architectes
Source : XS Grandes idées
Petites structures, Phyllis
Richarson, Thames et Hudson



Pavillon d'information
Parc national de Hoge Veluwe,
Pays-Bas
MVRDV architectes
Source : XS Grandes idées
Petites structures, Phyllis
Richarson, Thames et Hudson



Pavillon d'information
Parc national de Hoge Veluwe,
Pays-Bas
MVRDV architectes
Source : XS Grandes idées
Petites structures, Phyllis
Richarson, Thames et Hudson

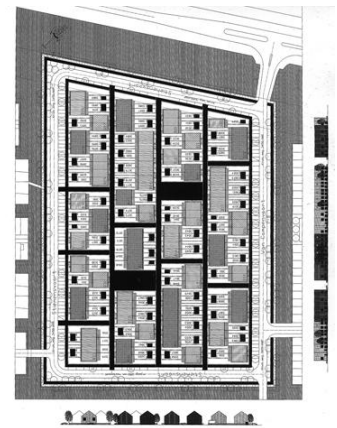
- La forme exprimée du bâtiment est celle d'une petite maison, avec une toiture à deux pentes. Une autre altération importante, hormis le matériau, est la légère, mais perceptible déformation à laquelle sont soumises les façades et la toiture. Par la dénaturation physique dont elle fait ainsi l'objet, la maison montrée ici se donne à lire certes comme un objet connu, mais détourné, au profit de l'affirmation de sa singularité. Le matériau n'a pas d'autre fonction que de signifier profondément la modification de la nature de l'objet, modification d'autant plus puissante qu'elle se réalise à partir d'une forme reconnue. En agissant de la sorte sur la forme et le matériau, les architectes renforcent l'idée de l'unité de la démarche architecturale.

Cette même matérialisation des rapports de l'unité à la diversité a été mise en œuvre pour le projet de lotissement Hageneiland à Ypenburg. Il s'agit pour ce projet d'organiser du logement (119 maisons) sur une parcelle rectangulaire et plane. Un contexte peu spécifique si ce n'est l'omniprésence de l'eau. A la différence des trois petits pavillons du parc, ici les cent dix-neuf maisons proposées ne sont pas déformées. Elles se déclinent et organisent l'ensemble de la parcelle à partir d'une typologie parfaitement connue, à savoir la maison parallélépipédique coiffée d'une toiture à deux pentes, archétype de la maison de lotissement. L'organisation spatiale se complexifie via des accollements de maisons (de un à huit volumes assemblés en une unité), les positionnements relatifs sur la parcelle, ainsi que par l'ajout de petits volumes annexes, serres et celliers. L'ensemble pourrait se donner à lire comme un lotissement relativement standard si l'homogénéité radicale et distincte de la matérialité des enveloppes de chacune des maisons ou des blocs de maison ne venait singulariser cet ensemble architectural.

En déplaçant ainsi une typologie architecturale, considérée en règle générale comme l'archétype d'une „non-architecture”, pour l'amener vers une mise en abstraction, MVRDV génère une remise en cause non pas du concept d'unité, mais d'uniformité. L'unité est possible sans qu'elle se confonde avec l'uniformité. En s'appropriant ainsi strictement des codes formels considérés depuis longtemps comme étant hors de l'architecture, et en les



Ypenburg, Pays-Bas
Lotissement Hageneiland
MVRDV architectes
Source: *El Croquis*, MVRDV
1991-2002, éditions *El Croquis*



Ypenburg, Pays-Bas
Lotissement Hageneiland
Plan masse et coupe
MVRDV architectes
Source: *El Croquis*, MVRDV



Ypenburg, Pays-Bas
Lotissement Hageneiland
MVRDV architectes
Source: *El Croquis*, MVRDV
1991-2002, éditions *El Croquis*

amenant (à nouveau) sur le terrain de l'architecture, et peut-être même de l'art, MVRDV fait la démonstration que le standard et le singulier, le commun et l'exceptionnel peuvent aisément non seulement cohabiter, mais également générer, par leur rencontre, la réalisation d'expérimentations et d'actes architecturaux.

VII.3.2 Nature et artificialité

La mise en parallèle, dans les exemples précédents d'une apparente simplicité formelle et d'une complexité de la pensée montre à quel point les propositions architecturales de MVRDV s'établissent autour et à partir de problématiques multiples et fondamentales.

Face à une situation donnée (pour WoZoCo, le contexte d'une banlieue indifférenciée) l'agence utilise très souvent une rhétorique de la réaction (pour le même exemple d'Osdorp, il s'agit de manifester les signes de l'individualisation au regard de l'uniformité d'un lieu). Outre la rigueur analytique que nécessite cette démarche, elle semble trouver sa mise en forme dans le systématisme d'une dualité thématique (ici, à l'unité répond la diversité). Avant d'essayer de comprendre en quoi cette approche est effectivement systématique, nous allons essayer d'en confirmer le propos et la pertinence.

Dans cette logique de dualités, il est un couple sémantique absolument revendiqué par MVRDV et qui mérite d'être analysé dans le cadre de cette recherche sur les rapports du concept architectural et du lieu. Ce couple est constitué des thèmes de la nature et de l'artificialité.

La thématique n'est évidemment pas nouvelle. Elle constitue les fondements même de l'architecture et des questionnements inhérents à l'acte de bâtir. Le Littré précise l'opposition entre le naturel et l'artificiel. L'artificiel est *ce qui se fait par art, opposé à naturel*. On retrouve dans cette définition tout ce qui fonde l'architecture, de Vitruve à Le Corbusier...

De nombreux articles, textes et publications font ainsi état, depuis des temps immémoriaux, des complexes relations qui s'établissent, se font, se défont, se débattent à ce sujet.

Les architectes de MVRDV, parce qu'ils réfléchissent à l'acte architectural, n'échappent pas à ce questionnement.

Ce qui est particulièrement intéressant dans leur approche, c'est que la radicalité du propos théorique s'accompagne, s'accomplit, se nourrit d'une expérimentation matérielle. C'est le cas pour nombre d'autres architectes, mais MVRDV cultive ce rapport d'une manière absolument expérimentale. La démonstration, concrète ou virtuelle, n'a pas vocation à constituer une preuve de validation d'un dispositif théorique, une mise en application; elle s'inscrit dans la logique de l'établissement d'un processus global, constitue à ce titre un outil permettant d'approfondir le débat, de profiter d'une expérimentation autre, qui contribue à nourrir à son tour le propos théorique.

Pour illustrer l'efficacité de cette approche, nous allons nous intéresser au cas du projet du pavillon des Pays-Bas, pour l'exposition universelle de Hanovre en 2000, dont la maîtrise d'œuvre fut confiée cette année-là à MVRDV.

a- Le pavillon des Pays-Bas en question

Le projet du Pavillon Hollandais est une illustration absolue des liens qui existent, via la territorialité, entre problématiques architecturales et politiques.

Les thématiques développées dans ce projet sont propres au territoire hollandais. Conformément cependant au concept d'une exposition universelle, la proposition, ou plutôt dans ce cas, la question posée, dépasse le simple territoire national des Pays-Bas. Face aux actuelles problématiques territoriales mondiales, la dénomination du Pavillon lui-même, "*Holland make space*", suggère déjà l'universalité de la question.

L'intitulé est intrigant, et suscite l'intérêt. En restant dans le champ de l'analyse sémantique, il est possible d'obtenir déjà quelques informations sur les concepts avancés par MVRDV.

En premier lieu, à l'idée d'un territoire réel et artificiel aux limites connues (la Hollande), est associée une étendue abstraite, indéfinie et topologique (l'espace).

Alors qu'il devrait en être question dans ce chapitre, l'objet théorique traité par MVRDV ne semble donc pas être la nature.



Hanovre,
Exposition universelle 2000
Pavillon des Pays-Bas
MVRDV architectes
Source: *El Croquis*, MVRDV
1991-2002, éditions *El Croquis*

Dans l'intitulé, il semble même, au contraire, n'être question que d'artificialité. Au demeurant, le questionnement paraît bien concerner l'artificialité d'un nouveau territoire.

Il n'est évidemment pas question d'annexion territoriale. Les intentions des Hollandais ne sont nullement belliqueuses. La Hollande ne conquiert pas d'espace, elle en "fabrique"...

Au-delà du "*comment*" pour lequel le projet architectural se présente comme un élément de réponse, il s'agit d'abord de savoir à quelles fins "*fabriquer de l'espace*" ? On s'intéressera ici à un deuxième aspect sémantique du mot "Hollande"; à savoir qu'il détermine autant le lieu géographique que l'ensemble de ses habitants. Et si la Hollande "*fabrique*" ou cherche à fabriquer de l'espace, c'est qu'un problème spatial se pose aux Hollandais.

b- Le problème spatial hollandais

Si l'on se réfère à l'histoire, on comprend en quoi la problématique de ce rapport de l'espace à l'artificialité est spécifiquement néerlandaise, et pourquoi le concept de nature lui est étroitement lié.

Il est important, pour comprendre les fondements de ce questionnement, de rappeler que les Pays-Bas sont l'un des pays les plus densément peuplés du monde avec une moyenne de 421habitants/km² (contre 120 en France et 32 aux Etats-Unis).

Ce fait géographique et la réalité effective de sa perception, entrent pour une part importante dans la conscience et la mémoire que les hollandais se font de leur territoire.

Cette densité particulière conditionne une conscience de la nécessité d'un partage de l'espace.

Ici, de tout point du territoire, le regard peut se poser sur un lieu habité.

Au-delà de la quotidienneté oppressante de ce questionnement (plus prosaïquement, il s'agit de savoir comment loger décemment l'ensemble d'une population sur un territoire restreint), l'objet de l'interrogation concerne plus fondamentalement pour les Pays-Bas, le rapport historique et culturel au territoire, une bonne partie de l'espace géographique étant en fait un territoire gagné *artificiellement* sur la mer.

Les Pays-Bas savent donc déjà "fabriquer" de l'espace. Ils ont en même une certaine expérience ; en transformant le territoire maritime en un territoire terrestre.

L'espace ainsi *fabriqué* est un lieu brut, fragile, offert à l'agriculture et à l'urbanisme. La conscience d'une présence pérenne et *naturelle* de la nature sur ces territoires n'existe pas.

Ainsi, d'une certaine manière, la *nature* des Pays-Bas est issue de l'*artificialité* du territoire. Cet état des choses, et évidemment, la conscience que les Hollandais en ont, est en mesure de générer la spécificité et la pérennité d'une posture intellectuelle sur le rapport tripartite nature/espace/artificialité. On en tiendra pour preuve la vitalité de l'institution qui gère le réseau hydraulique des Pays-Bas.

c- Densité, nature et artificialité

Pour expérimenter ce rapport, le Pavillon néerlandais propose un dispositif spatial singulier, archétype de la densification, de l'empilement, de la superposition.

Cette expérimentation prend sa place dans l'histoire des empilements architecturaux, de la tour de Babel à James Wines, de l'aventure new-yorkaise au Mouvement moderne. En retrouvant ici l'idée que la nature, ou plutôt un certain concept de nature peut avoir sa place dans le dispositif de densification d'un territoire donné.

Pour matérialiser ce concept, et expérimenter quelques réponses, MVRDV édifie donc un objet architectural singulier et non fini.

Le projet du Pavillon des Pays-Bas s'affiche comme un étrange empilement de dalles, de strates et d'épaisseurs, hétéroclite et hétérogène. L'image globale est celle d'un bâtiment sans façades, une sorte de mille-feuilles laissant apparaître les épaisseurs et superpositions de ses différentes couches.

L'espace *naturel*, en tant qu'espace artificialisé, est convié à des niveaux et sous une forme inhabituels: au troisième niveau du pavillon, le visiteur se retrouve ainsi projeté au cœur d'une petite forêt pourvue d'arbres de bonne taille...



James Wines, immeuble de maisons individuelles
Source : James Wines, dessins d'architecture, éditions du demi-cercle



Pavillon des Pays-Bas
Maquette d'études
MVRDV architectes
Source: El Croquis, MVRDV
1991-2002, éditions El Croquis



Pavillon des Pays-Bas
La forêt
Troisième niveau du Pavillon
MVRDV architectes
Source: El Croquis, MVRDV
1991-2002, éditions El Croquis

Rien ne laisse supposer que les différents niveaux du Pavillon sont en relation les uns avec les autres.

Le projet se matérialise pourtant en une réflexion sur les possibilités d'expansions verticales, sur les rôles et les places respectives de l'homme et de la nature, une nouvelle nature, littérale et métaphorique... Une nature dont les architectes revendiquent ici l'instrumentalisation, une adaptation aux nécessités humaines. Toutes les plantes sont en pot, même s'ils sont de dimensions gigantesques ; la présence physique des pots génère et met en forme l'espace architectural de l'étage inférieur. Le vent est transformé en énergie électrique, des troncs d'arbres non transformés sont utilisés comme poteaux de structure, se mêlant sans vergogne aux vrais arbres plantés sur la dalle du troisième étage. Rien de ce qui pourrait être envisagé comme objet issu de la nature n'est montré en tant que tel. La nature proposée ici par MVRDV n'est ni nostalgique, ni romantique. En ce sens, elle est vraisemblablement conforme à son identité au sein de la culture hollandaise.

Elle participe à un énigmatique empiement conceptuel, mêlant subtilement les concepts d'artificialité et de nature.

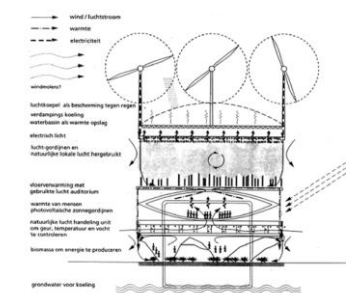
Tant d'un point de vue spatial que d'un point de vue écologique et énergétique, MVRDV met l'accent sur la malléabilité et l'artificialité de la nature, développe une réflexion sur la gestion des ressources, apporte une contribution spécifique au regard porté sur l'écologie et l'économie du territoire, sur les rapports de la nature et de l'artificialité.

Conçu jusqu'à un certain point comme un échantillon de la Hollande, le projet se réfère à l'artificialité des paysages qui caractérise les pays industrialisés d'aujourd'hui. L'artificialité de la nature apparente ne doit pas constituer une menace, ni être considérée comme une régression. Elle est une condition initiale à partir de laquelle les projets sont possibles.

Le Pavillon Hollandais, en expérimentant l'empilement, fournit un exemple stimulant de la manière dont les éléments d'un territoire pourraient être distribués.



Pavillon des Pays-Bas
Les "pots" des arbres de la forêt
Second niveau du Pavillon
MVRDV architectes
Source: *El Croquis*, MVRDV
1991-2002, éditions *El Croquis*



Pavillon des Pays-Bas
Coupe du Pavillon
MVRDV architectes
Source: *El Croquis*, MVRDV
1991-2002, éditions *El Croquis*



Pavillon des Pays-Bas
Strates
MVRDV architectes
Source: *El Croquis*, MVRDV
1991-2002, éditions *El Croquis*

Les paysages ne sont pas arrangés et empilés de façon arbitraire, mais dans l'optique d'interrelations fonctionnelles, afin de constituer un écosystème en miniature.

Plus concrètement, l'eau de pluie récoltée dans le lac sommital court par gravité le long d'un rideau de gaze, et constitue ainsi une protection pour le niveau du théâtre. Cette eau est ensuite à nouveau collectée, pour être redirigée vers les racines des arbres du troisième niveau, traversant ensuite le niveau dédié à l'agriculture. L'eau est ensuite pompée pour être réintroduite dans le circuit. Les éoliennes de la terrasse fournissent l'énergie nécessaire au pompage.



Pavillon des Pays-Bas
La terrasse
Dernier niveau du Pavillon
MVRDV architectes
Source: *El Croquis*, MVRDV
1991-2002, éditions *El Croquis*

En déplaçant un propos éminemment néerlandais émanant de la confrontation des intérêts sur un territoire (l'homme contre la Nature), pour l'amener vers la synthèse, les architectes prouvent que technologie et nature non seulement ne peuvent plus être envisagées de façon indépendante, mais que leur interdépendance est une donnée contemporaine.

En se faisant les porte-parole des Pays-Bas, en matérialisant des problématiques spécifiques à une communauté, les architectes de MVRDV alimentent les réflexions et recherches, non seulement des Hollandais, mais de l'ensemble des citoyens de la planète concerné par ce problème spécifique des relations de la nature à l'artificialité.

Ce qui n'est pas spécifiquement énoncé dans le cadre de ce projet, c'est le rapport d'un dispositif tel que le Pavillon à l'ensemble d'un territoire.

Ce qui est latent, c'est qu'un tel dispositif peut s'accompagner d'une autre gestion du territoire. En artificialisant à l'extrême des morceaux de territoire, il devient possible d'en „naturaliser” d'autres...

d- Le Pavillon comme symbole d'une alternative politique

Le Pavillon Hollandais n'est pas une entité iconographique et plastique de la Hollande, transférée au cœur d'une démonstrative exposition d'architectures. Il n'est a priori pas non plus une entité

architecturale. Conçu comme un empilement de cinq paysages superposés, sans façades, il est la représentation de l'état des réflexions et des interrogations d'une communauté, avant d'être une quelconque icône architecturale.

MVRDV profite de la dimension politique du site d'implantation du projet pour mettre en place un lieu porteur des signes de la réflexion, dont l'architecture devient alors un médium.

En déplaçant une problématique architecturale, en ne fabriquant pas de signes émotionnels, et justement en un lieu où la surenchère des signes est généralement de mise, MVRDV réalise un acte d'architecture fondamental. Le non-bâtiment auquel ils aboutissent est en définitive un objet idéal en ce lieu, événement unique qui convoque d'abord l'intelligence avant l'émotion. En détournant les paysages de leurs origines, en s'inspirant des folies qui ont constitué une part de l'inventaire architectonique des expositions universelles (entre la forêt flottante et le lac sur le toit), les architectes s'approprient l'histoire et le monde des utopies urbaines. Un monde, au sein duquel les lois de la nature sont annulées. Un monde ou des paysages qui, en règle générale se jouxtent, sont ici empilés.

L'objet se révèle ainsi comme une expérience intégrant en un même lieu les questions du paysage, des modes de vie, et de la gestion du territoire. Le Corbusier, en abordant les mêmes questions, proposait comme possible l'idée d'une machine à habiter. Sa proposition intégrait architecturalement un paysage cependant topologiquement distancié.

MVRDV propose ici une autre dimension de la machine à habiter, intégrant, tant du point de vue du rapport au paysage que dans la gestion du territoire, les nouvelles données mondialistes, économiques et écologiques. Le projet offre, dans sa plénitude non-stylistique, la possibilité d'une appropriation culturelle. Si la question est universelle, la proposition ne l'est pas moins dans sa propension à être l'objet d'une appropriation collective, identifiée à une échelle planétaire, appropriable à une échelle locale.

En même temps que cette proposition trouve justement, dans le cadre de l'exposition universelle, le juste lieu de son évocation.

e- Vers une démarche

Comme pour l'analyse précédente du rapport dual „vide et densité’, le rapport „nature et artificialité’ ne se présente pas comme un simple raisonnement opportuniste et strictement contextualisé. La réflexion se veut récurrente et se retrouve au cœur d'autres projets architecturaux de MVRDV.

Le projet *Silicone Hill*, concours pour le siège social de la Poste suédoise à Stockholm en est un exemple d'autant plus complexe qu'il mêle étroitement les concepts de nature et d'artificialité. En prenant comme idée fondatrice la préservation ou plutôt le renforcement d'un riche paysage naturel, MVRDV propose de surélever une colline boisée de Stockholm afin d'y intégrer l'ensemble du programme du siège. Le relief de la colline est ainsi remodelé, augmenté, artificialisé sous couvert de l'exacerbation d'un contexte naturel : *"Peut-elle alors symboliser une célébration de la nature, de l'état sauvage, du vide et de l'espace public, et le confronter avec son intérieur? Bien qu'il y ait un relatif « excédent » de nature à Stockholm, peut-elle représenter une façon d'accentuer cet excédent, non seulement en l'absorbant, mais peut-être en l'agrandissant et justifiant en cela sa place de belle colline boisée?"*³¹⁷

L'idée emblématique d'une préservation de la nature se fonde sur l'idée d'une nature qui n'est plus appréhendable sous sa simple acception de „naturelle’. Le regard porté sur la nature est en fait absolument détourné de toute considération mystique, même si Winy Maas l'intègre dans ce qu'il nomme les *"raisons psychologiques"* : *"Nature ? Quelle sorte de nature- une nature humaine? Nous considérons la nature comme une simple activité urbaine. C'est une nécessité de survie. Vous en avez besoin pour l'oxygène, les animaux, la nourriture et les loisirs ; et aussi pour*



Stockholm, Suède
Silicone Hill
Projet pour le siège social de la Poste suédoise (concours)
MVRDV architectes
Source: *El Croquis*, MVRDV
1991-2002, éditions *El Croquis*



Silicone Hill
Coupe transversale
MVRDV architectes
Source: *El Croquis*, MVRDV
1991-2002, éditions *El Croquis*

³¹⁷ *El Croquis*, MVRDV 1991-2002, op.cit., p.324, Texte original en anglais : *"Can it then symbolize the celebration of nature, wilderness, emptiness and public space and confront this with its interior ? Can it, although there is a relative „surplus’ of nature in Stockholm, symbolize a way to emphasize this surplus, not only by consuming it but maybe enlarging it justifying its position on a beautiful forested hill ?"*, Traduction Nicole Fabrizi, Franck Guéné

des raisons psychologiques. Nous pouvons développer et déterminer ces besoins d'autres manières.³¹⁸

Pour *Silicone Hill*, les concepts de nature et d'artificialité sont étroitement mêlés. L'approche est cependant différente du projet du Pavillon de Hanovre.

La où Hanovre expérimente la nécessité ou la possibilité d'une interrelation fonctionnelle et *dénature* l'idée de nature en l'intégrant dans un dispositif artificiel, le projet de Stockholm développe une interrelation conceptuelle en concevant l'artificialité à partir d'un contexte *naturel*.

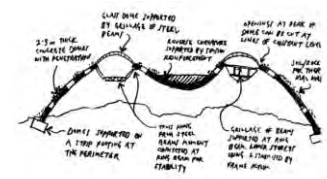
La nature, représentée ici par une colline boisée, est améliorée. A l'image d'un corps sublimé, MVRDV propose une amplification d'un dispositif *naturel*. En associant définitivement la surélévation de la colline à la réalité du projet, MVRDV neutralise la *réalité* naturelle de la colline et assoie de façon pérenne l'artificialité d'un lieu.

La limite entre nature et artificialité est complètement annihilée : si une certaine idée de la nature se veut sublimée par la proposition, le projet puise forme et fonction au cœur d'entités naturelle. La nature est ici une source d'inspiration ; évidemment d'un point de vue formel, puisqu'il s'agit de prolonger et de développer une forme *naturelle*, mais également d'un point de vue conceptuel : le volume ainsi constitué n'est pas sans évoquer, tant dans la forme que dans le dispositif mis en œuvre, l'idée d'une termitière, modèle d'un processus artificiel inhérent à une image culturelle et universelle de la nature.

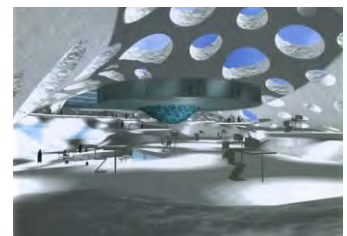
En prenant la nature à la fois comme source et comme finalité, le projet *Silicone Hill* interroge fortement l'opposition conceptuelle qui forge les concepts de nature et d'artificialité. En s'inscrivant de la sorte, en prenant appui sur sa propre culture, MVRDV interroge le monde contemporain vis-à-vis de son rapport à la nature d'une manière tout aussi forte que dans le projet pour Hanovre.



Silicone Hill
Photomontage
MVRDV architectes
Source: *El Croquis*, MVRDV
1991-2002, éditions *El Croquis*



Silicone Hill
Coupe de principe
MVRDV architectes
Source: *El Croquis*, MVRDV
1991-2002, éditions *El Croquis*



Silicone Hill
Perspective intérieure
MVRDV architectes
Source: *El Croquis*, MVRDV
1991-2002, éditions *El Croquis*

³¹⁸ *Ibid.* p. 41, Texte original en anglais : "Nature ? What sort of nature- human nature? We regard nature as simply an urban activity. It is a necessity for survival. You need it to get oxygen, produce animals, food and leisure; and also for psychological reasons. We can emphasise and research this need in different ways." Traduction, Franck Guéné

La radicalité du propos architectural correspond à une stricte mise en espace de l'entité duale « nature et artificialité ».

A partir de cette expérimentation, de multiples expériences sont possibles. MVRDV n'est pas la seule agence à développer une recherche sur ce thème. D'autres architectes travaillent, réfléchissent et expérimentent sur ce sujet.

Des expériences plus concrètes que le Pavillon de Hanovre voient, ou vont voir le jour prochainement. On citera pour mémoire la tour *Hypergreen* de Jacques Ferrier, le projet *Green Blade* de Jean Nouvel à Santa Monica, Le *Cor Building* de Chad Oppenheim à Miami, etc.

Il est notable de constater que la majeure partie de ces projets et expérimentations autour des rapports de la nature à l'artificialité sont des tours.

Sans développer plus avant cette thématique, la tour est fort logiquement le dispositif spatial le plus approprié pour expérimenter l'empilement. Des expériences new-yorkaises³¹⁹ aux propositions du groupe Site dans les années 80, les recherches sur ce thème sont anciennes et nombreuses. La tour offre cependant un contexte particulièrement intéressant pour générer une forte relation aux éléments naturels que sont le soleil et le vent, l'illustration d'une mise en abstraction de la nature selon Tadao Andô. Cette propriété spécifique de la tour explique en grande partie son retour en grâce et la richesse des expérimentations qui se font jour. Nonobstant cette qualité des constructions en hauteur, il est un autre thème, également d'actualité, pour lequel la tour offre un terrain d'expérimentation : la densité.

Cette thématique a été succinctement évoquée un peu plus tôt à propos du Pavillon des Pays-Bas. Au-delà des rapports de la nature et de l'artificialité, ce thème de la densité est également une spécificité néerlandaise, mais désormais partagée, exacerbée, systématisée et subie désormais en de multiples lieux du monde.



Tour Hypergreen
Jacques Ferrier architecte
Source : AMC n° 159 mars 2006



Santa Monica, USA
Projet Green Blade
Jean Nouvel architecte
Source : ateliers Jean Nouvel

³¹⁹ On renverra pour l'analyse des expériences new-yorkaises à la lecture de *New-York Délire* de Rem Koolhaas, (1978), éditions Parenthèses, Marseille 1994

Ce rapport de la densité au territoire, implique une réflexion sur les rapports du dense et du vide.

Comment gérer ces rapports plein/vide de l'espace urbain et suburbain, à une échelle locale, à une échelle urbaine, à une échelle territoriale ?

En lien avec les thématiques duales déjà analysées, les architectes de MVRDV expérimentent, développent et proposent un certain nombre de projets et de recherches sur ce point.

VII.3.3 Vide et densité

Il serait a priori possible de considérer le projet du Pavillon de Hanovre pour évoquer cette dualité, mais les intentions subjectives du projet concernent essentiellement les rapports de l'artificialité et de la nature. La densité n'est pas ici une thématique en soi. Elle est un paramètre sous-jacent du processus architectural. Le Pavillon se manifeste, en ce lieu spécifique de l'exposition universelle, comme un archétype de la densité. C'est un lieu dense en soi. La référence à des espaces vides de tout signe de présence humaine est intrinsèque, mais non développée. Pour être définies dans le cadre d'un espace urbain, les notions de vide et densité ne peuvent être envisagées que dans l'existence des rapports de l'un à l'autre. Plutôt que d'expérimenter sur ce thème, le Pavillon des Pays-Bas expérimente clairement sur les rapports de la nature et de l'artificialité. De ce point de vue spécifique, le projet du Pavillon est une expérimentation abstraite qui s'offre à l'appropriation par et pour chaque lieu de la planète.

La dualité "vide et densité" n'est pas abordée en tant que telle. Aussi semble-t-il plus pertinent d'analyser d'autres projets de l'agence pour évoquer ce rapport dual.

a- Costa Iberica ou le territoire en question

L'une des plus radicales expérimentations de MVRDV sur cette question est peut-être l'expérimentation *Costa Iberica*³²⁰ menée à l'occasion d'un workshop à Barcelone en 1998.

³²⁰ MVRDV, *Costa Iberica, upbeat to the leisure city*, Editions ACTAR, Barcelone, 1999.

Les recherches et réflexions de *Costa Iberica* se fondent sur la problématique d'une gestion du territoire. Pas spécifiquement sur les questions de densité ; la densité est ici une donnée complexe, qui va être l'objet de l'expérimentation architecturale, au service de la gestion du territoire.

Le contexte semble a priori assez simple à analyser: soumise à une forte pression immobilière, la majeure partie de la côte est de l'Espagne s'est vue transformée, depuis les années 1970 en une immense bande plutôt étroite et relativement continue de constructions plus ou moins anarchiques, de rapports d'échelles très variables, de cités balnéaires indéfinies, entièrement dédiées aux loisirs et aux activités estivales, pratiquement dépourvues de toute activité humaine pendant les périodes hivernales.

Du fait de cette spécificité territoriale et sociale, concept que MVRDV désigne comme modèle "monoculturel", le territoire est maltraité. Une grande partie du littoral souffre en effet de la présence irrationnelle de constructions assez médiocres et d'espaces urbains dédiés. Le territoire semble sacrifié aux loisirs, et ce, de manière quasi-exclusive. Un peu comme peut l'être un parc d'attractions, sa densité de population est extrêmement variable, suivant les périodes de l'année, alors que le territoire investi l'est de façon permanente, sous la forme d'un agglomérat de tours (Benidorm), de complexes hôteliers et de lotissements de petites résidences.

A la différence cependant d'un parc d'attraction (qui est en général un lieu clos, privatif et délimité), le territoire concerné est un espace ouvert, constitué ici d'une bonne partie de la côte espagnole : *"Au cœur de cette monoculture, le réel équivaut au virtuel, une cité existe et n'existe pas. C'est une sublime ‚Fata Morgana‘, une sorte de Las Vegas européen qui cerne la Meseta ibérique"*.³²¹

La problématique s'avère en fait complexe ; elle peut cependant se fédérer en deux questionnements essentiels:



Benidorm, Espagne
Source : MVRDV, *Costa Iberica*, Actar



Benidorm, Espagne
Source : MVRDV, *Costa Iberica*, Actar

³²¹ Ibid. p.73, Texte original en anglais, "In its monoculture it is as virtual as it is real, a city that exists and does not exist. It is a sublime ‚Fata Morgana‘, a sort of European Las Vegas, that surrounds the Iberian Meseta." Traduction Franck Guéné

- Comment transformer et organiser un territoire déjà contraint par un urbanisme actif et débridé ?
- Comment donner un sens aux espaces et à l'image générés par cet ensemble urbain ?

Pour tenter de répondre à ces interrogations, et aux diverses ramifications et interactions qui se tissent entre elles, MVRDV propose des réflexions qui se matérialisent sous la forme de multiples scénarios. Ces diverses propositions s'intitulent *"Aristotle's law"*, *"The Eco-city"*, *"Superbenidorm"*... Elles diffèrent dans leurs approches stratégiques de mises en forme et de spatialisation, mais il est important de relever qu'elles ont quelques points communs :

Le premier de ces points est de dimension sociologique et non pas architecturale ; il concerne l'idée, définitivement admise dans l'étude, d'un usage monoculturel des lieux de la cité balnéaire : *"Cette cité linéaire ne peut pas être décrite en termes d'urbanisme classique. Elle consiste principalement en des mouvements saisonniers de populations aux caractéristiques sociales spécifiques et distinctes. Au printemps, de nombreux retraités fuient leurs froides et inhospitalières patries au moment le plus désagréable de l'année; en été, la plus forte concentration mondiale de jeunes au monde s'y retrouve pour une sorte de « disco-world-jamboree » contemporain ; en automne elle devient un lieu agréable de retraite pour les Espagnols ; et en hiver, la ville se transforme en une véritable ville fantôme; Cette cité est donc à chaque instant strictement monoculturelle."*³²²

Il est intéressant de faire état ici du positionnement de MVRDV au regard de cette spécificité contextuelle; alors qu'elle semble être

³²² Ibid. pp.72-73, Texte original en anglais, *"This 'Ciudad lineal' cannot be described in classical urban terms. It mainly consists of temporary shifts of people grouped together in very specific social appearances. In springtime, huge numbers of elderly retired people escape their cold and probably unhealthy mother countries for the weather and colder times of the year; in summer the biggest concentration of youth in the world can be found as a contemporary disco-world-jamboree; in autumn it becomes a fine retreat for the Spanish themselves; and in the winter months the place turns into a pure 'Ghost town'. This city is therefore at any moment time, extremely monocultural"*. Traduction Nicole Fabrizi, Franck Guéné

l'une des raisons des temporalités spécifiques dont sont affectés les lieux, générant une succession d'usages "monoculturels", la composante sociale de ce contexte ne semble pas faire l'objet d'une remise en cause ou d'une tentative de remise en cause de la part des architectes.

L'analyse critique porte sur la nature des espaces urbains et la qualité architecturale de l'ensemble : MVRDV fait le constat de la spécificité de ces espaces, des particularités de ces villes dédiées à des usages et des temporalités spécifiques, où la mixité prend des formes nouvelles. En l'occurrence, ici, les temps sociaux se succèdent. La mixité n'est pas sociale, mais fonctionnelle. A Benidorm (lieu névralgique et prototype urbain de l'étude menée), les lieux se doivent d'autoriser la diversité des fonctionnalités et des usages (entre les retraités du printemps et les festifs noctambules de l'été)

De par ces aspects spécifiques, la ville intègre de nouveaux codes de fonctionnement (les boîtes de nuit, les cafés, la fête, le repos, la nourriture, la plage, etc...). Dans ce cadre, l'espace de la ville monoculturelle doit être capable de répondre à toutes les sollicitations dont il est l'objet.

Du fait de l'apparente autarcie spatiale dont semblent vouloir jouir les occupants de cette linéaire cité de loisirs, les paysages au sein desquels ces villes prennent place n'ont au final que peu d'importance. Pour ses usagers, la ville se limite aux activités qu'elle offre : la plage, le soleil, la mer, les restaurants, les cafés, les boîtes de nuit, l'hébergement. Ces villes sont spécifiquement des espaces de consommation. A la différence d'une ville historique, pourvue d'une spatialité complexe, porteuse de mémoire et accordant entre autres une attention particulière à l'expression de lieux à fortes valeurs symboliques et politiques, la cité balnéaire espagnole est extrêmement fonctionnaliste ; au sens où elle s'offre pleinement au dictat de la consommation et répond ainsi strictement aux besoins de ses usagers (bronzer, se baigner, faire des rencontres, se nourrir (accessoirement), boire, danser, dormir, se reposer, etc.)

En exacerbant leurs strictes fonctions, ces lieux s'affranchissent de toute dimension esthétique ; mieux peut-être, en constituant un



Image du littoral espagnol
Source : MVRDV, Costa Iberica, Actar

paysage spécifique, repoussant pour l'esthète ou le touriste à la recherche des codes de l'authenticité, ces lieux génèrent une sélection sociale et renforcent une homogénéité sociologique recherchée et nécessaire au bon fonctionnement de ces espaces amorphes.

Le problème fondamental relevé par MVRDV est donc un problème d'exclusion ; la majeure partie de la côte est dédiée à ce tourisme de masse et exclut, par une occupation péremptoire, toute intrusion d'un certain nombre d'autres groupes sociaux. Il s'agit alors de savoir comment il peut être possible d'organiser ce territoire, sans remettre en cause les spécificités de ces *leisure city*³²³. Comment s'y prendre pour que le littoral puisse être à nouveau un lieu appropriable par tous, un lieu qui puisse retrouver une dignité pittoresque, dimension évidemment à l'origine de son succès et de son invasion par les spéculateurs immobiliers.

Le second point commun concerne la récurrence stratégique à laquelle MVRDV se réfère pour matérialiser sa réflexion. Pour chacune des propositions développées par l'agence, l'objectif consiste à rechercher à concentrer en un lieu ou des lieux précis toute l'activité spécifique actuellement dispersée sur l'ensemble de la côte.

Une analyse de chaque proposition peut permettre de mettre en évidence une concordance entre les intentions.

Proposition	Intention
Artistotle's law	Concentrations urbaines. Extrême densification de la „Cité de loisirs’. A contrario, libération des espaces de la côte avoisinante. Sur plusieurs sites vraisemblablement...
The Eco city Baléares cyclades	Création d'îles artificielles dédiées aux loisirs. Libération des espaces de la côte espagnole

³²³ C'est le terme employé par MVRDV pour qualifier les lieux urbanisés et spécifiquement dédiés à l'activité touristique du littoral espagnol.

The Eco city	Spider Spain	Création de presqu'îles et d'isthmes linéaires artificiels correspondant formellement et fonctionnellement à la „cité de loisirs’. Libération de la côte espagnole
The Eco city	[Ibe]ria	Augmentation, par montée du niveau de la mer, du linéaire de côtes disponibles. Développement d’une mixité culturelle (culture, tourisme de masse et résidents)
The Eco city	Hideaway	Occupation homogène et d’une relativement faible densité d’une largeur épaisse du littoral. Faible densité répartie.
Superbenidorm	Beyond Sao Paulo	Stratégie de concentration urbaine sur Benidorm et Torremolinos (référence Mexico). Une cité mêlant touristes et résidents. Libération de la côte espagnole
Superbenidorm Mix		Variante de la stratégie précédente. Une cité mêlant touristes et résidents. Libération de la côte espagnole
Superbenidorm Sand City		Renforcement de l’image de la „cité balnéaire de loisirs’ par un développement de la plage et du bord de mer à l’intérieur de la cité. Un potentiel de densification par un apport qualitatif. Un lieu nouveau générant la potentialité de nouveaux usages

Sans développer outre mesure l’analyse exhaustive de l’ensemble de ces propositions, il est intéressant de les observer au regard de la double thématique de la densité et des rapports sociaux.

Ainsi, du point de vue des rapports sociaux, les seules propositions qui remettent en cause l’idée d’une séparation

territoriale (et sociale de fait) entre « la masse des touristes » et les « résidants » sont les propositions émises pour *Superbenidorm* (une extrême concentration urbaine) et *[Ibe]ria* (dispositif par lequel les "villes historiques" du centre de l'Espagne se retrouvent en situation d'être des villes balnéaires). Mais, cette dimension spécifique des propositions de MVRDV est purement spéculative ; elle s'offre comme une ouverture potentielle vers de nouvelles urbanités, à découvrir et à définir.

La stratégie mise en place pour ces propositions s'apparente fortement à l'établissement d'une forme classique de la ville, pour laquelle les codes de fonctionnement sont peut-être à réinventer : *"Benidorm peut devenir formidable. Elle peut attirer d'autres usages nouveaux et inconnus, au-delà de l'actuelle monofonctionnalité. Elle peut devenir ultra tendance et cosmopolitaine."*³²⁴

Rien n'est avancé sur la nature et les potentialités d'émergence de ces nouveaux codes urbains. MVRDV ne s'engage pas plus sur ce thème. Pas plus que ne sont évoqués ces nouveaux enjeux dans le cadre de la proposition *[Ibe]ria* ; juste l'idée d'une possible rencontre qualitative entre culture régionale et tourisme de masse. Avec certainement l'espoir d'une rencontre positive...

b- Costa Iberica, une problématique politique

L'essentiel du propos concerne l'organisation du territoire ; En prenant acte de l'existence des spécificités de la *leisure city*. Pas de remise en cause fondamentale de sa présence sur les côtes espagnoles, mais la volonté en tout cas de lui réserver un territoire dédié. Sur ce point, les stratégies sont diverses mais ont toutes pour objectif d'établir de nouveaux rapports de densité sur le littoral.

La dimension sociale monoculturelle de la *leisure city* est admise par les architectes de MVRDV. Pour toutes les propositions, autres que celles déjà évoquées, le processus de radicalisation de



Costa Iberica
Proposition *Spider Spain*
MVRDV architectes
Source : MVRDV, Costa Iberica, Actar

³²⁴ MVRDV, *Costa Iberica, upbeat to the leisure city*, op.cit. p.274, Texte original en anglais: *"Benidorm can become super. It attracts other and unknown functions then the existing monofunctional ones. It allows for a phantasy of hipness and cosmopolitanism."* Traduction Nicole Fabrizi, Franck Guéné

cette *cité des loisirs* est cependant poussé à l'extrême, donnant l'impression de ne chercher à répondre qu'aux strictes nécessités fonctionnelles de la cité:

- soit par la création de presqu'îles linéaires (150km de long sur quelques dizaines de mètres de large...) organisées suivant un processus répétitif exprimant la fonctionnalité des lieux : tous les 300 mètres environ, implantation d'une tour, accompagnée de sa plage, de ses restaurants, son port, son parking, ses boîtes de nuit, etc.

- soit par la création d'îles spécifiquement dédiées à des usages ou des typologies sociales, *The sport Archipelago*, *Disney Island*, *The edery Rock*, *Fuller Island*, etc... pour évoquer les attitudes les plus caricaturales de la proposition.

L'objectif poursuivi est bien celui de "décaper" (*to scrape*) le littoral, afin de rétablir un équilibre territorial entre zones denses (voire extrêmement denses) et espaces rendus à la nature, ou à une appropriation possible par d'autres types de population que les touristes saisonniers.

Dans le cadre de ces expérimentations, les transferts de densité peuvent être considérables; la proposition "*Aristotle's law*" génère un processus de densification qui aboutit à des quotas de densité de l'ordre de 250 000 habitants/km² pour les secteurs urbains. Evidemment, en contrepartie, de larges pans du littoral sont libérés de toute construction, et rendus à un état de *nature*.

On rapportera cependant la densité proposée ici par MVRDV à la plus forte densité connue actuellement, celle du rocher de Monaco qui se situe aux alentours de 15800 habitants/km².

La valeur proposée interpelle donc notre conscience de l'urbanité, se référant à quelques extrêmes urbains, extraits des plus profonds de la science-fiction et des expérimentations radicales, de *Métropolis*   la *No-Stop City* d'Archizoom. Il est fait référence à quelque chose qui dans ces expérimentations tient de la soutenabilité ou de l'insoutenabilité de la vivabilit  d'un lieu. Aussi, pour rester sur ce thème, il est intéressant de tenter, dans une analyse purement arithmétique, d'illustrer cette densité.

Un calcul rapide peut ainsi permettre de s'en faire une image.



Costa Iberica
Proposition *Spider Spain*
Création de presqu'îles linéaires de 150km de long
MVRDV architectes
Source : MVRDV, Costa Iberica, Actar



Costa Iberica
Proposition *Balear Cyclades*
Création d'îles "monoculturelles"
MVRDV architectes
Source : MVRDV, Costa Iberica, Actar



Costa Iberica
Proposition *Aristotle's law*
Densification extrême et croissante de Benidorm
MVRDV architectes
Source : MVRDV, Costa Iberica, Actar

Si l'on considère que 40% de ce territoire balnéaire (hors plage) peut être construit (et générer donc 60% d'espaces libres, rues, places, etc.), et que, dans le contexte d'un habitat de vacances, on attribue 15m² de logement par personne, il ne suffit que de 10 étages pour permettre le logement de 250 000 personnes/km². Calcul auquel il faut ajouter les surfaces nécessaires pour les restaurants, les cafés, les boîtes de nuit, les boutiques de souvenirs, de vêtements, etc.

Si l'on imagine aisément que l'espace urbain généré reste particulièrement dense, le calcul semble prouver qu'il est peut-être viable, à défaut d'être vivable.

Certains aspects cependant de cette proposition la rendent problématique. Ainsi, si l'on prolonge le calcul à l'utilisation de la plage (activité essentielle dans ce contexte), il est aisé de se rendre compte que le projet présente quelques failles.

Sur la base de la densité proposée, et des 7 500 000 d'habitants envisagés à Benidorm par MVRDV, si l'on considère que seulement 5% de cette population se concentre au même moment sur la plage, et que l'on attribue à chaque individu 3m² de plage, il faut 37,5km de plage disponible en considérant que la plage est intégralement occupée sur une largeur de 30 mètres!

Sur ce seul point, la viabilité du processus est donc remise en cause, sauf à étendre la ville le long d'une plage, qui devrait donc elle-même être à reconsidérer, l'offre actuelle n'excédant pas 5km.

Il ne s'agit cependant pas d'une omission de la part de MVRDV. La radicalité du propos est au service de la problématique posée. Les propositions sont ainsi excessives, à tout point de vue, afin de rester dans le champ du débat et du questionnement.

Par la radicalité, MVRDV s'installe dans l'ambiguïté, afin d'inscrire la proposition architecturale comme processus et non pas comme finalité.

Si l'on se réfère par exemple, toujours pour la même proposition "Aristotle's law", aux images produites, l'illustration de la densification de Benidorm prend une forme a priori étonnante. La matérialisation de cette densification se fait au travers d'une architecture arborant tout d'abord la forme d'une croix chrétienne,



*Densifying Benidorm
Stade 1*

Proposition *Aristotle's law*
Densification extrême et
croissante de Benidorm
MVRDV architectes

Source : MVRDV, Costa Iberica,
Actar



*Densifying Benidorm
Stade 3*

Proposition *Aristotle's law*
Densification extrême et
croissante de Benidorm
MVRDV architectes

Source : MVRDV, Costa Iberica,
Actar



*Densifying Benidorm
Stade 5*

Proposition *Aristotle's law*
Densification extrême et
croissante de Benidorm
MVRDV architectes

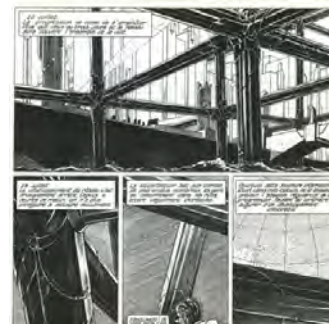
Source : MVRDV, Costa Iberica,
Actar

qui se transforme, au fur et à mesure des illustrations, via un processus (non décrit) de prolifération tridimensionnel, dont on imagine, dans une vision dystopique de la réflexion, qu'il puisse courir bien au-delà du littoral espagnol.

Aucune autre explication que les données démographiques n'accompagne ces images. Le lecteur est laissé face à un grand nombre d'interprétations possibles : s'agit-il ironiquement d'un signe de mort ou plutôt de résurrection de la cité ? D'une sacralisation d'un territoire ? Difficile d'en faire une interprétation pertinente et absolue. A peine peut-on commencer à s'interroger sur la dimension mystique des premières images proposées que celles-ci se muent en une prolifération dont on ne peut dire si elle présente un caractère utopique ou dystopique, dans une référence au dispositif proliférant de "*La fièvre d'Urbicande*".³²⁵

Les différentes images portent la marque d'une distanciation avec la rationalité du propos. L'illustration prend ses distances avec l'imagerie traditionnelle des projets ou des processus urbains. Non pas par le procédé utilisé (les transformations ou mutations de l'espace urbain sont illustrés via une série de photomontages), mais par la nature du contenu. L'architecture se veut non définie et surtout porteuse d'une interpellation. Les architectes insistent sur la prépondérance de la mise en exergue d'un questionnement sur l'établissement d'un faisceau de réponses. De ce point de vue de la certitude, il semble bien que les ambitions des utopies du XIX^{ème} siècle soient ici définitivement abandonnées.

Quelque soit la proposition, les images produites sont altérées par la représentation d'un processus architectural qui prend ses distances avec la réalité d'un projet. Il serait possible d'évoquer là l'idée d'un détournement, ou plutôt d'un contournement. L'image de Benidorm, en illustrant un possible *processus proliférant* indique que rien n'est ici arrêté ni même déterminé. Ni la mise en



La fièvre d'Urbicande
François Schuiten et Benoît Peeters
Editions Casterman



*Dédensifier Cambrils /
Densifier Benidorm*
Proposition Aristotle's law
MVRDV architectes
Source : MVRDV, Costa Iberica,
Actar

³²⁵ Une mise en parallèle pourrait être faite avec l'ouvrage de science-fiction de Luc Schuiten et François Peeters, *La fièvre d'Urbicande*, bande dessinée dans laquelle un réseau proliférant géométriquement identifié (dans ce cas, le cube) interfère avec une cité existante, générant au passage d'autres rapports sociaux entre ses habitants, d'autres usages de la ville. Au final, une vision ambiguë sur le caractère utopique et/ou dystopique de l'espace urbain résultant. Luc Schuiten et François Peeters, *La fièvre d'Urbicande*, Casterman, 1985

place elle-même du processus (quel serait le sens d'une simple croix, plantée là sur la plage ?), ni sa réalisation ultime, au-delà des collines et au-delà de la plage... Par cette approche, MVRDV éradique toute critique formelle, puisque la forme architecturale n'existe pas. En évitant ainsi une confrontation avec un champ de questionnement inadéquat, MVRDV tente de cadrer les interrogations, les centrant véritablement sur des problématiques d'aménagement du territoire, via les rapports de vide et de densité, et non pas de forme urbaine.

Au demeurant, les interprétations possibles peuvent aller au-delà de l'anecdote. En utilisant le symbole de la croix chrétienne pour simuler l'avenir de Benidorm, MVRDV renvoie (in)consciemment à l'idée de la mort et/ou de la résurrection d'un lieu. Avec tout ce que cela peut comporter de niveaux d'interrogations :

Savoir si Benidorm (autoproclamée premier centre touristique de l'Espagne méditerranéenne) est encore un lieu *vivant*, au sens où il est peut-être désormais un lieu où la vie et la mort n'ont pas droit de cité ; la maternité et le cimetière n'ont pas leurs places dans les représentations de la ville. Dans l'absolu, venir à Benidorm, cité non pas idéale, mais idéalisée, c'est se mettre hors du temps, hors d'une quotidienneté urbaine, dont la présence concomitante de la vie et de la mort est l'un des aspects. Dans ce cadre, le symbole utilisé par les architectes interroge aussi cette nature du lieu.

En cherchant à interpeler et à développer une conscience de l'importance des enjeux et des décisions relatives à l'existence d'un territoire (son émergence, sa survie, sa mort ou sa résurrection...), MVRDV admet comme possible l'existence d'espaces fonctionnels dédiés (monoculturels), mais dévoile au demeurant la monstruosité existentielle de tels lieux.

A partir d'une réflexion crédible d'un point de vue territorial sur la densité, les architectes développent un questionnement politique et social. MVRDV, par la radicalité de son propos, fait état de la dangerosité potentielle d'une situation (en l'occurrence ici, l'hégémonie de "l'espace monoculturel"), et renvoie à la possibilité d'une problématique politique à ce sujet.

Ce type d'approche n'est pas spécifique à cette analyse sociale et territoriale de la côte ibérique. Le même type de démarche et de questionnement existe pour d'autres projets de MVRDV. Avec les mêmes latitudes, ambitions, approximations et précisions analytiques.

c- Pig City ou la récurrence d'une démarche

D'une approche tout aussi radicale, le projet *Pig City* présente un certain nombre de similitudes avec *Costa Iberica*.

D'un point de vue *formel*, la réflexion strictement architecturale et urbaine intéresse la problématique de la densité ; Mais si la question semble se satisfaire d'une approche toute professionnelle, sur le fond, il s'agit bien d'une interrogation politique.

Sur la base d'une analyse rigoureuse, tout au moins établie à partir de données rigoureuses, statistiques et analytiques, établie ici à partir d'informations émanant de l'Université d'Agriculture de Wagenwingen, les architectes de MVRDV développent une pensée à partir et autour des interactions entre la gestion du territoire et l'économie agricole ; à partir du constat d'une conflictualité entre le développement d'une économie agricole écologique (au regard des normes actuelles concernant l'élevage des porcs), et une gestion rationnelle du territoire hollandais. Ainsi, sur la base des données normatives actuelles, des capacités et nécessités économiques de production, les architectes font le constat qu'une mise à disposition de 35 à 75% du territoire de la Hollande serait nécessaire pour répondre aux besoins d'un élevage écologique des porcs.

En s'appuyant sur cette nécessité territoriale, et en la rapportant aux nécessités territoriales humaines (à titre de rappel, les Pays-Bas sont l'un des pays les plus densément peuplés du monde) MVRDV fait tout d'abord le constat de l'impossibilité potentielle de la coexistence, dans ces conditions, des cochons et des humains. Face à ce constat, MVRDV propose une alternative scientifiquement et territorialement plausible, consistant en un regroupement extrêmement dense des élevages de porcs. Par l'empilement de ces unités de production auxquelles sont intégrés

les outils du contrôle et de l'industrialisation de la production. Comme pour le pavillon de Hanovre, l'empilement est présenté comme un moyen d'organiser les densités sur le territoire.

Il est donc fait la proposition de concentrer les élevages de porcs dans des tours, dont le nombre et la taille sont déterminés à partir des estimations économiques actuelles, en l'occurrence, l'élevage d'environ 5000 porcs par an et par ferme. Avec une durée d'élevage de 180 jours, la proposition consisterait donc à distribuer 100000 porcs répartis sur 40 fermes disposées sur 40 étages au-dessus de l'abattoir installé au rez-de-chaussée de la *Pig Tower*. Ces fermes répondent aux critères écologiques : les porcs sont élevés sur des lits de paille et peuvent courir sur des terrasses plantées de pommiers...

La dépendance énergétique est réduite au minimum.

Les bassins d'eau douce sont pourvus de poissons qui purifient l'eau pompée, et qui serviront d'apport de protéines aux cochons. Les dépôts d'aliments, les excréments filtrés aboutissent en fin de compte à un gigantesque dôme bioénergétique qui produit de l'énergie non seulement pour l'ensemble de la tour, mais également pour 2250 maisons.

77 tours de cette capacité de production pourraient ainsi concentrer les besoins du territoire hollandais en matière d'élevage écologique des porcs.

d- Le concept et l'image

A la lecture descriptive du concept proposé, il semble que les critères de l'utopie soient réunis : sur la base du constat d'une situation à caractère catastrophique, la proposition prospective consiste à faire le bonheur des porcs en même temps que le bonheur des hommes, à régler une problématique territoriale et à sauver du même coup la planète du marasme écologique dans lequel elle se noie.

Mais parce qu'il interpelle ici la dimension polysémique de l'utopie, le projet véhicule un certain malaise. Tout d'abord parce que l'expérience acquise, sur plus de deux siècles, de propositions de ce type ne laisse pas dupe.



Pig City

Les "fermes" superposées
MVRDV architectes
Source : MVRDV,
Km3, excursions on capacities,
Actar



Pig City

Une cour/terrasse à l'air libre
MVRDV architectes
Source : MVRDV,
Km3, excursions on capacities,
Actar



Pig City

Une succession de terrasses
MVRDV architectes
Source : MVRDV,
Km3, excursions on capacities,
Actar

La liste est longue en effet, de ces multiples ambitions plus ou moins humanistes, qui se proposent de régler facilement et définitivement les problèmes de l'humanité : les expériences communautaires utopiques d'E. Cabet n'en sont qu'un des avatars. Une analyse approfondie de chacune d'entre elles montrerait à quel point l'utopie est difficile et absolument complexe à mettre en œuvre.

C'est bien cette ambivalence de la notion qui a introduit son caractère polysémique.

Pour *Pig City*, comme pour d'autres projets utopiques constatés, les effets négatifs et les conséquences néfastes de la proposition sont latents, pour ne pas dire perceptibles...

MVRDV n'aborde pas ces aspects, argumentant et développant le projet à partir des constats et des estimations scientifiques et statistiques émises.

Mais les images proposées ne laissent pas de doutes sur la conscience que les architectes ont de leur proposition.

L'image extérieure des tours installées dans le paysage est particulièrement intéressante ; rien n'est idyllique dans le paysage constitué. Les tours semblent posées en bordure de mer, à proximité d'une plage qui n'est pas de sable blanc, et qui n'invite en aucune façon au farniente, entre pavés et monticules incertains... La brume qui entoure les tours les plus éloignées est aussi peu engageante que l'univers du premier plan.

L'image porte et revendique l'ambiguïté ; l'univers déployé ici est quasiment apocalyptique, alors que la proposition se voudrait idéale. Quelle est donc l'intention sous-jacente, si ce n'est de laisser ainsi le champ libre à la spéculation et au débat. MVRDV ne semble pas poursuivre d'autre objectif que d'interroger fondamentalement ici l'ensemble de la société néerlandaise, et par-delà, les instances décisionnelles : *"...dans Pigcity, nous réfléchissons aux conséquences de l'application des normes écologiques à la production de viande. Quelle quantité d'espace est nécessaire pour répondre aux conditions de production ? Sommes-nous en mesure de continuer avec le même type*

*d'organisation agricole, ou est-ce que nous réfléchissons à concevoir un autre type de fermes?*³²⁶

e- De Costa Iberica à Pig City

Des mises en parallèle entre *Costa Iberica* et *Pig City* peuvent être établies à plusieurs niveaux.

- Tout d'abord, une problématique commune relative aux conséquences des nécessités d'expansion territoriale d'une activité spécifique et dédiée, générant de par sa spécificité, des conflits de gestion d'un territoire.
- Ensuite, une résolution plausible du problème par une concentration territoriale et radicale de l'activité concernée, par empilement et/ou densification. L'effet immédiat d'une telle démarche réside évidemment dans une libération du reste du territoire initialement "confisqué".
- L'émergence d'interrogations spécifiques à la proposition, qui dépassent la stricte ambition territoriale pour s'inscrire dans un registre politique. Pour les deux projets analysés, la question de fond concerne la viabilité politique et/ou économique du modèle proposé. La mise en évidence des causes et des effets de la concentration d'une "monoculture de loisirs" d'un côté, et de la concentration d'une activité "d'élevage porcin" d'un autre côté, a pour objectif de faire émerger des prises de conscience éventuellement salvatrices, nourries de la proposition architecturale et donc de la démarche esquissée.
- Enfin, la crédibilité et la réalité des limites de la proposition qui la maintiennent toujours dans le champ complexe de l'utopie et de la dystopie, afin que cette proposition joue pleinement son rôle polémique au sein du débat.

De ce point de vue, les images jouent un rôle important, en recherchant l'ambiguïté formelle, revendiquant ainsi leur place au sein du débat.

³²⁶ El Croquis, MVRDV 1991-2002, *op.cit.*, p.324, Texte original en anglais: "in Pigcity, we investigated the consequences of ecological meat production. How much space is necessary to achieve the required output? Could we continue with the same production organisation or should we investigate how to construct a different type of farm?" Traduction Franck Guéné

L'ambition recherchée est bien que les décisions éventuelles qui devraient ou pourraient être prises ne sont finalement pas architecturales, mais politiques.

Cette mise en parallèle d'intentions inhérentes à deux projets distincts montre bien qu'une démarche intellectuelle cohérente existe au sein de l'œuvre de MVRDV, et que la dualité est l'un des moteurs de cette démarche générique.

VII.4 Retour sur des fondamentaux de l'agence : la culture du questionnement ou le lieu comme source du projet

Il serait possible de déterminer d'autres thématiques duales, tout aussi représentatives des centres d'intérêts développés par l'agence néerlandaise, mais cette recherche d'exhaustivité ne présenterait vraisemblablement pas d'intérêt majeur dans le cadre de la démonstration développée ici. Les exemples choisis ont pour but de montrer que l'essentiel de la démarche des trois architectes de Rotterdam consiste à être en mesure de questionner et/ou d'argumenter de la manière la plus fondamentale possible le monde qui les entoure... Il est à noter ainsi que, même si les exemples proposés cherchent vraisemblablement à exprimer au mieux une problématique duale précise, les parois entre les diverses thématiques ne présentent pas de strict caractère d'étanchéité, et que les divers projets et travaux de recherche de l'agence pourraient servir à illustrer l'un ou l'autre des centres d'intérêt évoqués un peu plus haut.

Quoiqu'il en soit, il émerge toujours des recherches architecturales de MVRDV l'expression d'une attitude radicale. Non pas pour le plaisir exclusif d'une posture singulière, mais peut-être avant tout pour être certain de se poser ainsi en tant qu'entité intellectuelle contradictoire, afin d'enrichir les débats en cours sur la constitution et le développement de l'environnement humain et urbain, et de permettre l'émergence éventuelle de solutions à un questionnement précis ou esquissé.

Ainsi, même si les propositions se déploient sur plusieurs champs conceptuels, MVRDV via la radicalité du propos, cherche toujours

à resserrer les champs d'investigation autour de thématiques fortes, quitte à côtoyer la caricature. Quelque soit la problématique abordée, l'objectif de la proposition architecturale est d'enrichir un débat qui dépasse le cadre strict du champ de l'architecture.

VII.5 Vers une autre forme de l'utopie ? Vers une nouvelle conscience du lieu ?

Au regard de cette recherche assumée d'une démarche la plus radicale possible, quel est donc le fond du propos de MVRDV?

L'hypothèse formulée ici est que le fondement de la pensée des architectes est absolument politique: on reste ici sur la définition arrêtée précédemment de la politique, qui implique le gouvernement, la gestion de la cité et des citoyens. Si cette hypothèse peut être simplement vérifiée par les déclarations spécifiques de l'agence émises à partir des projets, il s'avère que certains des projets eux-mêmes, et parmi les plus emblématiques, se développent et s'établissent sensiblement autour et à partir de cette idée.

Le propos revendiqué est que l'architecte non seulement s'inscrit dans son siècle, mais qu'il l'accompagne et l'initie, agissant fondamentalement pour le développement et l'épanouissement de la Cité, et pour le bien de la collectivité.

A l'annonce d'une telle ambition, et au vu de la radicalité de certaines propositions, se pourrait-il que l'on puisse considérer que MVRDV aille inscrire sa pensée jusque dans les suites logiques des pensées, des envies et des intentions des utopistes, dont ils connaissent les œuvres et les parcours, de Thomas More à Archizoom?

La réponse est complexe, car si certaines propositions semblent relever de l'utopie, ne serait-ce que dans une acception polysémique, l'ensemble de la démarche convoque l'utopie d'une manière peut-être nouvelle, tout au moins différente. Car si les architectes de MVRDV semblent se vouloir engagés, ils ne posent pas, comme la plupart des utopistes du XIXème et du XXème siècle, le préalable d'une révolution, dont la formulation rigoureuse

s'appuie sur une dénonciation tout aussi radicale. L'amélioration du sort de l'humanité ne passe pas par l'imposition d'un modèle spécifique.

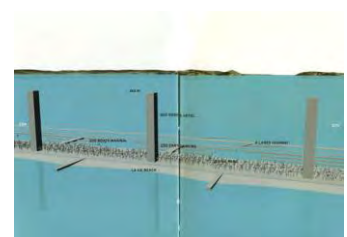
Ils admettent et acceptent les phénomènes contemporains de mondialisation, prenant acte de la totalité des conséquences induites ; c'est au cœur des dysfonctionnements d'une situation que les architectes vont trouver les raisons et conditions non pas d'une révolution, mais d'une évolution ; d'un changement qualitatif inspiré de l'analyse des causes et des raisons d'une situation donnée.

Pour s'appuyer sur un exemple concret, dans les hypothèses formulées pour la réflexion sur une évolution de l'urbanisme et de l'urbanité de la côte espagnole (*Costa Iberica*), les conditions sociales initiales ne sont pas remises en cause. Il ne s'agit pas d'émettre comme postulat un changement de comportement, voire de société, mais de la prendre telle qu'elle est, et de mettre en place des stratégies potentielles qui répondent ici au mieux à ses besoins.

L'ambition sous-jacente est que ces stratégies, extrêmement radicalisées peuvent être l'occasion d'une prise de conscience, sur la dimension sociale du projet ; amenant ainsi les citoyens concernés (usagers, habitants et décideurs) à s'interroger sur l'existence, la pertinence, les conséquences, l'évolution possible d'une situation politique et sociale.

Pour prolonger la réflexion sur *Costa Iberica*, certaines propositions s'affirment clairement comme des réponses caricaturales à une problématique urbaine et sociale. Ces propositions architecturales peuvent, de ce point de vue, constituer peut-être un événement salubre, tout au moins être l'outil d'une prise de conscience de l'incongruité d'une situation admise, alors que sur le fond, elle n'est qu'une conséquence induite et artificielle d'un dispositif (mono)culturel. Ce peut être le cas par exemple pour la proposition *Spider Spain* dont la forme architecturale radicale ne peut que déclencher une certaine perplexité, dans une première analyse :

La réalisation de digues/isthmes de 150km de longueur, ponctués tout les 500 mètres d'une tour de 160 mètres de hauteur semble



Costa Iberica
Proposition *Spider Spain*
Création de presqu'îles
linéaires de 150km de long
MVRDV architectes
Source : MVRDV, *Costa Iberica*,
Actar

une proposition hors de toute réalité plausible, utopique et/ou dystopique suivant le point de vue de l'observateur ; mais une analyse un peu soutenue montre que cette proposition répond strictement aux besoins et nécessités de la *leisure City* , telle qu'elle se pratique actuellement sur le côte espagnole : la plage, la mer, le soleil, les restaurants, les bars, les boîtes de nuit, et l'hébergement.

La proposition de Winy Maas ne peut dès lors n'être critiquable que dans sa construction sociale, et non pas dans sa formalisation architecturale. Winy Maas et ses équipes d'étudiants ne se faisant ici que les interprètes d'une situation urbaine vécue, la proposition se présente comme une réponse idéale et possible à une situation sociale donnée. La proposition architecturale a donc comme fonction d'interpeler et interroger fondamentalement l'individu citoyen dans son rapport au monde, et non pas dans son rapport à l'espace ou à la forme architecturale, à cet instant précis du début du XXIème siècle.

Le lieu du projet est analysé à la lumière de l'établissement de cette interpellation. L'objectif est donc politique mais la nature de la question dépend des potentialités du lieu. C'est la spécificité du lieu qui va orienter le processus de projet ; l'objectif n'étant pas tant de produire une forme qu'un objet support à l'échange. Tous les outils et tous les raisonnements sont appréhendables, du moment qu'ils sont d'une certaine manière issus du lieu et déterminant du lieu.

VII.6 MVRDV et l'utopie

Dans le rapport à l'utopie (exprimé entre autres au sein du projet *Costa Iberica*), la posture de MVRDV est extrêmement claire. L'utopie est un outil d'interrogation et d'interpellation d'un état du monde : *"La création d'utopies, voire d'utopies négatives, peut être vue comme un outil pour comprendre la logique d'un processus, ou d'un progrès. Mais également comme une technique. Oui, une technique. Pour mettre en évidence les conséquences d'une planification ou de l'absence de planification. Pour autant, la plupart des utopies nous révèlent une image de ce que pourrait être notre futur, elles nous aident à comprendre notre*

*société actuelle, en établissant un environnement propice à la discussion.*³²⁷

L'utopie est un outil qui permet d'expérimenter des situations spécifiques et, via la radicalité de la démarche, de susciter des interrogations. Il est pour MVRDV un outil particulièrement privilégié, dans la mesure où il est un moyen d'amener une idée à ses limites. En ce sens, l'utopie de MVRDV est abordée dans une acception proche de Karl Mannheim qui voit dans l'utopie *un type d'orientation qui dépasse la réalité et qui, en même temps brise les liens de l'ordre existant.*³²⁸

L'ambition est d'utiliser l'utopie comme un moyen possible d'amener à une conscience d'un état du monde, et de la nécessité, le cas échéant, des décisions à prendre : *"Ce n'est que dans l'utopie et la révolution qu'il y a une vie véritable, l'ordre institutionnel n'est jamais que le résidu laissé par les utopies et révolutions en reflux.*"³²⁹

Dans les rapports qu'ils souhaitent entretenir avec le monde, les architectes de MVRDV ambitionnent de démontrer notamment que les phénomènes de mondialisation peuvent et doivent constituer un bénéfice moral et physique pour l'être humain. Non pas dans une acception simpliste, individualiste et subie, mais bien dans le cadre d'une action intelligente, pluridisciplinaire et manifeste.

Pour que ce questionnement soit efficient, il nécessite l'établissement préalable d'une analyse qui soit la plus exhaustive possible.

Ainsi, s'ils invitent à leurs réflexions nombre de spécialistes, d'experts, de sociologues et de philosophes, c'est pour mieux

³²⁷ Ibid. p.47, Texte original en anglais : *"The creation of utopias, even negative utopias, could also be regarded as a tool for understanding the mechanics of processes, or progress as such. But also as a technique. Yes, technique - to show the consequences of planning or the lack of planning. However, most utopias give us a visible image of how the future can be, and they help to understand our present society, constructing a propitious environment for discussion"* Traduction Nicole Fabrizi, Franck Guéné

³²⁸ Karl Mannheim, *Idéologie et utopie* (1929), traduit de l'édition anglaise par Pauline Rollet, produit en version numérique par Jean-Marie Tremblay, professeur de sociologie au Cégep de Chicoutimi, dans le cadre de la collection «les classiques des sciences sociales », accessible sur le site <http://classiques.uqac.ca>, p. 63

³²⁹ Ibid. p.67

explorer les dimensions cachés des lieux et des problématiques auxquels ils se confrontent, et ainsi développer des stratégies et des démarches spécifiques. Leur attitude au regard de la pensée du sociologue Ulrich Beck est à cet égard particulièrement intéressante, en ce sens où elle fait l'objet d'un processus d'appropriation, et s'inscrit dans une dimension politique : *"Beck s'intéresse à de nouvelles formes de politique, qu'il appelle 'subpolitique', dans lesquelles la société prend forme à partir de sa base. L'instrument du pouvoir en subpolitique est la congestion (au sens propre comme au sens figuré), assimilable à une forme moderne de grève involontaire".*³³⁰

De cet intérêt porté à une pensée politique avec laquelle ils entretiennent et développent des affinités, les architectes de MVRDV en déduisent et affichent une posture spécifique. Ce qui les intéresse n'est pas la mise en place d'une méthodologie de projet, mais d'une démarche conceptuelle : *"Au sens où leur architecture et leur urbanisme trouvent leur point de départ dans la congestion et l'individualisation croissantes, MVRDV semble poursuivre un objectif similaire à Beck."*³³¹

La démarche de projet consiste donc à s'interroger et à interroger, de façon récurrente tous les acteurs potentiellement concernés par une problématique. A partir de là, tous les champs d'investigation qui sont en mesure de permettre la constitution d'un faisceau de réponses et/ou d'un champ de questionnement sont envisageables.

VII.7 Utopie, dystopie?

La démarche conceptuelle est donc non seulement liée à une problématique politique, mais elle s'inscrit dans une dimension

³³⁰ Bart Lootsma, in El Croquis, *MVRDV 1991-2002*, op.cit., p.420, Texte original en anglais: "Beck is interested in new forms of politics, what he calls 'subpolitics', in which society takes shape from the bottom up. 'The instrument of power' in sub-politics is congestion (in the direct and the figurative sense) as the modernized form of the involuntary strike" Traduction Nicole Fabrizi, Franck Guêné

³³¹ *Id.* Texte original en anglais : "In the sense that their architecture and urbanism have their point of departure in the growing congestion and individualization, MVRDV do seem to be pursuing a similar goal to Beck", Traduction Nicole Fabrizi, Franck Guêné. Cette pensée est à mettre en parallèle avec les concepts architecturaux de densité et d'individuation propres aux démarches de l'agence.

contemporaine de la politique, au sens où Ulrich Beck considère la politique (dans son cas la „subpolitique”) comme un phénomène fondamental et un processus en cours d’élaboration.³³²

*"On voit (...) s'initier un mouvement qui va à contre-courant de l'institution du projet d'Etat social des deux premiers tiers de ce siècle. La politique y avait acquis le potentiel de pouvoir de « l'Etat interventionniste » ; désormais, le potentiel de modelage de la société a quitté le système politique pour s'installer du côté du système subpolitique de la modernisation scientifico-technico-économique. On observe une inversion précaire du politique et du non-politique."*³³³

A partir de cette culture subpolitique, une nouvelle forme encore émergente, selon U. Beck, d’appropriation et d’expression du pouvoir, MVRDV envisage la possibilité d’une approche positive des phénomènes et des conflits politiques, culturels, sociaux et territoriaux en cours.

Le message est que l’individu et son environnement peuvent sortir grandis de cette confrontation.

A la différence de Rem Koolhaas³³⁴, MVRDV considère que les phénomènes de globalisation sont l’opportunité de rechercher et de développer des stratégies extrêmement localisées, et que ces stratégies vont être en définitive au service de l’être humain : *"MVRDV (...) n'est pas convaincu par le fait qu'une situation tende à l'homogénéité, croyant au contraire qu'il est possible d'identifier des „champs de gravité” dans le chaos apparent des développements et des logiques cachées d'un territoire, ce qui permet finalement à ces aires d'acquérir des caractéristiques propres. Ces champs de gravité apparaissent quand ils sont*

³³² On renverra, en ce qui concerne la démarche d’Ulrich Beck, à la lecture, entre autres, de *La société du risque, sur la voie d’une autre modernité*, traduit de l’allemand par Laure Bernardi, Flammarion, Paris, 2001, première édition allemande, Suhrkamp Verlag ed., Frankfurt, 1986

³³³ Ulrich Beck, *La société du risque, sur la voie d’une autre modernité*, op.cit., p.405

³³⁴ Rem Koolhaas, *La ville générique*, 1994, trad. C.Collet, in *Mutations*, Actar/Arc en Rêve, Bordeaux, 2001

*sublimés par certaines circonstances ou dans le cadre de contraintes maximales.*³³⁵

VII.8 Une esquisse d'idée architecturale?

L'objectif désormais clairement assumé consiste donc, face à un lieu donné, à émettre une proposition la plus pertinente possible, illustrative d'une gestion intelligente, globale et raisonnée d'un environnement complexe, dans l'objectif beckien d'une gestion politique, écologique et territoriale basée sur une analyse et une connaissance *scientífico-technico-économique*.

Au-delà de l'appropriation de la dimension multiple d'une problématique établie à partir du lieu, MVRDV prend cependant clairement position sur la forme donnée à la réponse. L'illustration de cette réponse est toujours architecturale et/ou urbaine, une réponse à la problématique du lieu. En ce sens, MVRDV se repositionne clairement comme l'un des interlocuteurs du projet.

Si MVRDV se revendique comme un moteur de la démarche dans l'élaboration des questionnements, et ce en expérimentant tous les champs possibles, l'agence se repense clairement comme un simple intervenant dès lors qu'il s'agit d'élaborer une réponse.

MVRDV établit alors une proposition qui se matérialise dans le champ strict de l'architecture, et se repositionne ainsi comme architecte. Ceci afin de laisser la plus large place possible à un débat contemporain non pas architectural, mais politique.

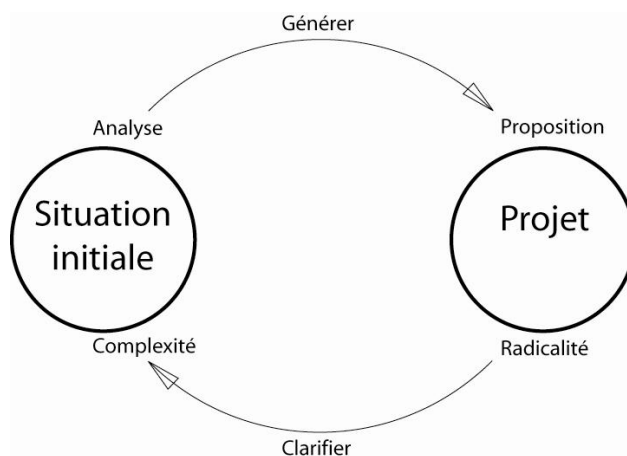
Dans les faits, il s'agit de prendre acte d'une situation donnée propre à un lieu, de la comprendre et de se l'approprier, tous les outils d'analyse étant dès lors possibles.

De composer à partir de, et pour cette situation.

³³⁵ El Croquis, *MVRDV 1991-2002*, *op.cit.*, p.422, Texte original en anglais: "MVRDV (...) is unconvinced by the notion of a situation that is converging on homogeneity, believing instead that it is possible to identify 'gravity fields' in the apparent chaos of developments, hidden logicalities that eventually ensure that whole areas acquire their own special characteristics. "These gravities reveal themselves when sublimated beneath certain assumed maximised circumstances or within certain maximized constraints". Traduction Nicole Fabrizi, Franck Guéné

Le dispositif est récursif : L'analyse profonde d'une situation initiale génère en fin de compte l'émergence d'une proposition architecturale et/ou urbaine. Cette proposition a entre autres objectifs de mettre en évidence la complexité, la confusion, le chaos et/ou les potentialités de la situation initiale.

Le lieu peut être traduit par le schéma suivant :



Afin de permettre à la proposition d'être la plus pertinente possible, de ne pas être interprétée comme une simple réponse formelle à une question, de dépasser largement le strict cadre dans lequel l'architecte peut se voir cantonné, MVRDV multiplie les contrastes, met en place des stratégies et crée des liens entre divers champs de connaissance, développe pour ce faire des thématiques duales, adopte des postures radicales afin d'élaborer les démonstrations les plus efficaces possibles.

Le débat doit s'établir en fin de compte, non pas autour du projet, mais autour de la situation initiale ; en tant que condition et finalité de la démarche.

Le contenu :

Si la complexité et la multiplicité du processus est recherchée, il peut cependant être décrit en quelques approches politiques et territoriales :

- la démarche est avant tout écologique, au sens strict du terme : l'intention consiste à étudier en profondeur et à

comprendre le milieu dans lequel on intervient, pour mieux s'y adapter et en révéler l'identité profonde.

- La démarche est également politique. En l'occurrence, face aux phénomènes de mondialisation et le chaos apparent qui en résulte, il ne s'agit ni de s'y opposer ni de s'y soumettre. L'attitude revendiquée est celle d'une adaptation intelligente, qui prenne en compte le plus grand nombre de paramètres possibles.

Sous un angle plus concret, et plus représentatif des attitudes récurrentes de l'agence, il s'agit :

1. de faire avec une situation désordonnée et/ou chaotique existante, caractéristique du lieu. Il s'agit de faire avec le lieu :

Montrer que l'identité et la singularité sont possibles au cœur du phénomène admis et contemporain qu'est la mondialisation et des conséquences induites par la distanciation décisionnelle entre politique et économie relevée par Ulrich Beck. Face à une homogénéisation subie, l'individu citoyen a sa place au cœur de la collectivité.

2. de faire pour cette situation, de faire pour le lieu :

Il s'agit d'essayer, par l'intermédiaire du projet, non pas d'organiser, mais de révéler les qualités et les spécificités d'un lieu et d'une situation confuse, chaotique et/ou atone. Cette spécificité projectuelle est strictement liée à la nature précise et multiple du territoire. Elle est un moyen de révéler le lieu en question, et le sens (caché) de la dimension politique et/ou économique d'une situation existante.

3. dans le cadre d'une réflexion sur le développement durable, mettre en évidence une démarche écologique spécifique :

Afin de gérer au mieux le territoire planétaire, il s'agit de comprendre de la manière la plus précise possible le milieu dans lequel l'homme trouve sa place, afin de proposer des solutions les plus pertinentes possibles.

D'un point de vue méthodologique, il est intéressant de noter ici que, dans le cadre de ces réflexions écologiques la densification des territoires urbains est un outil récurrent chez MVRDV.

Dans ces considérations sur l'aménagement du territoire, la nature n'a pas de valeur intrinsèque. Elle est un paramètre parmi d'autres, artificialisé, en relation étroite avec les territoires de l'être humain. Là encore les considérations de MVRDV rejoignent les postures intellectuelles d'Ulrich Beck : *"A la fin du XXème siècle, le modèle est le suivant : la nature est la société, la société est (également) nature. Continuer aujourd'hui à parler de la nature comme d'une non-société, c'est parler dans les catégories d'un siècle révolu, incapables désormais de saisir la réalité qui est la nôtre."*³³⁶

Cette interrogation d'Ulrich Beck renvoie à l'essentialité du rapport au monde tel qu'il a été initié par la Renaissance. Il semble confirmer l'approche de MVRDV, tentant par le lieu de rétablir une compréhension plus globale du monde, à la fois topologique et chorétique, rationnelle et sensible...

Si l'on reprend ces différents points, afin d'en vérifier la présence et la crédibilité au cœur des projets, il est possible, sur la période 1991-2002³³⁷ de classer les projets au regard des différents critères évoqués ci-dessus :

Faire avec la situation désordonnée et/ou chaotique existante.

Ou d'une manière plus concrète, affirmer l'identité et la singularité au cœur d'un dispositif (subi) présentant des caractéristiques de désordre, d'anonymat, de chaos, d'atonalité, d'homogénéité... L'identité en question peut être celle du projet architectural et/ou de l'individu :

- Le projet *Berlin voids* (1991) est une recherche sur l'unité et la diversité. MVRDV interroge les conditions de la singularité du logement au cœur d'un ensemble relativement homogène et a



Berlin voids, Berlin
Source : *El Croquis*, MVRDV,
1991-2002, éditions *El Croquis*

³³⁶ Ulrich Beck, *La société du risque, sur la voie d'une autre modernité*, op.cit., p.148

³³⁷ *El Croquis*, MVRDV 1991-2002, op.cit.

priori reconnaissable et connoté qu'est l'immeuble collectif. Il apparait le souci de générer la conscience de la présence des autres, d'assumer la cohérence d'un assemblage hétéroclite, l'émergence d'un élément urbain singulier dans un contexte amorphe.

- La *Villa VPRO* (1993) est une autre expérimentation sur les concepts d'unité et de diversité. Cette réflexion est issue de la volonté de maintien d'une situation de diversité (une antériorité vécue) au sein d'un projet d'unification programmatique en un lieu. Ou comment passer de manière respectueuse de la multiplicité à l'unité, comment cultiver la singularité au sein d'une forme unificatrice.



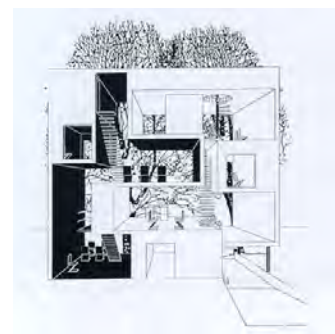
Villa VPRO, Hilversum
Source : *El Croquis*, MVRDV,
1991-2002, éditions *El Croquis*

- Le *RVU Building* (1994) est l'exemple d'une attitude architecturale possible vis-à-vis d'un paysage sensible et menacé. Le projet se soumet à ce paysage et au territoire. Cette soumission s'avère être le moyen de l'affirmation de l'identité du lieu, défini alors par le territoire initial et le projet. Le projet affirme la force potentielle d'un contexte fragile.



RVU building, Hilversum
Source : *El Croquis*, MVRDV,
1991-2002, éditions *El Croquis*

- *WoZoCo* (1994) est une recherche sur l'unité et la diversité, sur les conditions de la singularité du logement au cœur d'un ensemble d'habitat collectif. Comme pour *Berlin voids*, on retrouve ici le souci de la conscience de la présence des autres. Le contexte interprété comme atonal et amorphe appelle, au lieu même du projet, à une expression urbaine affichée de l'identité individuelle.



Double house, Utrecht
Source : *El Croquis*, MVRDV,
1991-2002, éditions *El Croquis*

- *Double house in Utrecht* (1995) est une expérimentation, à l'échelle de deux logements inscrits dans un même lieu architectural et géométrique, des propositions émises pour *Berlin voids*.

- *Two houses in Borneo Sporenburg* (1996) est une démonstration urbaine et collective sur les thèmes de l'unité et de la diversité (l'unité dimensionnelle et la diversité formelle).



Deux maisons à Sporenburg, Amsterdam
Source : *El Croquis*, MVRDV,
1991-2002, éditions *El Croquis*

- *Silodam* (1995) est une recherche sur l'unité et la diversité, interroge les conditions de la singularité du logement au cœur d'un ensemble d'habitat collectif. Le projet se fonde sur la prégnance d'un contexte portuaire et maritime puissant. *Silodam*

est une proposition issue des expérimentations préalables que sont *Berlin Voids* et *WoZoCo*.

- Le projet de lotissement de maisons individuelles réalisé à *Hageneiland* (1997) est un détournement assumé et radicalisé de la typologie classique du lotissement, au sein d'un contexte urbain de lotissements et de logements Vinex atone. Un développement extrême des concepts d'unité et de diversité. Une interrogation poussée à une dimension caricaturale mais extrêmement efficace sur l'identité et la singularité de l'habitat individuel.

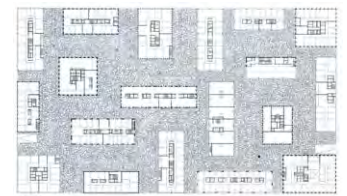
- *Unterföhring Park village* (1999) est une réflexion et une réaction sur les espaces périphériques tertiaires, généralement désespérément amorphe. C'est une expérimentation sur l'identité et la singularité, un ensemble de 19 immeubles de bureaux, une démonstration sur la pertinence et la nécessité de l'interdépendance de l'espace architectural et de l'espace urbain au sein de l'univers chaotique d'un ensemble immobilier tertiaire périphérique.

- Le projet *Kissing Towers* (2002), dans le prolongement du projet précédent, est une réflexion sur l'identité urbaine de la tour. La proposition s'inscrit dans un contexte de tours solitaires et autonomes, et propose la création d'espaces urbains suspendus, générant une connexion et une interdépendance entre tours voisines, manifestant ainsi une identité et une dimension humaniste, en affirmant la présence physique d'êtres humains au cœur de cet ensemble.

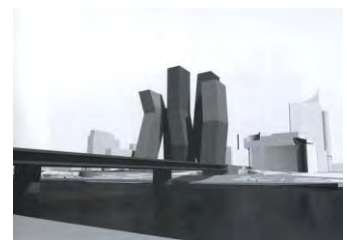
- L'Immeuble de logements à *Sanchinarro*, Madrid (2001) s'inscrit dans le prolongement réflexif et expérimental de *Berlin voids* et de *Silodam*, est une interrogation sur unité et diversité, expérimente la singularité du logement, l'identité individuelle au sein du collectif, développe la conscience de la présence des autres et organise le lieu autour d'un territoire commun suspendu, lieu de rencontres et de partages d'expériences potentielles des habitants. Une pensée et une forme contemporaine de la Cité Radieuse de Le Corbusier ?



Logements collectifs Silodam, Amsterdam
Source : *El Croquis*, MVRDV, 1991-2002, éditions *El Croquis*



Unterföhring Park Village, Munich
Source : *El Croquis*, MVRDV, 1991-2002, éditions *El Croquis*



Kissing Towers, Vienne
Source : *El Croquis*, MVRDV, 1991-2002, éditions *El Croquis*



Immeuble à Sanchinarro, Madrid
Crédit photographique, Karine Dupré

- *Torre Huerta* s'inscrit dans le prolongement de réflexions déjà entamées notamment dans le cadre du projet *WoZoCo*, une réflexion sur l'identité sociale, et sur la singularité du logement.

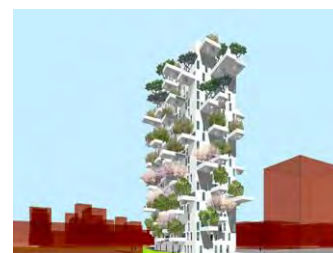
- *New Orleans L9W* est une proposition qui fait suite aux inondations à la Nouvelle-Orléans. Une proposition de reconstruction qui mêle identité du lieu (le danger toujours présent), homogénéité sociale et spécificité architecturale : *"Une série de prototypes a été développée. Ces prototypes peuvent générer un sentiment de communauté, en usant d'un vocabulaire commun et d'une diversification des interprétations."*³³⁸

Faire pour une situation. Chercher à donner du sens à une situation chaotique ou désordonnée existante, en émettant une proposition d'évolution de cette situation.

L'affirmation et la mise en évidence de l'identité et de la singularité du projet architectural sont strictement liées à la nature précise et multiple du territoire auquel se confronte le projet. Elles sont un moyen de révéler le territoire en question :

- Le projet *Berlin voids* (1991) se présente comme une possible réponse symbolique et complexe à la question posée d'une réunification spatiale de Berlin est et de Berlin ouest à ce moment de la disparition du Mur. Comme une résonance à son intitulé, le projet se propose comme un trait d'union entre deux mondes politiquement encore distincts caractérisés par les images d'un collectivisme outrancier de l'est et d'un libéralisme excessif de l'ouest.

- La *Villa VPRO* (1993) s'établit sur un parc et cherche à révéler ce parc comme un territoire urbain essentiel de la ville d'Hilversum. En ce lieu, aux limites d'un quartier résidentiel et du parc, le projet se montre comme un complexe dispositif spatial où l'intérieur, l'extérieur, le partiel et le global dialoguent subtilement.



Torre Huerta, Valencia
Source : <http://mvrdiv.nl>



Nouvelle Orléans, projets de logements
Source : <http://mvrdiv.nl>



Berlin voids, Berlin
Source : *El Croquis*, MVRDV, 1991-2002, éditions *El Croquis*



Villa VPRO, Hilversum
Source : *El Croquis*, MVRDV, 1991-2002, éditions *El Croquis*

³³⁸ Commentaire extrait du site internet de l'agence, www.mvrdiv.nl. Texte original en anglais: "Till now a series of prototypes have been developed. They together can create a neighbourhood, that combines a collective language with a diversified interpretation." Traduction Franck Guéné

Le parc est considéré comme un paramètre essentiel du projet, et donc par réaction comme une identité fondamentale du lieu.

- Le *RVU Building* (1994), à proximité immédiate de la villa VPRO affirme de manière plus radicale encore, en ce même lieu d'Hilversum, la prédominance du parc, qui organise et s'installe ouvertement dans l'architecture. Un manifeste intelligent pour la préservation du parc, une démonstration du dialogue de l'architecture et du paysage.

- *WoZoCo* (1994) révèle, par contraste, l'existence d'un lieu. Dans ce cas précis, le quartier périphérique d'Osdorp à Amsterdam.

- *Silodam* (1995) révèle, tant par son implantation à l'extrémité d'un dock que par l'image architecturale proposée, le potentiel onirique d'un lieu, ainsi que la capacité d'une ville à s'approprier ses territoires extrêmes.

- Le projet de lotissement à *Hageneiland* (1997) est un détournement suffisamment puissant d'une typologie standardisée et uniformisée (la maison individuelle) pour permettre l'émergence d'une autre urbanité et révéler ainsi, via l'architecture, le potentiel urbain d'un territoire initialement dépourvu de singularité.

- *Unterföhring Park village* (1999) est un dispositif conceptuellement assez similaire à celui mis en œuvre pour Heigeneiland, à cette différence près que le territoire concerné intéresse ici l'univers du travail et non pas du logement. Face à un territoire désurbanisé, MVRDV propose la création d'une enclave où l'urbanité a sa place.

- Le projet *Kissing Towers* (2002), comme les deux projets précédents, cherche à révéler un territoire en s'affirmant par réaction et par contraste. Ici l'espace urbain „ajouté' par contact entre les tours stimule l'architecture du projet et confère une image nouvelle au territoire au sein duquel le projet s'inscrit. Le projet tente ainsi de proposer le dépassement d'une lecture formelle au profit d'une dimension plus humaniste.

- L'immeuble de logements à *Sanchinarro, Madrid* (2001) tente, comme les projets précédents, de s'affirmer par contraste, d'être



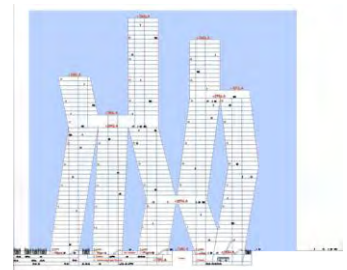
RVU building, Hilversum
Crédit photographique Franck Guéné



Logements collectifs Silodam, Amsterdam
Source : *El Croquis*, MVRDV, 1991-2002, éditions *El Croquis*



Unterföhring Park Village, Munich
Source : *El Croquis*, MVRDV, 1991-2002, éditions *El Croquis*



Kissing Towers, Vienne
Source : *El Croquis*, MVRDV, 1991-2002, éditions *El Croquis*

en relation avec le paysage urbain alentour, de le dynamiser en apparaissant comme une icône fédératrice et révélatrice d'une identité du lieu.

- *Didden Village* est un projet qui s'affiche à tout point de vue comme un objet contrasté ; dans sa typologie, dans ses usages, dans son inscription urbaine et dans sa mono-chromie. Comme pour les projets précédents, c'est en tant qu'icône qu'il donne un sens et révèle le lieu.

- *New Orleans L9W* est un projet dont l'architecture proposée révèle à la fois la dangerosité du lieu et l'indéfectible volonté des habitants de vivre en harmonie et dans un rapport affectif avec ces lieux. Ceci implique tant l'espace topologique que les êtres humains habitants du lieu.

Adopter une démarche écologique spécifique et préserver le territoire. Les propositions autour de cette question de la préservation du territoire se mettent en place la plupart du temps à partir des outils que sont la densification et la stratification :

- Le *RVU Building*, à *Hilversum* (1994) est un bâtiment qui s'inscrit strictement dans la pente, affirme sobrement une position en point haut du parc, cherche globalement à perturber le moins possible le contexte du parc dans lequel il s'inscrit.

- Le projet *Brabant library* (2000) se présente à la fois comme une alternative économique et urbaine à une problématique de gestion territoriale, et une réponse à un double questionnement: en concentrant l'ensemble des ouvrages de la région du Brabant en un seul lieu accessible et centralisé, le projet intègre l'offre d'accès, désormais efficiente, à une documentation complète et complexe par internet, et organise symboliquement et physiquement le territoire du Brabant autour du livre.

- Le projet *Pig City* est initié, comme le projet *Brabant Library* à partir d'une problématique économique et territoriale. Il se présente comme l'outil d'une interrogation au regard de l'anticipation d'une situation de conflit. La densification est l'outil principal de réflexion et de matérialisation du projet. Au final, l'interrogation est bel et bien politique et non pas architecturale :



Didden village, Rotterdam
Surélévation d'une maison
Source : Architectures à vivre n°44



RVU building, Hilversum
Source : El Croquis, MVRDV,
1991-2002, éditions El Croquis



Brabant Library, Pays-Bas
Source : El Croquis, MVRDV,
1991-2002, éditions El Croquis

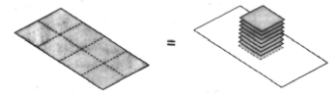
"Dans cette étude, nous interrogeons également l'absolue nécessité de consommer de la viande de porc. Si nous étions tous végétariens, ce problème serait résolu."³³⁹

- Le projet du *Pavillon des Pays-Bas* à l'exposition universelle de Hanovre (2000) est une expérimentation extrêmement symbolique sur la densité, à partir de l'empilement, sur les relations tripartites nature/espace/artificialité.
- Le projet *Costa Iberica* (1998) étudie et élabore de multiples propositions, essentiellement centrées autour de réflexions sur la densification, afin de ré-organiser un territoire soumis au mitage. Au-delà de la reconquête topologique d'un territoire, les propositions interrogent la dimension et la représentation sociale du lieu.

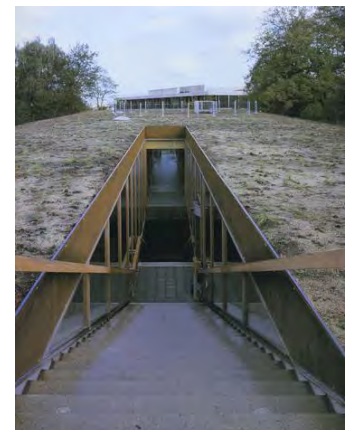
Adopter une démarche écologique spécifique. Intégrer l'artificialité du territoire.

La nature n'est ni romantique, ni naturelle. Elle est un paramètre des lieux, avec lequel il est essentiel de composer. Elle participe pleinement, de ce fait, de la constitution de l'espace urbain :

- Pour le *RVU Building, Hilversum* (1994), le toit terrasse du bâtiment, paramètre artificiel du projet, est considéré comme un prolongement naturel du parc au sein duquel le projet s'insère.
- Pour le projet du *Pavillon des Pays-Bas* à l'exposition universelle de Hanovre (2000), la nature, représentée par ses éléments les plus symboliques, l'arbre, le vent, la pluie, le soleil, est stratégiquement mise en scène, organisée judicieusement par strates, en tant qu'élément essentiellement technique, au service de l'élaboration d'un processus architectural qu'elle nourrit et dont elle se nourrit.
- Pour le projet *Silicone Hill, Stockholm* (2000), la nature initiale, manifeste du lieu, est „siliconée", afin d'intégrer en son sein le projet architectural. Le paysage initial de la colline est amplifié. La colline initiale est lue à la fois en tant qu'objet topologique et objet



Pavillon des Pays-Bas
L'empilement
Dernier niveau du Pavillon
MVRDV architectes
Source: *El Croquis*, MVRDV
1991-2002, éditions *El Croquis*



RVU building, Hilversum
Source : *El Croquis*, MVRDV,
1991-2002, éditions *El Croquis*



Silicone Hill
Concept
MVRDV architectes
Source: *El Croquis*, MVRDV
1991-2002, éditions *El Croquis*

³³⁹ *El Croquis*, MVRDV 1991-2002, op.cit., p.42. Texte original en anglais: "In this study, we also questioned the very necessity of pork meat. If we were all vegetarians, this issue would be resolved." Traduction Franck Guéné

sensible, comme lieu d'une manifestation de la nature (présence d'arbres et du relief, absence de constructions). Ces deux aspects sont préservés et amplifiés, mais la perception de la réalité „naturelle’ du lieu est interrogée.

- Pour le projet *Parkrand building*, à Amsterdam (*Burt ne9en*) (2000), la nature, conceptualisée au Pavillon de Hanovre, représentée ici symboliquement par l'arbre, est complètement intégrée à un dispositif architectural ouvert. L'objectif est de brouiller les limites avec le parc voisin.
- Pour le projet *Pig City*, 40 fermes sont empilées les unes sur les autres, offrant toutes un espace extérieur aux cochons concentrés et élevés en ce lieu... Le projet questionne et remet en cause les relations homme/animal/nature.



Burt Ne9en, Parkrand building
Maquette concept
Source : *El Croquis*, MVRDV,
1991-2002, éditions *El Croquis*

La mise en évidence de caractères propres à la démarche de MVRDV peut être intéressante à élargir d'une manière quasi-exhaustive à l'ensemble de la production de MVRDV sur cette période 1991-2002.

Le dispositif d'ensemble peut être réduit en un tableau qu'il est possible d'organiser par „thèmes’ et qui peut être défini comme suit :

Posture politique	Affirmation de l'identité individuelle et/ou collective		Regard sur l'écologie	
	Réaction/ affirmation/ perte identitaire et/ou déterritorialisation	Révélation du lieu	Préservation du territoire	Artificialité du territoire
Démarche				

Projet				
Burt Ne9en, Parkrand building	o	o		o
Torre Huerta	o	o		o
Liuzhou	o	o	o	
Berlin Voids	o	o		

Housing in Sanchinarro, Madrid	o	o		
SILODAM	o	o		
WoZoCo, Amsterdam	o	o		
Hageneiland housing	o	o		
New Orleans L9W	o	o		
Two houses Sporenburg	o	o		
Didden village	o	o		
Pier Housing Oegstgeest	o	o		
Flying village, Vienne	o			
Quattro villas, Ypenburg	o			
Barcode house	o			
Villa Hunting	o			
Villa in Hasselt	o			
Double house Utrecht	o			
Balcony dwellings	o			
Country estate Waddinxveen	o			
Buga 2001	o			
Culture				
Museum of primitive arts, Paris	o			
Cultural center Effenaar	o			

Nature activity center	o			
Nuage d'art Fondation Pinault, Paris	o			
Matsudai museum	o			
Church Barendrecht	o			
Sloterpark swimming pool	o			
Porters' lodges in Hoge Veluwe National Park	o			
Tertiaire				
RVU Building	o	o	o	o
Villa VPRO	o	o		o
Campus net 3	o	o		
Donau City Kissing Towers	o	o		
Office building Calveen	o	o		
Unterförling park village	o	o		
Flight forum	o			
BMW Center	o			
Media Galaxy New-York	o			
Institutionnel				
Costa Iberica	o	o	o	o
Silicone Hill Stockholm	o	o	o	o
Dutch Pavillon Hanovre 2000	o		o	o

Pig City	o		o	o
Ministry of agriculture, The Hague	o	o		o
Newer Orleans	o	o		o
Central library Brabant	o		o	
Leidschenveen Town center	o			

L'analyse de ce tableau met en évidence :

- que les projets ne répondent pas tous à l'ensemble des problématiques et des questionnements fondamentaux de l'agence.
- qu'ils n'y répondent pas tous de la même manière.

Ces différences doivent être regardées avec la plus grande attention, car elles sont au cœur de ce qui constitue la transcription de la démarche conceptuelle (politique chez MVRDV) sur le lieu du projet.

Il ne s'agit évidemment pas d'analyser l'ensemble de ces relations pour l'ensemble des projets, mais de montrer, par l'analyse de quelques uns et des plus pertinents, à quel point la situation initiale influe sur le projet.

On l'a vu, l'idée qui prévaut chez MVRDV est une idée essentiellement politique. Cette idée se retrouve notamment dans la pensée initiale d'Ulrich Beck, dont il s'agit de propager la parole et les interrogations.

Dès lors que cette idée architecturale a comme objectif de permettre l'émergence d'un débat politique et citoyen, la question du lieu ne se pose que dans la mesure où il est propice à matérialiser le débat.

Avec une idée architecturale aussi ouverte, MVRDV est en mesure de fédérer du débat et du questionnement à peu près en

tout lieu où un dysfonctionnement territorial, politique, écologique, climatique, etc. se pose. C'est-à-dire, en développant une vision pessimiste sur l'état du monde, à peu près partout...

De cette adaptabilité du questionnement architectural au lieu, il résulte que le projet architectural ne dépend d'aucune considération stylistique ou formelle puisqu'ici la forme suit l'interrogation.

A la différence de Le Corbusier et Tadao Andô, MVRDV ne prête à l'architecture ni le pouvoir ni l'ambition de modifier le comportement des hommes. Par contre, l'agence néerlandaise confère à la même architecture le pouvoir d'initier et de susciter le débat citoyen.

L'architecture se voit ainsi confier, sur la base d'un même objectif d'interpellation de la société, une mission double, celle de manifester sa pertinence et sa capacité :

- A répondre aux nécessités humaines : manifester fondamentalement sa condition d'être humain, habiter, individuellement et collectivement, générer du lien social. Dans le cas de projets réalisés, l'architecture manifeste le fait humaniste.
- A interroger les mêmes nécessités humaines (comment occuper, exploiter, respecter le plus justement possible un territoire habité ou inhabité) au regard d'un territoire restreint et à partager. Dans le cas de projets prospectifs, l'architecture en s'aventurant dans les champs de l'utopie et la dystopie initie pleinement le débat de société.

L'idée architecturale de MVRDV est fondamentalement politique. A ceci près que les propositions de l'agence ne portent globalement pas d'autre projet que celui du questionnement.

Le lieu est fondamental dans ce processus car il est la condition initiale du questionnement. Face à un lieu insignifiant, il devient alors difficile aux architectes néerlandais de faire émerger une question. Mais, en s'appropriant les divers champs de connaissance, de la géologie à l'ethnologie, il se trouve toujours la possibilité plus ou moins importante de faire apparaître un champ d'interrogations spécifiques.

VII Conclusion

VIII.1 L'idée architecturale

VIII.1.1 De l'émergence d'une idée architecturale

A l'analyse des projets développés par Le Corbusier, Tadao Andô et MVRDV, des constats peuvent être établis quant à la récurrence de certaines attitudes projectuelles, sans que cette récurrence soit pour autant systématique.

Les choix spécifiques d'attitudes d'architectes effectués ici ont permis cette mise en évidence. Nous évoquerons plus loin la situation de tous les „autres" architectes.

Pour rester sur les trois approches en présence, si l'on reprend de manière succincte les récurrences projectuelles de chacun des architectes étudiés, il est possible d'établir des constats dans les similarités et les différences :

VIII.1.2 Le Corbusier

a- Première récurrence : géométrie et paysage. L'horizon et la sensibilité corbuséenne : du lieu topologique au lieu chorétique

Pour Le Corbusier, l'une des récurrences se trouve dans le recours argumenté à la géométrie. Non pas la géométrie pour elle-même, mais dans le rapport sensible qu'elle entretient avec le paysage. Le Corbusier conçoit et argumente à partir et autour des rapports de la géométrie et du paysage.

De ce point de vue, il est possible de trouver sa pensée concentrée en quatre citations, extraites du seul ouvrage *"Une maison, un palais"*, dans lequel l'architecte explicite clairement la dimension fondamentale qu'il extrait des rapports de la géométrie et du paysage.

Dans une première citation, Le Corbusier est extrêmement radical quant au sentiment de plénitude qu'initie la géométrie et quant à sa nature strictement et définitivement humaine : *"La géométrie (...) au milieu du spectacle confus de la nature apparente, a établi des signes merveilleux de clarté, d'expression, de structure*

*spirituelle, des signes qui sont des caractères. Géométrie : langage humain.*³⁴⁰

Il s'établit donc que la géométrie est un outil intellectuel permettant l'idée et la matérialisation d'un certain ordre.

Mais au-delà de l'ordre, Le Corbusier explicite dans une seconde citation la puissance dont la géométrie est un moyen et une matérialisation :

"C'est donc sur la géométrie que s'élèveront les temples et les palais : c'est en elle que sont les preuves de la volonté : puissance. Les prêtres et les tyrans, manifestant leur force, établirent l'architecture sur la géométrie.

*Géométrie : esprit clair et mystère infini des combinaisons.*³⁴¹

Pour Le Corbusier, l'homme acquiert une puissance quasi-divine par la maîtrise de la géométrie, entre *esprit clair* et *mystère infini*. La géométrie est signe d'ordre et de puissance.

Quelques pages plus loin, dans une troisième citation, Le Corbusier exprime la révélation d'un phénomène géométrique "naturel" au cœur du paysage :

*"L'œil ne mesure que ce qu'il voit. Il ne voit pas le chaos, ou plutôt il voit mal dans le chaos, dans l'embrouillé. Et sans hésiter, il s'est porté sur ces choses qui ont un aspect. D'un coup, nous nous arrêtons, saisis, mesurant, appréciant : un phénomène géométrique se développe sous nos yeux : roches debout comme des menhirs, horizontale indubitable de la mer, méandre des plages. Et par la magie des rapports, nous voici au pays des songes.*³⁴²

Ce qui intéresse ici Le Corbusier n'est pas de rechercher les sources de la géométrie humaine au cœur de la nature. Ce qui lui importe se cristallise dans la notion de rapport, dans l'émergence d'objets géométriques "naturels" révélés par une interprétation consciente et structurée : dans ce cas précis, la verticale du menhir, l'horizontale de la mer, la courbe sensible de la plage.

³⁴⁰ Le Corbusier, *Une maison un palais*, op.cit., p.3

³⁴¹ *Ibid.* p.14

³⁴² *Ibid.*, p.22

Si ces horizontales et verticales *naturelles* ne sont pas parfaites d'un strict point de vue géométrique, elles sont en tout cas la preuve corbuséenne que la géométrie engendre une satisfaction pour l'œil et pour l'esprit.

Pour Le Corbusier, l'optimisation de ce processus visuel passe par une parfaite maîtrise du rapport de la géométrie au paysage. Il n'est pas envisageable de se satisfaire des simples aléas d'une géométrie naturelle qui ne présente ni rigueur, ni systématisme.

Le rapport est transcendé par l'inscription d'une géométrie humaine, dont chaque geste, implantation, dimension sont régis par une pensée rigoureuse.

Dans ce cadre précis, le rapport d'un paysage complexe, que Le Corbusier décrit parfois comme chaotique, à la rigueur intellectuelle et matérielle qu'offre la géométrie est le moyen de confirmer ou de révéler la dimension mystique d'un paysage considéré alors comme une totalité. Et, pour en revenir à la citation de l'architecte, le moyen de porter ainsi l'être humain vers une sorte de plénitude, quelque part au *pays des songes*.

Enfin, quelques pages plus loin, Le Corbusier confirme l'intérêt essentiel qu'il porte à l'existence et la mise en évidence de ce rapport de la géométrie issue de la pensée humaine au paysage ; tout d'abord dans la volonté du 'fait plastique' que ce rapport génère, mais également dans l'établissement d'un rapport de puissances, rapport éminemment plus symbolique qui, au-delà de toute approche esthétique génère l'harmonie de l'homme et du cosmos.

"Dans un concert émouvant, le fait 'nature' explicite et le fait 'homme' précis en fonctions explicites chantent tous ensemble la même loi. Conjuguant dans son travail les puissances et les résistances de la nature, l'homme a mis sa propre création en parfaite harmonie avec elle.

*La perception d'une telle harmonie fait les heures ineffables de la vie."*³⁴³

³⁴³ *Ibid.* p.26, cette citation a déjà été partiellement évoquée, mais elle est particulièrement représentative du lyrisme corbuséen, d'une dimension heideggérienne de la définition et la conception du lieu chez Le Corbusier. Voir note 216

La géométrie, moyen de l'expression d'une puissance, est un outil juste et adapté pour établir un rapport mystique avec une nature complexe, difficile à déchiffrer et divinisée. C'est dans la perception de cet équilibre harmonieux (*la mise en rapport précis de quantités exactes*) que l'homme peut trouver la plénitude.

Comme pour toute composition plastique et émouvante, le rapport visuel corbuséen implique une mise à distance ; pour que cette harmonie soit perceptible, il est nécessaire de prendre du recul, au sens propre comme au sens figuré. Le Corbusier revendique ainsi de porter un regard éloigné sur le paysage, représentation idéalisée de la nature.

D'ailleurs, Le Corbusier n'a pas de considération pour la nature proche, trop prosaïque, pour ne pas dire méprisable : *l'herbe est malsaine* dit-il à propos de la Villa Savoye. Et, pour reprendre les propos de Stéphane Gruet, pour qui " *l'idée de lieu chez le Corbusier est (...) essentiellement attachée au phénomène visuel.*"³⁴⁴, le regard porté et donc lointain, constitue pour Le Corbusier l'outil le plus approprié pour appréhender pleinement le phénomène visuel qu'est le paysage.

Parmi les *cinq points pour une architecture nouvelle*, le pilotis, la toiture-terrasse et la fenêtre en longueur sont, de par leur constitution même, de puissants outils architecturaux aptes, plus que tout autre, à générer un jeu géométrique absolu, et via un dispositif d'horizontales et de verticales, à dialoguer avec un *paysage naturel* tout aussi puissant.

En radicalisant ainsi la possibilité d'une forme architecturale géométriquement pure et distincte du site, sans toiture ni soubassement, Le Corbusier tente de clarifier le rapport de l'homme au cosmos, de générer, par l'architecture, un dialogue entre *la mesure humaine* et *la démesure de l'univers*.

Par la géométrie, l'horizontale, et la verticale, Le Corbusier cadre, organise, rend l'espace lyrique : "*Du topos grec il fait une u-topie, où l'homme n'a plus de contact direct avec la terre pour vivre dans*

³⁴⁴ Stéphane Gruet, *Vers un non-lieu : pour une critique philosophique de la pensée corbuséenne* in *Lieux contemporains*, Chris Younès et Michel Mangematin, Ed. Descartes et Cie, Paris, 1997, p.43

*l'air et la lumière, et dans la pure contemplation d'une nature vierge : "soleil, espace, verdure".*³⁴⁵

Il serait peut-être plus juste de considérer que Le Corbusier ne se situe pas dans l'u-topie, mais qu'il cherche à dépasser toute compréhension topologique afin de rechercher et établir l'absolu chorétique d'un lieu, l'expression d'un juste rapport de l'homme au monde.

En restant sur cet aspect des rapports de Le Corbusier et de son architecture au monde, on comprend au travers de ses écrits que l'architecte prend position, souvent de manière allusive et sans l'exprimer de manière pleinement philosophique, sur la présence heideggérienne en un lieu des mortels (les frères-hommes), des divins (la nature), du ciel et de la terre.

L'ambiguïté corbuséenne est sémantique. Elle porte un projet philosophique, mais elle reste en deçà de son expression littérale. En attribuant une dimension mystique au paysage, Le Corbusier tente de redéfinir le rapport visuel de l'homme au monde.

Soucieux de l'équilibre de ce rapport, de l'obtention d'une juste harmonie, Le Corbusier recherche l'établissement d'un rapport puissant du projet architectural au paysage ; Le Corbusier accorde ses propositions à la mesure du lieu.

Mais, c'est essentiellement dans les grands projets urbains, toujours inscrits dans un paysage puissant que Le Corbusier trouve matière à exprimer au mieux ces rapports, et à débrider la force du geste géométrique : Buenos Aires, Rio de Janeiro, Alger avec le plan Obus, le projet pour le Palais des Nations à Genève (*la ligne impeccable d'une unique horizontale*), la Cité Radieuse de Marseille, le couvent de la Tourette, le Palais de l'Assemblée de Chandigarh, etc. appellent un horizon naturel puissant et lointain, à la mesure de la représentation d'une nature puissante.

Parce que Le Corbusier ne veut ni l'exprimer, ni le prêcher, la dimension panthéiste du monde doit pouvoir se révéler naturellement à tous. Les projets de Le Corbusier en s'inscrivant en un lieu, tentent de révéler cette dimension du lieu.

³⁴⁵ *Ibid.* p. 39

b- Deuxième récurrence : le logement, la cellule et le module

Un autre aspect de récurrence chez Le Corbusier, concerne le logement ; cela apparaît notamment dans l'emploi syntaxique des notions de cellule et de module, qui apparaissent nommément et/ou graphiquement dans tous les projets de logement collectif.

Cet aspect anecdotique souligne la manière dont Le Corbusier envisage la question du logement.

Si l'on considère des strictes définitions possibles de ce que peuvent être la cellule et le module, la cellule se définit biologiquement comme une unité fondamentale, morphologique et fonctionnelle de tout organisme vivant; d'un point de vue plus abstrait, elle est un élément constituant d'un tout ; d'un point de vue corbuséen, elle inclut les deux approches précédentes, et est surtout issue de l'espace monacal ; en particulier, celui de la Chartreuse de Galluzzo en Toscane, rencontre initiatrice et fondatrice. Sur le fond, Le Corbusier se réfère aux principes vitruviens de l'architecture, aux rapports des parties au tout, mais sans jamais y faire explicitement référence.

Le module est unité de mesure et partie répétitive d'un ensemble. Il est de l'ordre de la construction.

Si l'on reste sur une dimension descriptive de chacune de ces deux thématiques, il apparaît, en considérant à la fois les concepts et les approches corbuséennes à la lumière de la pensée de Louis I. Kahn, que la cellule est du domaine du *non-mesurable*, alors que le module est du domaine du *mesurable*.

Si le module est construction, la cellule est architecture.

La cellule est le lieu à partir duquel l'individu peut entrer en relation avec le monde. Parce qu'elle se réfère directement à l'univers monacal, elle porte intrinsèquement une dimension sensible, une part architecturale qui relie l'homme au monde.

Le module est une typologie qui permet de mettre en évidence un point essentiel de la pensée corbuséenne, lui aussi issu de l'espace monacal : l'égalité.

Le module confirme ainsi sa dimension topologique, mais il porte plus encore. Dans ce rapport à la répétition et à l'égalité, le module est une mesure de référence, il porte une intention d'équité. L'équité spatiale n'implique pas forcément l'égalité

sociale. Elle permet simplement d'établir une conscience de rapports. Le Corbusier n'impose pas d'égalité ; les appartements de la Cité Radieuse peuvent compter un ou plusieurs modules. Cela permet de se situer socialement, de comprendre et d'admettre un dispositif hiérarchisé. Cette dimension des projets corbuséens est à rapprocher du fonctionnement de l'*Icarie* d'Etienne Cabet où si les rapports hiérarchiques existent bien, ils sont le fait d'une volonté de la communauté, et non pas une hiérarchie subie ou imposée.

En Icarie, les inégalités potentielles ne posent pas de problème, chacun assumant son rôle et respectant celui du voisin.

Le Corbusier établit des types d'habitat pour chaque type de population. Dans ce cadre, si les grandes villas blanches sont interprétables comme des expérimentations d'entités modulaires complexes, les logements collectifs (d'Alger à la Cité Radieuse) sont toujours pensés à partir de modules répétitifs, pourvus de caractéristiques identiques.

Les cellules s'inscrivent au cœur des ces assemblages de modules.

Au sein du module, la cellule est l'organe qui se rapporte à l'être humain. Elle est le lieu du dialogue avec le paysage.

Au sein d'un module, le plan libre et la façade libre autorisent une liberté de l'aménagement, et notamment de l'organisation des cellules.

Mais cette liberté est a priori celle de l'architecte. Le Corbusier, convaincu de posséder une vérité humaniste, s'attache à offrir, par le logement, la sérénité et la plénitude ; et à mettre sur un visible pied d'égalité l'ensemble des habitants, si ce n'est d'une ville, tout au moins d'un immeuble d'habitation : *"...je sens posséder actuellement des vérités dont j'aimerais pouvoir faire profiter les autres. J'ai étudié si profondément les vérités sociales fondamentales que je suis arrivé le premier à créer tout naturellement la grande ville sans classe, harmonieuse et riante."*³⁴⁶

³⁴⁶ Jean-Louis Cohen "Le Corbusier et la mystique de l'URSS. Théories et projets pour Moscou, 1928-1936", *op.cit.*, p.240

Entre la grande ville sans classe et les grandes villas blanches, le propos politique corbuséen reste ambigu. La hiérarchie est de ce monde, comme elle est présente chez E. Cabet et chez T. More, mais comme dans ces deux utopies, elle est de l'ordre de l'évidence, de l'ordre de l'acceptation tacite, comme c'est le cas au sein des ordres religieux.

Le Corbusier prend cependant le soin de renforcer l'identification visuelle de l'individu au cœur du dispositif collectif. Ceci vaut tant pour la perception du projet au cœur du lieu que dans la perception du lieu à partir du projet.

Si l'on prend l'exemple de la Cité Radieuse, la dimension collective est parfaitement lisible ; évidemment par l'affirmation d'un contenant géométrique pur (ici un parallélépipède rectangle), mais également par une expression renforcée sur les façades du bâtiment des murs de séparation des loggias marquant la présence des modules. L'individuation est également convoquée puisque la profondeur des loggias, la composition complexe et visible des logements, les modifications subtiles des façades, l'emploi de la couleur informent quant à la nature de l'individuation, à savoir, qu'elle est le lieu de libertés possibles, mais inscrites dans le cadre de règles strictes.

Cette individuation prend véritablement toute sa dimension quand on appréhende le logement depuis l'intérieur. Ici, dans le rapport au paysage, la profondeur de la loggia génère le sentiment d'un isolement physique par rapport aux logements voisins : *"Dans ce village vertical de 2000 habitants, on ne voit pas son voisin, on n'entend pas son voisin, on est une famille placée « dans les conditions de nature »-soleil, espace, verdure. C'est la liberté acquise sur le plan de la cellule, l'individu, le groupe familial, le foyer. Au plan du groupe social, c'est un bénéfice des services communs confirmant la liberté individuelle."*³⁴⁷

L'idée sous-jacente contenue dans les loggias de la Cité Radieuse (et dans n'importe quel immeuble-villa ou encore dans le prototype que constitue le pavillon de l'Esprit nouveau) consiste toujours, comme c'est le cas de la plupart des projets corbuséens

³⁴⁷ Extrait du discours inaugural de Le Corbusier à la Cité radieuse de Marseille, en 1952, Fondation Le Corbusier

à faire bénéficier l'habitant d'un rapport exclusif au paysage, et au-delà du simple paysage, de le mettre en situation de dialogue avec le cosmos.

Matériellement, la profondeur des loggias permet un rigoureux cadrage du paysage et un isolement effectif par rapport aux autres loggias.

Dans une dimension plus typologique, c'est dans l'expression du couvent (et celui de la Tourette en est l'archétype corbuséen) que Le Corbusier exprime le mieux ses intentions sur les rapports de la cellule au paysage.

L'idée même du logement collectif chez Le Corbusier se pense à partir de l'idée du monastère : un ensemble collectif de cellules organisées de telle sorte que chacun puisse s'isoler physiquement et spirituellement. La spiritualité n'est évidemment pas imposée au cœur des logements corbuséens, mais son existence potentielle est rendue possible par un rapport au paysage, dont la dimension spirituelle est pour Le Corbusier essentielle.

Si l'invitation à l'établissement d'un rapport de l'homme au cosmos est largement soulignée chez Le Corbusier, elle est absolument affirmée chez Tadao Andô. Les outils d'expression de ce rapport sont les mêmes, en même temps qu'ils sont employés différemment.

VIII.1.3 Tadao Andô

a- Première récurrence : la géométrie comme objet

Ainsi, comme son maître Le Corbusier, Tadao Andô prend la géométrie comme source et outil essentiel de l'acte de conception. Andô travaille à partir de volumes géométriques simples (le cube, le cylindre, le cône, etc.). Il élabore des stratégies qui peuvent être extrêmement complexes dans le jeu des rapports de ces différents volumes.

Cette approche est systématique et entièrement revendiquée par Tadao Andô. Ce rapport essentiel à la géométrie est lisible dans tous les actes et phases de conception du projet. A commencer par le plan (ou même sa transposition graphique remarquable et élaborée que constitue une vue aérienne du projet), qui se structure de manière systématique autour d'un jeu géométrique et



Marseille, loggia de la Cité Radieuse

Le Corbusier, architecte
Source : *Le Corbusier, Œuvre complète, volume 5, Les éditions d'architecture, Artémis, Zurich*



La loggia du Pavillon de l'esprit nouveau

Le Corbusier, architecte
Source : *Le Corbusier, Œuvre complète, volume 1, Les éditions d'architecture, Artémis, Zurich*



La Tourette, loggia d'une cellule

Le Corbusier, architecte
Source : *Le Corbusier, Le couvent sainte Marie de la Tourette, Philippe Potié, Birkhäuser*

d'un enjeu de géométrie ; peu importe que ce jeu s'établisse à partir d'un cylindre, d'un carré, d'un parallélépipède rectangle ou d'un ovoïde... Ce qui importe ici, c'est que le choix initial régit l'organisation géométrique de l'ensemble, la recherche d'une harmonie; et qu'un échange itératif, le plus souvent complexe, s'établisse entre les divers éléments de la composition.

A partir de l'outil 'géométrie', Andô fait la démonstration de la capacité de l'architecture à constituer un dispositif auto-suffisant. L'architecture peut être conçue à partir d'elle-même, en tant qu'entité et outil géométrique et spatial.

La géométrie génère la complexité architecturale qui elle-même génère la complexité géométrique.

Pour autant, ce jeu autour de l'objet *géométrie* n'est ni vain ni factuel. Il est un dispositif autarcique, mais qui concourt ici à une satisfaction visuelle et intellectuelle, tant pour l'architecte que pour l'usager des lieux; les compositions de Andô sont des compositions complexes et savantes, et ce dans les trois dimensions. Elles sont une démonstration certes d'un savoir-faire architectural, mais elles sont avant tout une manière de matérialiser et de satisfaire un rapport au monde.

Ce qui peut apparaître comme un formalisme délicat s'inscrit en fait dans la recherche de l'établissement d'un rapport physique et métaphysique avec le monde. Pour Andô en effet, "*l'architecture est l'art d'articuler le monde grâce à la géométrie.*"³⁴⁸ Cette pensée, qui dans une acception générale pourrait être considérée comme un aphorisme, prend cependant chez Andô un sens particulier, du fait de sa dimension culturelle.

La référence à la culture est l'un des points revendiqués et fondamentaux de la pensée architecturale de Tadao Andô ; dans la relation de l'homme à l'espace, Andô considère comme un enjeu considérable l'implication de la culture et la tradition japonaise: "*Dans les édifices de style sukiya, les gens s'assoient sur des tatamis posés sur le sol. Cette position même transcende l'exiguïté de l'espace. Parce qu'ils sont statiques et fermés, les bâtiments de type sukiya permettent aux gens d'exister dans des*

³⁴⁸ Tadao Andô, in Yann Nussaume, *Tadao Andô et la question du milieu*, op.cit., p.209

espaces mentaux illimités. Enfermés dans des lieux étroits, ils peuvent laisser leur pensée s'envoler jusqu'à l'infini."³⁴⁹

Andô cherche à établir, par la constitution de ses espaces, le rapport culturel complexe et sensible, spécifique de la culture japonaise, de l'individu au monde.

L'espace clos issu de la tradition sukiya est l'outil permettant l'établissement de ce processus intellectuel.

L'espace clos géométrique issu de la tradition moderniste renforce le sentiment de transcendance de l'espace traditionnel japonais.

Au demeurant, il ne s'agit pas là d'un enfermement spirituel. Andô, se référant à la tradition japonaise considère que l'espace géométrique moderniste est un cadre physique permettant l'accès à un espace métaphysique. Ainsi, pour lui, dans la recherche de l'établissement d'une relation spirituelle quotidienne au monde qui l'entoure, et notamment dans sa relation à la nature, l'homme n'a vraisemblablement pas besoin d'une rencontre physique visuelle avec un environnement immédiat qui de surcroît n'est pas toujours absolument lisible : *"L'objectif n'est pas d'inciter l'habitant à regarder à travers sa fenêtre l'herbe pousser, mais de lui faire sentir la présence de la nature salvatrice et de ses composantes : l'eau, la lumière, le vent.*"³⁵⁰

Le cadre abstrait de l'espace géométrique induit la spiritualité.

C'est même le dénuement et la sobriété de l'espace de la maison japonaise qui sont les outils les plus propices à l'émergence de cette spiritualité. Les pavillons de thé, qu'ils soient traditionnels ou contemporains, dessinés par Tadao Andô ou Uribe Uchida, sont un exemple probant de ce rapport de la spiritualité à l'espace.

Pour autant, même si le jeu abstrait de la géométrie semble chez Andô faire l'objet d'une recherche absolue dans un certain nombre de projets, la nature en tant que paramètre essentiel et représentation symbolique du monde, n'est jamais absente des espaces géométriques conçus par l'architecte.

³⁴⁹ *Ibid.* p.189

³⁵⁰ Yann Nussaume, *Tadao Andô et la question du milieu*, op.cit., p.76

b- Deuxième récurrence : géométrie et nature abstraite. A la recherche de la spiritualité

Pour évoquer la réalité de l'espace hors de l'espace géométrique construit, et dès lors que l'on implique le rapport à la nature, la question se complexifie; si l'on considère la tradition, la maison japonaise n'existe pas sans son jardin, pour lequel Maurice-Hyacinthe Lelong propose d'adopter le terme plus spécifique de *niwa*³⁵¹. Mais l'inscription de ce jardin dans l'espace de l'habitation, en tant qu'espace de contemplation, entre dans la même logique d'un rapport spirituel de l'homme au monde et se synthétise dans une même logique abstraite.

Comme l'indique Maurice-Hyacinthe Lelong, *"la maison et le jardin forment une unité indissoluble."*³⁵²

Le jardin, en tant qu'espace de la maison, est un support ou un cadre visuel invitant à la spiritualité. Il est un espace pensé, et structure en retour une pensée de l'espace.

Dès lors, sa mise en abstraction est non seulement possible, mais entre dans la constitution d'une cohérence spatiale des espaces intérieurs et extérieurs de la maison. Cette mise en abstraction d'un paysage est dès lors plus puissante que n'importe quel paysage naturel dans sa capacité à suggérer la dimension métaphysique de l'existence humaine. Le paysage, comme l'espace habitable se pense donc dans un rapport spirituel au monde, dont quelques mots clés pourraient être sobriété et dénuement ; comme le suggère le poète Urabe Kenkô quand il décrit "les signes de mauvais goût":

*"Trop d'objets autour de soi, trop de pinceaux sur l'écritoire, trop de bouddhas sur l'autel domestique, trop de pierres, de plantes et d'arbres dans le jardin, trop d'enfants et de petits-enfants dans la maison, trop de paroles quand on se rencontre, trop de mérites étalés dans un texte votif."*³⁵³

³⁵¹ Maurice-Hyacinthe Lelong, *Spiritualité du Japon*, op.cit., p.78

³⁵² *Ibid.* p.78

³⁵³ Urabe Kenkô, *Les heures oisives*, (1968), traduit du japonais par Charles Grosbois, Tomiko Yoshida, Gallimard/Unesco, Paris, 2008, p. 83

Les rapports et les complémentarités d'une géométrie et d'un paysage abstrait, tout deux inscrits dans une même logique de conceptualisation du monde est ainsi une seconde récurrence dans l'œuvre de Tadao Andô. Il fait d'ailleurs très souvent appel, textuellement et conceptuellement, à la notion de *nature abstraite*. Cette *nature abstraite* a pour fonction primaire de se substituer à une nature plus *naturelle*, afin que soit maintenu un rapport à la nature inhérent à la culture japonaise. Ce terme est pour Andô un outil sémantique décrivant la nature comme un concept, au même titre que la géométrie.

Tadao Andô cherche ainsi à exacerber la nécessité et la permanence de la relation de l'homme à la nature.

De ce point de vue, et dans la recherche absolue d'une mise en abstraction spatiale afin d'être au plus près d'un rapport spirituel au monde, Andô est plus enclin à manipuler les éléments de la nature, et à la porter ainsi vers l'abstraction, plutôt que de s'appuyer sur une nature existante et naturelle, qui n'offre pas toujours un sentiment d'idéalité au regard de cet objectif de spiritualité ; une nature qui nécessite, dans cette recherche de spiritualité, un décryptage conceptuel.

Pour atteindre à ce rapport spirituel, il est ainsi intéressant de constater que même face à un site exceptionnel, Andô pratique l'introversion, ne s'ouvrant qu'avec parcimonie au paysage existant, par des cadrages précis, préférant offrir, par l'entremise de l'architecture, une relation privilégiée aux éléments qui composent la nature, c'est-à-dire le soleil, la pluie, la neige, le vent, et le végétal dans une moindre et non moins paradoxale mesure.

Deux exemples intéressants de ce point de vue :

Le musée du bois à Mikata, Hyogo, et l'église sur l'eau à Hokkaïdo.

Le musée du bois de Mikata s'inscrit dans un site visiblement exceptionnel, surplombant un paysage montagneux où la forêt est omniprésente. Le site choisi s'ouvre largement sur ce paysage boisé.

Or, au lieu de faire de cette présence paysagère le paramètre essentiel du projet, de construire le projet à partir de l'impact

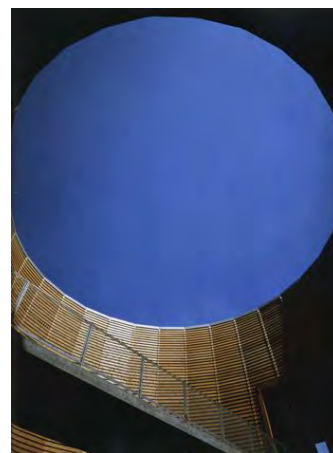


Mikata, Hyogo, Musée du bois
Tadao andô, architecte
Source : Andô, Complete works,
Philip Jodidio, Taschen

visuel que peut produire ce paysage, Andô conçoit un projet organisé à partir et autour d'un cylindre fermé au paysage et ouvert sur le ciel. Si la nature est présente au cœur même du dispositif architectural, sa perception est complexe puisqu'Andô fait appel à des processus d'artificialisation. Ce choix est intentionnel car Andô espère ainsi arriver à établir une relation d'interdépendance plus forte entre une nature conceptualisée et le bâtiment. Ainsi, de l'espace du musée, aucune vue sur l'extérieur n'est possible. L'arbre, objet fondateur du lieu, puisqu'il en fournit le sujet, est présent à l'intérieur de l'espace muséal, mais sous une forme transformée. En tant qu'élément structurel fondamental (une structure circulaire et régulière d'une double-rangée de poteaux massifs), l'arbre est ramené à sa dimension symbolique, celle qu'il possède au cœur de l'habitation traditionnelle. Le rapport à l'arbre n'est pas strictement visuel. En le présentant sous une forme transformée et magnifiée, Andô souhaite en rendre la perception plus sensible et plus spirituelle, plus proche de la place qu'il occupe au cœur de la culture japonaise. Andô poursuit ce processus de conceptualisation en invitant d'autres éléments de la nature sous des formes tout aussi abstraites. Ainsi, le ciel est absolument et géométriquement cadré, inscrit dans un cercle parfait, section virtuelle d'un cylindre dont l'axe vertical relie ce ciel à la terre.

Dans cette relation verticale, au ciel répond l'eau. Dans une stricte similarité formelle (au fond du même cylindre et sur une même section), l'eau affirme sa présence avant tout par un dispositif d'homothétie sonore qui se déploie depuis le plan inférieur jusqu'au niveau de la passerelle sur laquelle le visiteur se promène, suspendu au cœur de cet espace euclidien. Nulle présence de l'arbre dans ce dispositif central, hormis à nouveau sous une forme manufacturée, en un rigoureux et noble bardage qui matérialise la circularité.

L'ensemble du projet est une machine à spiritualiser l'espace, à mettre l'homme en situation de rapport métaphysique au monde. L'incongruité de l'intention du rapport au lieu (ne pas montrer la forêt environnante alors qu'on y est inséré, ne pas montrer d'arbres vivants alors qu'il s'agit d'un musée du bois) renforce en



La vue sur le ciel
Mikata, Hyogo, Musée du bois
Tadao andô, architecte
Source : Andô, *Complete works*,
Philip Jodidio, Taschen



Intérieur du musée
Mikata, Hyogo, Musée du bois
Tadao andô, architecte
Source : Tadao Andô, Philip
Jodidio, Taschen



Intérieur du cylindre
Mikata, Hyogo, Musée du bois
Tadao andô, architecte
Source : Yann Nussaume, *Tadao Andô et la question du milieu*, Le Moniteur

fait la dimension spirituelle du lieu, parce que l'espace est concentré en une réflexion manufacturée sur le bois.

Seule concession, qui pourrait être qualifiée d'occidentale à ce dispositif abstrait, la passerelle qui connecte le musée à une maison d'hôte et un belvédère, permet de se mouvoir au niveau de la frondaison des arbres, et de profiter pleinement et visuellement du paysage alentour. Elle est, du point de vue de la culturalité, un lieu singulier, un espace autre des espaces du musée.

L'ensemble du projet s'inscrit sur une ligne de niveau, affirmant une inscription topologique forte, et donnant par un jeu de contrastes de rapports, plus d'amplitude encore à la dimension spirituelle du rapport de l'espace muséal et de la nature.

Dans une approche moins abstraite, mais tout aussi spirituelle, la relation du bâti au paysage est tout aussi intéressante dans le cas de l'église sur l'eau à Hokkaïdo. Inscrite dans un site tout aussi somptueux que le musée du bois, Tadao Andô a amplifié le rapport de l'église au paysage en artificialisant le rapport à l'eau, par la création d'un bassin contre lequel l'église s'installe. Ce bassin, par l'intermédiaire des trois cascades qui le constituent, se manifeste en préalable à la découverte de l'édifice religieux, par sa présence sonore.

Si la nature *naturelle* est présente au cœur du dispositif, elle est l'objet d'une mise en abstraction. Par un cadrage précis, elle devient le réceptacle changeant et magnifié du spectacle des saisons et donc symbole d'un temps à la fois cyclique et linéaire. La permanence des plans d'eau horizontaux, de la croix chrétienne métallique et géométrique au cœur du bassin, du mur latéral en béton qui introduit l'espace de l'église font de ce support et fond paysager *naturel* le seul paramètre fluctuant, et donc le médium d'une spiritualité matérialisée par la présence du soleil, de la pluie, de la neige, du vent...

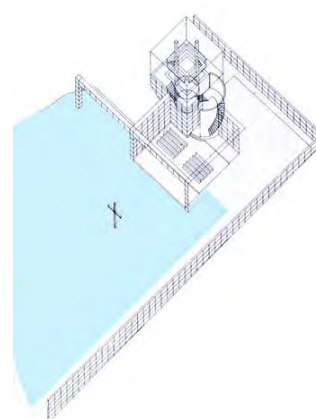
Le paysage global ainsi construit, est, dans le cadre mystique et religieux de l'église, un paysage abstrait, empreint et source de sérénité et de spiritualité.



La passerelle dans les arbres
Mikata, Hyogo, Musée du bois
Tadao andô, architecte
Source : Tadao Andô, Philip Jodidio, Taschen



Hokkaïdo, l'église sur l'eau
Tadao andô, architecte
Source : Tadao Andô, Philip Jodidio, Taschen



Axonométrie d'après un dessin de Tadao Andô
Hokkaïdo l'église sur l'eau
Tadao andô, architecte
Source : Tadao Andô, Philip Jodidio, Taschen

Comme le suggère la poésie d'Urabe Kenkô, "*le spectacle d'un flot limpide se brisant aux rochers est délicieux en toute saison*"³⁵⁴; il apparaît que l'un des objectifs décelables de l'architecture de Tadao Andô est de mettre l'homme dans une situation d'isolement spirituel, afin de lui permettre de se réfléchir et de se percevoir en communion avec le monde. Ce faisant, il inscrit strictement sa démarche dans la recherche du maintien d'un rapport culturel de l'homme japonais au monde ; la remise en cause, sous les coups de la modernité tant architecturale qu'économique de cette identité lui paraissant aussi dangereuse qu'insupportable.

Si l'établissement d'un rapport de spiritualité au monde semble être pour Andô et pour Le Corbusier, une raison fondamentale d'architecturer l'espace, les architectes de MVRDV semblent situer leur propos à un autre niveau. Plutôt que de chercher à donner un sens au monde, à rétablir une relation harmonieuse de l'homme au monde, ils prennent acte de l'omniprésence du nihilisme et du matérialisme de la fin du XXème siècle, mais également de la nécessité d'une prise de conscience d'un état de survivance planétaire, acte politique auquel ils tentent de participer activement.

VIII.1.4 MVRDV

a- Première récurrence : singularité et radicalité projectuelle

La question des récurrences relatives à l'expression d'une démarche architecturale pour MVRDV est plus complexe dans la mesure où celles-ci se situent hors du champ strict de la mise en espace, et que toute dimension spirituelle et heideggérienne du monde semble exclue de leur approche.

Car ce n'est pas dans les formes des projets ni même dans la constance des références ou des outils de conception qu'apparaissent des systématismes, mais bien plutôt dans l'expressivité même de la démarche projectuelle.

Face à une problématique, et relativement à des démarches de projets „attendues“, la radicalité et la singularité sont les critères

³⁵⁴ Ibid. p.57

pour lesquels les récurrences chez MVRDV sont les plus remarquables.

Chaque projet important, pour ne pas dire chaque projet de l'agence néerlandaise porte une image particulièrement médiatisable, en ce qu'elle développe une esthétique non esthétisante, et donc intrigante au regard des codes médiatiques de l'architecture. L'objet architectural proposé semble toujours être porteur d'une intention fondamentale plus conceptuelle et plus importante que l'image qu'il se donne.

Ce qui confère à cette singularité une spécificité propre à l'agence, et développe le sentiment d'une *marque de fabrique*.

Pour générer cette singularité, il est fait appel à la radicalité de l'attitude.

Non pas dans une logique d'indéfectibilité conceptuelle, mais bien pour atteindre à une singularité irréprochable.

Non pas du point de vue du résultat, mais du point de vue de la démarche.

Pour expérimenter au mieux cette idée de radicalité, les architectes de MVRDV utilisent des outils complexes, notamment la densité et l'utopie, non pas comme objectif mais comme moyen de l'établissement et de la révélation d'une problématique politique.

Ainsi, s'il semble difficile d'établir des mises en parallèles entre les projets du point de vue de la constitution de la forme architecturale, ces mises en parallèle sont possibles du point de vue de la constitution du propos architectural.

b- Deuxième récurrence : intellectualisation contextuelle, approche écologique et pluridisciplinarité

Il s'agit bien là d'intellectualiser le propos architectural, au sens où il s'agit de déterminer, en amont du projet, les paramètres qui vont orienter le projet.

Ainsi, le propos est développé et argumenté, non seulement dans son inscription historique, notamment vis-à-vis de l'histoire de l'architecture, mais également du point de vue de la posture politique. Sur cette position en amont du projet architectural, des récurrences sont décelables, d'abord sur la question de la

détermination *écologique*; au sens précis où il s'agit d'analyser et de comprendre les relations des êtres avec leur milieu. La problématique écologique essentielle abordée ici concerne la relation de l'homme (comme sujet d'étude au même titre que n'importe quelle plante ou n'importe quel animal) avec son milieu, évidemment urbain, mais également avec son pendant, c'est-à-dire l'espace non-urbain, qualifiable a priori d'espace *naturel*, sachant que le terme recouvre une définition spécifique et culturelle chez MVRDV, néerlandaise au demeurant.

En effet, pour Winy Maas, la nature n'existe pas en tant que telle. Elle est indéfectiblement liée aux activités humaines, en tant que champ de ressource. Avec cette spécificité du regard que ces ressources étant, ou ayant été mises en situation d'extrême danger, l'accentuation de leur préciosité et de leur fragilité est la source d'une réflexion non seulement politique, mais bien plus précisément humaniste.

C'est en développant l'idée de la nécessité et de la valeur du lien physique entre l'homme et la nature, que MVRDV est en mesure d'agir au mieux pour l'environnement humain. Sans que des positions soient prises sur cette nature dès lors qu'elle se situe hors d'un contexte urbain. Elle sort dans ce cas du champ de compétences de l'agence néerlandaise pour se rapprocher des champs de compétences des scientifiques (biologistes, entomologistes, économistes, sociologues, etc.), champs de compétences qui peuvent être convoqués si cela s'avère nécessaire dans le cadre du développement de la réflexion.

Dans le cadre de ces réflexions, une attitude récurrente et spécifique des architectes consiste à introduire l'idée d'une nature déterminable et présente au cœur de l'espace urbain (c'est le cas du projet du Pavillon hollandais à Hanovre en 2000).

Avec le même souci d'objectiver une approche écologique et dans le but de chercher à établir l'absolue nécessité d'un rapport harmonieux de l'homme avec son environnement, MVRDV développe parfois des approches qui s'inscrivent soit dans une dimension utopique, soit dystopique.

L'outil qu'est le projet d'architecture peut alors permettre de révéler l'incongruité d'une situation politique et territoriale (Costa Iberica, Pig City), et tenter de générer un débat citoyen.

L'objectif poursuivi est d'agir au mieux pour une situation, en fonction de l'analyse faite de cette situation.

Le projet architectural n'est au final que la matérialisation spatiale de cette pensée, porté par une volonté d'interrogation et d'interpellation.

Asseoir et donner de la crédibilité à la complexité d'une approche et d'une réflexion qui ne s'inscrivent pas strictement dans un cadre architectural nécessitent de mettre en évidence cette complexité. MVRDV prend soin de révéler fondamentalement les démarches en jeu, et notamment au regard de la dimension écologique, de prendre appui sur des assises théoriques inscrites hors du champ de l'architecture (Ulrich Beck), sur des données scientifiques, émanant d'experts ou d'études exactes. Pour intégrer et exploiter ces données, l'agence développe des outils spécifiques, permettant ainsi une analyse et une transcription spatiale d'informations qui ne sont ni spatiales, ni architecturales. Ces outils permettent ainsi justement la mise en place de réflexions particulières qui sont transcrites, en tant que preuves objectivables, dans un certain nombre de publications (Regionmixer, Km3, Metacity Datatown, Farmax, etc.).

Cette approche spécifique élargit de manière crédible le champ des compétences de l'agence. Cela donne accès à MVRDV à un certain nombre d'événements pour lesquels l'architecture n'est initialement que l'un des multiples acteurs (c'est le cas par exemple pour l'exposition Climax à la Cité des sciences en 2005 pour laquelle une mission globale mettant en jeu les formes et les contenus a été confiée à l'agence).

En élargissant visiblement le champ des paramètres qui intéressent une problématique architecturale, MVRDV rend perceptible l'interdépendance des savoirs, des savoir-faire, des compétences, rend nécessaire l'interdisciplinarité et notamment l'approche écologique de toute problématique territoriale.

Cette récurrence se focalise en définitive sur la nécessité d'une prise de conscience collective et individuelle, pour laquelle l'architecture n'est pas spécifiquement une fin, mais un moyen.

c- Troisième récurrence : vers un processus d'individuation

Une troisième récurrence qui apparaît dans un certain nombre de projets concerne la mise en exergue de l'être humain, non pas comme élément indifférencié du groupe *humanité*, mais bien comme individu identifié et identifiable.

Ce paramètre récurrent se retrouve essentiellement dans les projets d'habitat collectif, pour lesquels MVRDV cherche à établir un rapport différent du collectif à l'individuel.

Ce processus s'inscrit dans une logique historique : il s'agit de révéler ou de mettre en place une attitude et une réaction 'positive' aux effets néfastes des pensées et démarches issues du Mouvement moderne ou de ses avatars.

Cette réaction détermine notamment la démarche architecturale du projet WoZoCo à Amsterdam, pour lequel l'identification et la personnalisation sont des paramètres importants. Cette approche est également lisible au sein de projets de logements comme Silodam ou l'immeuble *Mirador* à Sanchinarro.

L'objectif récurrent consiste pour MVRDV à mettre en place des processus et des outils de questionnement, entre utopie, radicalité et provocation, afin d'interroger de manière constante les relations de l'homme à l'homme et de l'homme à son environnement. A la différence de Tadao Andô et Le Corbusier, la nature ne présente pas pour MVRDV de caractère d'immanence, tant elle est définitivement le fait de l'homme. Cependant, dans un cas comme dans l'autre, elle est un interlocuteur essentiel du projet.

VIII.2 Des relations des trois approches...

Les différentes récurrences relevées dans les approches conceptuelles des trois architectes et agences d'architecture étudiées ne sont pas strictement transcrites et revendiquées comme les pensées fondatrices de l'un ou l'autre des projets architecturaux. Leur potentielle immatérialité les rend difficilement lisibles au cœur de la matérialité du projet architectural, et elles

sont rarement présentées comme argument essentiel d'une proposition architecturale.

Si l'on reprend les systématismes des différentes approches, on peut relever pour Le Corbusier la recherche d'une relation mystique et spirituelle entre l'individu et la *nature*, idéalisée dans la présence visuelle et puissante d'un paysage lointain, cadré et/ou mis en valeur par l'architecture. Pour établir ce cadrage physique et intellectuel, Le Corbusier utilise l'outil 'géométrie' : *"...pour Le Corbusier l'art de la pensée architecturale est (...) tenu par la géométrie ; une géométrie nécessaire parce qu'elle constitue le lieu et le moyen de l'expression des rapports"*.³⁵⁵

Le rapport à la spiritualité se matérialise, par l'emploi de la géométrie, dans la recherche de l'établissement d'une relation individuelle de l'homme au divin.

La source de spiritualité, non religieuse chez Le Corbusier, se trouve dans la dimension mystique d'un paysage signifiant : de préférence, la mer et la montagne comme représentations divines, puissantes et rassurantes. En y projetant sa religiosité, Le Corbusier adhère à une conception panthéiste du monde, l'immanence divine conférant ainsi un statut particulièrement important au paysage.

Cette source d'émotion et de spiritualité, étant attaché à un lieu physiquement distant et visuellement accessible à un ensemble d'individus, il devient possible d'impliquer cette collectivité humaine dans une stratégie commune de regard (*des yeux pour voir*).

Pour prendre l'exemple de la Cité Radieuse, le modèle non pas spatial mais social considéré ici par Le Corbusier pour offrir et atteindre à une spiritualité possible est celui de la communauté religieuse; l'immanence du paysage permet l'établissement d'une mise en parallèle de la Cité Radieuse, de la Chartreuse de Galluzzo et du couvent de la Tourette.

Tadao Andô cherche également à obtenir, par l'architecture, l'idée d'une rencontre individuelle avec la spiritualité. Mais cela passe ici

³⁵⁵ Pierre Litzler, *La Poésie des rapports dans la Conception de l'Architecture de Le Corbusier*, éditions Economica Anthropos, Paris 2005, p.68

par le filtre d'une donnée culturelle; la recherche d'une mise en abstraction du monde, afin que l'individu se sente au plus près de ce qui constitue l'essence même de son existence au cœur du Japon, l'émergence d'une émotion culturelle et mémorielle.

Andô, comme Le Corbusier utilise la géométrie comme outil, mais développe à partir de cet outil une relation à un paysage culturel, interprété, paysage abstrait dont les sources se situent au cœur de la culture traditionnelle japonaise.

Littéralement, le rapport physique au paysage, signe de la présence et de la puissance mystique de la *nature*, est l'objet d'une plus grande distance *mesurable* chez Le Corbusier que chez Tadao Andô.

Pour atteindre à l'*indicible* corbuséen qui n'est rien de moins qu'une plénitude spirituelle, et développer une relation métaphysique avec la *nature*, Andô cherche à contenir l'univers paysager dans l'espace clos du projet.

L'espace clos est un moyen culturel et spécifiquement japonais d'établir un sentiment de spiritualité. Dans ce contexte, la relation au paysage se circonscrit à une mise en abstraction qui se manifeste dans le choix spécifique d'un constituant non plus du paysage, mais de la *nature* afin de reconstituer un paysage abstrait : d'une manière quasi exhaustive sont sollicités ensemble ou séparément, le soleil, la pluie, le vent, les nuages, le ciel, la neige, et dans une bien moindre mesure, et ce qui peut paraître paradoxal pour une pensée occidentale de la *nature*, le végétal.

Pour Andô, l'espace clos permet l'émergence de la spiritualité. Les murs et les mises en abstraction ne sont pas un obstacle mais au contraire le cadre qui peut et qui doit être dépassé pour atteindre à la spiritualité recherchée. Cette relation de l'homme, de l'architecture et de la spiritualité, en affirmant sa dimension culturelle, revêt un caractère particulièrement exclusif.

MVRDV, à la différence de Le Corbusier et de Tadao Andô cherche à établir le sentiment d'un monde sujet et objet de logiques nihilistes et matérialistes. La dimension mystique, spirituelle ou religieuse du rapport au monde ne se pose pas. Dans la situation de crise écologique qui secoue la planète, et les nécessités d'apporter des réponses précises à des

problématiques qui n'impliquent rien de moins que la survivance de la race humaine, MVRDV cherche à démontrer que l'individu, au sein d'un collectif *„humanité”*, doit être conscient de la responsabilité justement individuelle et collective qu'il porte au regard de ce qui constitue son environnement.

Cependant, étant donné la complexité et l'imbrication des domaines qui ont à voir avec la compréhension et les actions sur le milieu humain, MVRDV circonscrit sa démonstration à un domaine de compétences qui lui est propre; en l'occurrence, et de manière récurrente, l'aménagement du territoire.

Pour transmettre au mieux son propos, MVRDV s'appuie sur d'autres domaines de compétence, et en particulier scientifiques. Sur la base des analyses dont ils disposent ou dont ils souhaitent disposer alors, les architectes élaborent des stratégies permettant de faire émerger ou de mettre en évidence des problématiques, des raisonnements et les conditions de débats citoyens. En ce sens, leurs projets architecturaux sont tout autant des tentatives de réponses que la matérialisation de questions.

De ce point de vue, en érigeant le doute et le questionnement en principes, MVRDV inscrit son propos à l'opposé des certitudes universelles corbuséennes et des certitudes culturelles de Tadao Andô. Dans cette recherche de questionnement, le lieu est le paramètre fondamental à partir duquel le questionnement s'établit. Il nécessite donc un regard singulier, exhaustif, objectif et subjectif. Il oblige au développement d'un regard multiple. A la différence de Le Corbusier et Andô, qui concentrent leurs réflexions architecturales à partir d'une idée déterminée, MVRDV considère le lieu comme révélateur.

Parce que cette condition initiale du lieu est peut-être aujourd'hui une nécessité d'être architecte face et au cœur du monde, les architectes de MVRDV ne sont pas les seuls à expérimenter et interpeler ainsi le territoire planétaire. D'autres comme François Roche, considèrent également le lieu comme condition première : *"Pour ceux qui savent regarder, la matière n'est jamais solitaire, elle ne cesse de renvoyer aux préalables, aux contingences de voisinages, elle répond, dialogue et contreverse avec. Elle prend sa place dans les provisions de sens qui fondent les cultures, par*

associations élémentaires. Elle donne envol, ou pèse de son poids cyclopéen. Ses transformations établissent le lien avec le temps.

*Roche, DSV & Sie commencent toujours par le contact avec les lieux du projet. On y va. Dans la rivière, on s'y baigne, sur la plaine, on y marche, dans le musée on regarde. On y revient, que rien n'échappe, on y fait toute sorte de cueillettes : des cailloux, des cartographies, des essences, des climats, des affects.*³⁵⁶

VIII.3 Des constituants d'une idée architecturale : politique et culture

Si les différences sont largement perceptibles entre les différentes démarches, il apparaît cependant pour tous que des considérations humanistes guident la mise en place des processus architecturaux.

L'être humain est au cœur des problématiques architecturales; non pas dans l'objectif de déterminer le rapport de l'homme à l'espace (ce qui peut paraître paradoxal de la part d'architectes), mais plus fondamentalement, le rapport de l'homme au monde.

Les approches divergent, les champs d'action et les temporalités également, mais cet objectif signifié au cœur de considérations politiques et culturelles, semble bien constituer le fond d'une pensée commune.

Les logiques qui sous-tendent une grande partie des projets importants des différents architectes analysés concernent des problématiques politiques et culturelles : sont convoquées pour l'établissement de ces projets des considérations et des stratégies mystiques, spirituelles, environnementales, humanistes, sociales, etc.

En tant que paramètres abstraits, non architecturaux, au sens où ils n'ont pas de matérialité intrinsèque, ces convictions et sentiments politiques et culturels participent à la constitution d'un concept inscrit en amont du projet, l'idée architecturale.

³⁵⁶ François Roche, *L'ombre du caméléon (trash mimesis)*, Institut Français d'Architecture/Karadas, Paris, 1994, p.28

L'idée architecturale est une entité abstraite, porteuse d'un signifiant politique et/ou culturel, dont le projet architectural sera une forme concrète possible. L'idée architecturale préside à l'émergence du projet.

La situation qu'occupe l'architecte dans la cité, la place et le rôle qu'il se donne, qu'il occupe ou qu'il décide d'occuper, vis-à-vis de problématiques contemporaines, dans une optique de collaboration et d'accord, ou au contraire de contradiction et de désaccord avec les pouvoirs et les stratégies politiques ou culturels en place, détermine le rapport de son architecture au monde.

Dans ce cadre, et parce qu'il considère, consciemment ou inconsciemment, que le projet architectural est en mesure d'être un médium possible pour exprimer un message, l'architecte peut l'investir d'une mission spécifique.

VIII.3.1 Les objectifs

L'objectif concerne clairement la mise en place d'un projet politique chez Le Corbusier, utopique en l'occurrence puisqu'il s'agit de repenser entièrement l'environnement bâti des hommes. Le Corbusier souhaite proposer, pour ne pas dire imposer, non pas de nouvelles formes d'habitat, mais de nouveaux rapports humains. Les formes des projets architecturaux ou urbains ne font que matérialiser la vision corbuséenne du monde. Face à ce qu'il considère être un chaos, à savoir la ville moyenâgeuse, labyrinthique et hugolienne, lieu du salpêtre, de l'ombre, du mal-être et des maladies, Le Corbusier dans une vision unilatérale, propose une ville ordonnée, saine moralement et physiquement. Seule l'éradication du chaos initial et son remplacement par un système digne est envisageable. En plaçant la salubrité de la ville et de l'habitat comme préalable au développement d'une vie possible, Le Corbusier inscrit sa pensée dans celle de Vitruve.

Tadao Andô ambitionne initialement de maintenir et/ou de réintroduire de manière fondamentale la culture japonaise au cœur de la société japonaise, dans un contexte qu'il dénonce et au regard d'une culture qu'il considère en errance. Si la vision du

chaos urbain est assez proche de la vision corbuséenne, elle diffère dans le rapport entretenu avec l'homme. Là où Le Corbusier y voit un grave dysfonctionnement sanitaire et moral qui nécessite de transformer la matière même de l'environnement des hommes, Andô y voit une dysfonction spirituelle qui nécessite d'agir sur l'esprit de l'environnement des hommes. La différence de pensée n'est pas uniquement celle d'un rapport à la contemporanéité, elle aussi une différence culturelle.

Ainsi, au lieu d'envisager l'éradication d'un chaos urbain dénoncé, Andô cherche à s'y immiscer, à le transformer de l'intérieur, à la manière d'un cheval de Troie, en offrant aux uns et aux autres des lieux où, à l'inverse de la considération dans laquelle il tient la ville contemporaine, la spiritualité est possible.

Au-delà d'une pensée différente sur le chaos urbain, les moyens envisagés par les deux architectes pour atteindre des objectifs assez proches, diffèrent justement dans le rapport au chaos et dans le rapport à la spiritualité; là où l'objectif corbuséen d'une relation au paysage nécessite une mise à distance, et une grande profondeur de champ, incompatible avec la ville vernaculaire, Andô peut atteindre son but au cœur d'un espace restreint ; son projet culturel peut spatialement trouver une place au sein d'un espace urbain vernaculaire. En l'occurrence, le chaos urbain sert les objectifs de l'architecte.

MVRDV se situe à part des pensées corbuséennes et andiennes. Toute dimension mystique et spirituelle au monde est exclue de la pensée rationnelle du trio néerlandais.

Mais le concept même de rationalité est objet de débat et de réflexion au sein de l'agence.

MVRDV tente d'interpeller et de réveiller auprès de ses contemporains la conscience *écologique*, la connaissance du milieu, non pas avec une vision militante, mais plutôt dans une optique de médiation. L'attitude fondamentale reste clairement politique, mais devant la complexité des problématiques, MVRDV adopte une attitude dont l'objectif est de susciter et de générer du débat. Par rapport aux deux architectes précédents, il y a une rupture conceptuelle forte.

Si la religion n'apparaît aucunement dans les approches de Le Corbusier et de Tadao Andô, la dimension spirituelle et mystique du rapport au monde constitue une toile de fond sur laquelle sont construits les deux regards. Ainsi, Yann Nussaume déclare à propos de Tadao Andô : *"Si Tadao Andô n'est pas mystique au sens où il ne prétend nullement remettre l'habitant en relation avec Dieu, la liaison qu'il crée entre l'être humain (ningen) et la nature (shizen) semble néanmoins, par certains aspects que nous allons analyser, mener la pensée de l'occupant vers le ciel ; c'est dans ce sens que nous parlerons d'un mysticisme de la nature. Chez Tadao Andô, on peut se demander en effet si la Nature n'est pas assimilable à Dieu tandis que dans le christianisme, le judaïsme et l'islam, la nature est relativisée, car transcendée par Dieu.*

Dans une telle hypothèse, « la lumière qui a été rendue abstraite » (chûshôka sareta hikari), « l'eau qui a été rendue abstraite » (chûshôka sareta mizu), « le vent qui a été rendu abstrait » (chûshôka sareta kaze) seraient des voies pour pousser l'esprit de l'occupant à établir un contact avec le Dieu Nature."³⁵⁷

De même, à propos de Ronchamp, quand il présente la chapelle à l'archevêque de Besançon, Le Corbusier exprime son rapport du sacré et du religieux : *"En bâtissant cette chapelle, j'ai voulu créer un lieu de silence, de prière, de paix, de joie intérieure. Le sentiment du sacré anima notre effort. Des choses sont sacrées, d'autres ne le sont pas, qu'elles soient religieuses ou non.*"³⁵⁸

Dans le cas de MVRDV, aucune dimension spirituelle ne vient interférer dans la démarche conceptuelle. Bien au contraire, à l'aube du XXI^{ème} siècle, pour espérer atteindre non pas la sérénité, mais simplement un état viable de survivance, l'homme doit prendre conscience de sa responsabilité critique et des liens étroits qu'il entretient avec son environnement urbain et non-urbain. Dans une situation d'urgence écologique, il n'est plus question d'éradiquer (du moins pas de manière unilatérale) un

³⁵⁷ Yann Nussaume, *Tadao Andô et la question du milieu*, op.cit., pp.104-105

³⁵⁸ Roland Basquin et René Bolle-Redat, *Notre Dame du Haut, Ronchamp*, (1959) plaquette réalisée pour le compte de l'œuvre de N.D. du Haut, Lyon 1985

chaos urbain dont l'existence est reconnue, mais bien plutôt d'élaborer des stratégies complexes pour composer à partir du chaos afin d'agir pour le chaos. Pour ce faire, MVRDV établit une rupture supplémentaire en posant ses interventions comme émanant d'une vision positive du chaos urbain (le chaos comme source) et comme sources d'interrogations et de débat. Le projet politique sous-jacent n'est rien de moins qu'un projet d'une révolution douce, l'interpellation systématique du monde, la volonté de 'rendre compte', de montrer que quelque soit le lieu, le lieu peut être source et condition du bonheur de l'homme...

Pour donner corps à ces ambitions politiques et culturelles, et au vu du dispositif complexe que représente un projet architectural (l'ampleur du projet, le contexte géographique, le contexte politique, le contexte culturel, le budget, le programme, le temps du projet, les acteurs, les usagers potentiels, etc.), il est nécessaire qu'un certain nombre de conditions soient réunies afin de permettre au projet de porter ou de véhiculer au mieux les ambitions ou les messages initiaux.

Ces conditions sont extrêmement différentes d'une problématique à l'autre, d'un architecte à l'autre, d'un lieu à l'autre.

Malgré tout, il est possible de déterminer, en partant alors de l'analyse précise des positionnements politiques et culturels de l'architecte, quels sont les projets qui jouent ce rôle de médium.

Car les prises de position extrêmement marquées, relativement aux questions politiques et/ou culturelles génèrent alors des attitudes conceptuelles particulièrement claires et argumentées et se matérialisent dans des projets très lisibles de ce point de vue des ambitions.

VIII.3.2 De la nécessité d'une idée architecturale

Sur le fond, n'importe quel individu, et a fortiori n'importe quel architecte possède un point de vue et des considérations politique et culturelle. Mais l'objectif poursuivi ici a consisté à essayer de montrer comment ces points de vue et ces considérations déterminent fondamentalement une problématique de projet architectural.

Pour les trois approches architecturales analysées ici, il a été montré que la détermination et l'affirmation d'une posture, en amont de toute réflexion sur le projet, guident l'ensemble des démarches architecturales, par la constitution, en amont de la pensée, et ce pour chaque projet, d'un champ de contraintes, unique ou complémentaire d'autres champs, référent du projet et des projets précédents, garantie, non pas d'une immobilité de l'approche conceptuelle, mais au contraire, de remises en cause et de questionnements fondamentaux, à partir de certitudes ou de doutes initiaux.

Ce rapport au projet, ce processus unique de hiérarchisation des paramètres et des contraintes, bien en amont de la moindre réflexion d'ordre architectural constitue l'idée architecturale. L'idée architecturale en tant que concept théorique, politique ou culturel, guide la formalisation du projet ; elle est ce vers quoi tend le projet architectural.

En ce sens, elle rejoint les objectifs de l'*idéauté formelle* de Louis Kahn. A ceci près que l'idéauté formelle de Kahn semble s'inscrire en aval de l'idée architecturale. Elle correspond une représentation déjà établie du monde alors que l'idée architecturale semble plutôt questionner le monde. Pour reprendre un concept propre à Kahn, l'idéauté formelle de la cuiller, qui implique *deux parties inséparables, le manche et le bol*, est le « *quoi* » du projet, alors que *le projet est le « comment »*³⁵⁹. L'idée architecturale implique l'action même de la cuiller. En ce sens elle peut être, concept émanant du concepteur, le « pourquoi » du projet.

Autour de l'idée architecturale, il est possible de situer les différentes strates réflexives possibles menant à l'élaboration d'un projet architectural.

1 Le projet politique et/ou culturel

Il est le projet, conscient ou inconscient d'une vision du monde, d'un modèle de société, construit de façon plus ou moins lisible. Ce projet est porté par l'individu politisé et convaincu qui est une

³⁵⁹ Louis Kahn, *Silence et lumière*, Editions du linteau, Paris, 1996

part inhérente de la personnalité de l'architecte. Il implique fortement la relation de l'homme au monde. L'architecte va être le messager de l'homme.

Cette approche est strictement subjective. Le projet politique ou culturel prend forme et se nourrit du contexte, des expériences phénoménologiques au sein desquels l'architecte se forme et se conditionne.

Quelques mots-clés : social, égalité, puissance, partage, individuel, pouvoir, éducation, libéral, hiérarchie, communauté, liberté, ordre, personnalité, respect, conscience...

2 L'idée architecturale

Elle est une représentation abstraite de l'espace du projet conforme au projet politique ou culturel. Cette représentation n'est pas graphique. Elle peut être exprimée par des mots ; quelque chose qui doit pouvoir se retrouver dans le projet architectural quand on le regarde a posteriori, sous un angle analytique ; pour Le Corbusier ces mots pourraient être, sans rechercher ni un ordonnancement particulier, ni une énumération exhaustive, ordre, morale, hiérarchie, géométrie, standard, communauté, harmonie, respect, spiritualité...

Pour Tadao Andô, ces mots pourraient être, culture, ancêtre, tradition, spiritualité, géométrie, pureté, silence, morale, mémoire, harmonie, essence, fluidité...

Pour MVRDV, ce pourrait être milieu, sensibilité, humanisme, mondialisation, conscience, collectif, individuel, échange, débat, idée...

3 Le projet architectural

Il peut être la concrétisation matérielle de l'idée architecturale. Mais il ne joue pas toujours ce rôle. L'analyse d'un certain nombre de projets parmi ceux des architectes étudiés montre qu'ils n'ont que peu ou pas de relations avec les fondamentaux politiques et culturels inscrits au cœur de l'idée architecturale.

Si l'idée architecturale, en tant que posture intellectuelle, consciente ou inconsciente, porte toujours l'un ou l'autre des

fondamentaux politiques et/ou culturels, sa transcription dans le projet architectural n'est pas systématique.

Il ne s'agit pas là d'un acte d'auto censure de la part de l'architecte ; Il est simplement fait le constat conscient ou inconscient que les conditions de la transcription ne sont pas réunies.

Et parmi ces conditions, le principal paramètre nécessaire à la rencontre de l'idée architecturale et du projet architectural réside dans la définition et les potentialités du lieu du projet.

VIII.4 Le lieu de l'architecture

VIII.4.1 Le rôle du lieu

Parce qu'il est, au-delà du socle topologique à partir duquel le projet prend forme, le support matériel à l'expression de l'idée architecturale, le lieu du projet joue un rôle majeur. La confrontation du lieu et de l'idée architecturale peut amener l'architecte, s'il décèle, s'il révèle et s'il exploite les potentialités en présence, à développer un projet ambitieux et conforme à l'expression d'une idée. Il est nécessaire que les conditions soient réunies pour que l'idée architecturale puisse trouver en ce lieu précis l'occasion d'une matérialisation possible. Le rapport du projet au lieu, par intégration et absorption de l'idée architecturale, devient alors extrêmement sensible et confère une dimension particulière au projet.

VIII.4.2 Les rapports du lieu et de l'idée architecturale

La prégnance ou non des positionnements politique et culturel vis à vis des démarches architecturales mises en œuvre, dépend ensuite de la nature des enjeux architecturaux (en terme de programme, de relation avec la maîtrise d'ouvrage et de budget notamment) auxquels l'architecte est confronté.

Sans reprendre de façon systématique les recherches et analyses établies pour chacun des architectes étudiés ici, il est intéressant de reprendre de manière synthétique et à titre d'exemple quelques aspects de l'étude.

Sur toute la production de l'agence de Tadao Andô, il n'est en fin de compte que quelques projets qui soient véritablement lisibles du point de vue de l'idée architecturale :

L'implication conceptuelle et formelle de fondamentaux de la culture japonaise est particulièrement évidente dans le projet de la maison Azuma à Osaka. Elle est de ce point de vue la plus pertinente et la plus essentielle des maisons de Tadao Andô. Avec les mêmes outils architecturaux (la géométrie, la lumière, le vide, le béton), Andô a conçu (entre autres exemples) une maison à Chicago, fondée, si l'on développe l'analyse, à partir de la même idée architecturale d'un rapport spirituel de l'homme au monde : cadrages serrés, forte présence de l'eau, parcours aux vues orientées, cours fermées, etc. La maison ne développe cependant pas le même questionnement dans sa relation à la nature : peut-être parce que le paysage, les arbres, l'eau semblent y avoir plutôt une fonction d'agrément, une ampleur palladienne d'une domination de la nature plutôt que d'un dialogue. L'espace architectural est irréprochable, mais la dimension spirituelle des lieux est plus difficile à déceler, plus partielle...

La maison Azuma est emblématique des recherches architecturales de Andô, et elle est reconnue à ce titre. Ce projet est fondateur de la pensée et non pas de la forme de l'architecture de Andô.

Ici, l'évocation de la tradition, la référence à la culture japonaise prend un sens profond car le lieu d'implantation du projet, en tant que lieu représentatif des critiques que profère Andô vis-à-vis des pertes de sens essentielles de l'espace urbain japonais contemporain, permet à l'architecte de créer, par contraste, un lieu profondément surprenant et émouvant, clos, spirituel, en relation avec la nature malgré ou plutôt grâce à l'omniprésence du béton et ainsi représentatif d'un renouveau contemporain de la culture japonaise.

Le chaos urbain et architectural, la perte de cohérence culturelle, la dissolution de la culture japonaise dans le modernisme, la pauvreté des matériaux employés, l'abandon d'une relation spirituelle à la nature, tout ce que réfute et condamne Andô

semble être ici concentré, présent sur le site d'accueil du projet. Le lieu est à ce titre un lieu idéal, le contexte favorable à l'établissement d'une démonstration architecturale. En concevant la maison Azuma à cet endroit précis d'Osaka, en la tournant vers le ciel, Andô crée un lieu heideggérien, et assoit définitivement par un acte de réaction, la force de sa pensée.

Non seulement le projet crée le lieu, mais en ayant lieu à cet endroit précis du Japon, le projet matérialise l'idée architecturale de Tadao Andô et rend lisible une posture intellectuelle.

La maison Azuma intègre et humanise, en son espace ouvert, la ville d'Osaka.

Andô s'est trouvé là en mesure de réaliser un acte fondateur. La critique architecturale ne s'y trompe pas, qui inscrit régulièrement cette maison dans les premières pages (si ce n'est la première) dans les multiples publications dont Andô fait l'objet. Non pas parce qu'il s'agit là de l'un des premiers projets, mais bien parce qu'il imprime de façon définitive en un lieu la posture intellectuelle de l'architecte.

D'autres projets, plus complexes ont suivi la maison Azuma. Mais aucun n'est aussi représentatif que cet acte fondamental.

Dans les projets suivants, la démarche initiale semble parfois se transformer en méthode. Elle garde un sens aigu dès que le lieu du projet présente un contexte inintéressant (désordonné ou détérioré), propice à l'établissement d'un espace clos ; c'est le cas pour la plupart des maisons et des lieux de cultes dont Andô a eu la charge (maison Kidosaki, maison Koshino, Church of the light, Temple Komyo-Ji...). Elle est moins lisible dès lors que le lieu du projet est plus *naturellement* en phase avec l'idée architecturale (du fait par exemple de la présence d'un paysage intéressant, comme dans le cas des projets Rokko, ou le musée du bois à Hyogo), ou qu'il présente un caractère neutre : le Pavillon du Japon à Séville s'affirme bel et bien comme un symbole culturel, mais en un lieu où se concentrent les symboles culturels. Parce que le lieu ne le permet pas, l'architecture ne peut transmettre que partiellement l'essence même de ce qui la constitue.

La forme architecturale prend alors le pas sur l'intention architecturale. La récurrence de l'intention ne génère pas



Séville, 1992
Exposition universelle
Le pavillon du Japon
Tadao Andô architecte
Source : Andô, *Complete works*,
Philip Jodidio, Taschen

systématiquement une lisibilité de cette intention. En se situant pas en un lieu adéquat, le projet peut être lu comme un jeu habile de volumes sous la lumière, mais il ne spécifie plus l'origine de sa source dans les fondements de l'idée architecturale, et prête alors le flanc à la critique (notamment celle de C.N. Schulz). C'est peut-être là que se trouve la limite du travail de Tadao Andô, qui paraît être là le prisonnier volontaire de sa propre culture ou tout au moins de sa propre idée architecturale.

La question de la maîtrise de la forme architecturale (*le jeu savant correct et magnifique des volumes sous la lumière*) semble bien n'avoir de sens chez Andô qu'en tant que moyen de matérialiser la spiritualité qui fonde l'idée architecturale. Mais pour que l'idée architecturale soit bien le sujet de la proposition, il est nécessaire que sa matérialisation soit plastiquement irréprochable. Ainsi, dans le cas où la rencontre du projet et du lieu ne met pas en jeu l'idée architecturale, le projet s'avère spatialement juste à défaut d'être lisible. Le lieu dans ce cas est interprété essentiellement à partir des contraintes et des informations d'une dimension plus formelle et plus matérialiste : la topographie, l'orientation, la géologie, les proportions, etc.

La question du rapport de l'idée architecturale au lieu semble plus complexe dans l'œuvre de Le Corbusier car l'idée architecturale corbuséenne est politique, avatar utopique d'un communisme platonicien qui va trouver des parallèles et des références (non assumées) dans l'utopie d'Etienne Cabet.

Comme toute forme utopique qui se veut être une réponse contrastée et antinomique à un système qui ne fonctionne plus d'un point de vue politique et social, l'idée architecturale de Le Corbusier met en jeu deux considérations, l'une correspondant à une forme sociale politique et territoriale décriée, l'autre correspondant à son opposé, un dispositif contradictoire, une forme sociale politique et territoriale idéalisée. Il existe donc a priori deux lieux potentiels aptes à correspondre à l'idée architecturale corbuséenne, l'un lieu de la critique (la ville vernaculaire, malsaine et moyenâgeuse) et l'autre lieu d'une

idéali   (le lieu lyrique qui permet l'émergence d'une relation forte avec un paysage, *source de joie et de bien-être*).

Sachant que l'un et l'autre peuvent se mêler et offrir dans ce cas un lieu idéal car il est à la fois le lieu de la critique, et le lieu possible du projet. Dans ce cas, le passage d'un état à l'autre passe par l'éradication du dispositif architectural initial au profit du projet.

Dans cette idée d'utopie sociale, l'idée architecturale corbuséenne se manifeste essentiellement dans une dimension urbaine.

Dès lors, il peut paraître paradoxal qu'une grande partie de l'œuvre construite de Le Corbusier soit constituée de villas individuelles réalisées pour une élite cultivée et fortun  e.

Mais le paradoxe n'est qu'apparent. Dans l'id  ali   politique corbuséenne, les classes dirigeantes existent (on peut se référer pour cela à l'organisation anthropomorphique de la ville pour trois millions d'habitants), et Le Corbusier, en conducteur éclairé, en fait partie.

Les villas corbuséennes ne sont pas en mesure de porter totalement l'idée architecturale de l'architecte. Par contre, elles sont des expérimentations plus ou moins partielles et complexes des outils et intentions de l'architecte. C'est à ce titre qu'elles peuvent être jugées et être représentatives des recherches de l'architecte sur l'un ou l'autre point au service d'une matérialisation possible, et espérée, de l'idée architecturale.

Parmi les plus célèbres villas et maisons, si un certain nombre semblent exp  rimer les rapports géométriques (villa Besnus    Vaucresson, Villa Stein    Garches, ...) et notamment les rapports de l'intérieur à l'extérieur, sans que le paysage offert ne soit au final d'une grande importance, la villa Savoye    Poissy, la villa de Mandrot au Pradet, la petite maison à Corseaux, entre autres, expérimentent le rapport au paysage, sont organisées et revendiquées à partir du lieu.

Mais le rapport des villas et des maisons au paysage dans le cadre d'un rapport à l'idée architecturale ne présente au final qu'une intention partielle. Dans les exemples évoqués les maisons les plus importantes ne sont pas forcément celles qui entretiennent le rapport au lieu le plus étroit. On prendra à titre

d'exemple la villa Stein ou la maison La Roche qui n'entretiennent pas de relation forte au paysage, et qui sont plus représentatives de l'architecture de Le Corbusier que la villa de Mandrot, conçue à partir du paysage.

Les villas ne portent que partiellement l'idée architecturale de Le Corbusier car cette idée architecturale, porteuse d'un fond politique, implique une communauté d'êtres; l'utopie corbuséenne nécessite une présence multiple, et les villas ne sont que des objets autonomes. Elles sont par contre des expérimentations souvent remarquables sur le rapport au lieu et/ou sur l'harmonie, entre maîtrise géométrique et tracés régulateurs.

Le paradoxe corbuséen réside dans le fait que l'architecte n'a eu au final que très peu d'occasions de matérialiser l'idée architecturale qu'il porte.

L'idée architecturale qu'est l'utopie sociale corbuséenne se manifeste dans le rapport au logement collectif. Elle est singulièrement exprimée dans les projets d'aménagement urbains que sont le Plan Obus pour Alger, le plan Voisin, les projets pour les baies de Rio de Janeiro et Buenos Aires...

Dans ces projets, la constitution d'un habitat compact et orienté, en puissante relation avec un paysage idéalisé représente de manière absolue l'idée architecturale de Le Corbusier.

Chandigarh, malgré l'ampleur du projet, n'est qu'une expérience partielle de ce point de vue, la question des logements n'ayant pratiquement pas été abordée par Le Corbusier. L'essentiel de l'œuvre indienne porte sur des bâtiments institutionnels qui n'impliquent pas strictement l'idée architecturale corbuséenne. Au demeurant, certains bâtiments, emblématiques (le bâtiment de l'Assemblée par exemple) entretiennent une forte relation au paysage de l'Himalaya.

A une moindre échelle, les projets porteurs de l'idée architecturale que sont les Cités radieuses, l'immeuble Clarté de Genève, les pavillons suisse et brésilien de la cité universitaire internationale montrent bien à quel point la question du paysage est un paramètre fondamental du projet et participe pleinement à la reconnaissance du lieu comme une *source de joie*...



Paris, le pavillon suisse à la cité universitaire

Le Corbusier, architecte
Source : Le Corbusier, *Œuvre complète, volume 1*, Les éditions d'architecture, Artémis, Zurich

L'effet ressenti à la rencontre de ces divers projets exprime bien la nécessité du rapport non seulement à un paysage, mais également à une *nature* expressive. L'objet architectural corbuséen est conçu pour dialoguer avec une entité paysagère puissante. Parmi les projets énoncés précédemment, dans une relation panthéiste au monde, la Cité Radieuse de Marseille paraît en mesure d'établir une relation plus forte au paysage que la Cité Radieuse de Berlin. L'arrière-pays montagneux des contreforts des Alpes et la ligne impériale de la Méditerranée sont des partenaires à la mesure de l'immense paquebot terrestre qu'est la Cité Radieuse de Marseille. Ce projet nécessite une réplique paysagère à la mesure de la puissante architecture corbuséenne. Si l'idée sociale est toujours présente, le rapport au paysage recherché est toujours celui qui existe entre la Chartreuse de Galluzzo et le paysage toscan.

Le lieu corbuséen est divinisé, idéalisé par immanence de la nature. Il n'est pas géographiquement situé, mais il offre des caractéristiques précises. Il est en cela une réponse territoriale possiblement universelle à l'utopie politique inscrite au cœur des ambitions architecturales.

Porteur d'un projet politique dont il cherche à réfuter la dimension ("*on nous accuse de faire de la politique...*"), Le Corbusier a peut-être été victime de l'idée architecturale qu'il porte.

En tant que matérialisation d'une intention politique, les projets architecturaux de Le Corbusier ont eu du mal à aller au-delà du manifeste. Car, comme tout projet politique, l'idée architecturale de Le Corbusier ne peut se contenter d'une simple validation (la décision étant alors le fait d'instances supérieures), mais bel et bien d'une adhésion politique. Par l'ampleur architecturale et sociale de ses projets, Le Corbusier implique les plus hautes instances et appelle à de graves décisions politiques. D'ailleurs Le Corbusier, pour tenter de donner naissance à ses propositions, s'est toujours adressé aux plus hautes instances dirigeantes. La dimension utopique spécifique de ses intentions, hors des champs classiques de la politique l'a conduit à émettre des propositions architecturales similaires à nombre de gouvernements dont les

orientations politiques lui importaient en fin de compte assez peu au regard de l'universalité des problématiques qu'il portait : ainsi, le régime de Vichy, le Front populaire, la Russie communiste, l'Italie fasciste de Mussolini, la gouvernance coloniale française, le radicalisme argentin, etc., ont été indifféremment sollicités par Le Corbusier.

Mais là où Le Corbusier émettait des propositions architecturales, elles étaient décryptées à la lumière de leur dimension politique.

Ainsi, la force politique universelle de ses propositions n'en permettait pas la réalisation, bien au contraire. C'eût été, pour les différents gouvernements sollicités, admettre l'utopie corbuséenne comme système politique effectif.

A la différence du lieu de l'utopie corbuséenne, lieu spécifique et difficile car idéalisé, MVRDV puise les sources du projet dans les paramètres et les caractères du lieu. C'est le lieu qui initie la pensée. Il est la source et la preuve de la validité de la proposition architecturale. C'est de l'analyse approfondie du lieu, sous tous ces aspects (typologie, géologie, climat, ressources, habitat, culture, pollution, paysage, biologie, écologie,...) que dépend le projet. La confrontation à l'idée architecturale (le milieu comme ressources et l'individu comme acteur) peut ensuite être opérée, sous de multiples aspects : ingestion de données et interprétations informatiques (sous formes de courbes, diagrammes, schémas), transcriptions en maquettes, plans, modèles 3D, images, etc. Le lieu quel qu'il soit est toujours fondamentalement présent et c'est lui qui initie le projet.

Comme pour Le Corbusier et Andô, certains lieux restent plus propices que d'autres à l'expression de l'idée architecturale de MVRDV. L'ambition développée concernant une dimension écologique universelle, les lieux emblématiques de problématiques justement universelles seront plus stratégiques et plus représentatifs des intentions de l'agence. Les lieux symboliques, les lieux de congestions urbaines, les territoires en errance, les lieux à risques, les franges, etc. constituent des lieux de prédilection pour MVRDV, propice à la rencontre avec l'idée

architecturale de l'agence néerlandaise, puisque recelant alors de fortes potentialités.

VIII.5 L'idée architecturale et le lieu : des possibilités d'une rencontre

Si l'idée architecturale est vraisemblablement toujours sous-jacente, la rencontre de l'idée architecturale et du lieu n'est pas systématique.

Pour que l'idée architecturale puisse être matérialisée, le lieu doit condenser l'intention. Il doit, de ce point de vue, être révélé à l'architecte.

Ainsi, dans la réalité concrète du projet, certains lieux ne présentent que peu de pertinence au regard des thématiques et problématiques fondamentales qui intéressent l'idée architecturale. D'autres territoires d'investigation, au contraire, invitent à l'expression d'une posture volontaire, affirmée, revendicatrice.

Dans ce dernier cas, l'architecte trouve, en ce lieu précis, les conditions et les éléments de contexte propices à la mise en œuvre de ses intentions politiques et/ou culturelles.

Le Corbusier, Tadao Andô et MVRDV ont donc besoin de lieux spécifiques.

Les spécificités propres à chaque type de lieu diffèrent évidemment suivant les objectifs poursuivis :

Le lieu corbuséen est idéalisé. De ce point de vue, et parce qu'il recherche l'établissement d'un dialogue avec une entité mystique, panthéiste, Le Corbusier développe sa recherche de manière universelle et réagit en fonction de ses rencontres et non pas seulement en fonction de ses commandes.

Parce que tous les lieux naturels et/ou symboliques lui semblent pouvoir constituer des lieux de dialogue possible, Le Corbusier s'intéresse avant tout à une même typologie de lieux : les somptueux et puissants paysages de montagne et/ou de bord de mer rencontrés sur l'Acropole manifestent pleinement la puissance de la nature. Parce qu'il idéalise le territoire (*du bon dieu...*), Le Corbusier réagit dès qu'il rencontre *son* idéal de

territoire. Le lieu, propice à l'expression de ses idées architecturales accueille alors en son sein la proposition d'un objet géométriquement puissant, apte au dialogue.

Dans une logique de complémentarité inhérente à la forme démonstrative de l'utopie, le lieu de la ville vernaculaire et insalubre constitue le symbole d'un chaos à éradiquer, indigne d'un dialogue serein avec la nature. Du point de vue de l'organisation de l'espace de vie des hommes, il est lui aussi un lieu possible de l'émergence de l'idée architecturale. Même sans la présence d'un paysage spirituellement puissant, l'édification d'une utopie en lieu et place de la ville malsaine est une source possible de bonheur : le soleil, l'air, la vue sur des symboles historiques conservés remplaceront l'émouvant paysage.



L'Idee architecturale de Le Corbusier
Dessin Franck Guéné

Les lieux possibles à l'expression de l'idée architecturale sont plus nombreux pour Tadao Andô. Mais en même temps, ils sont plus spécifiques et plus localisés L'idée architecturale première est d'inscrire un rapport étroit entre la modernité et la culture japonaise.



L'Idee architecturale de Tadao Andô
Dessin Franck Guéné

L'expression de ce rapport nécessite un contexte spécifique : le chaos urbain de la ville (japonaise) est un contexte particulièrement propice. Il offre à Andô la possibilité d'opérer par contraste, la rencontre avec la sérénité d'un lieu qui, au-delà de l'expression moderne de son architecture, renoue avec les fondamentaux de la culture japonaise : notamment le rapport à la nature, au cœur d'un contexte où il semble avoir été perdu. Andô n'a besoin au fond que d'un petit territoire enserré dans l'espace chaotique urbain pour concevoir un espace clos.

Là aussi parce que le contraste est l'outil le plus pertinent pour matérialiser une réaction et opérer ainsi une démonstration, les lieux les plus appropriés à l'émergence de l'idée architecturale chez MVRDV sont les lieux qui vont paraître les moins ouverts à une problématique architecturale, territoires neutres où la dimension cachée va être justement l'objet de la démonstration. L'enjeu de l'idée architecturale est celui du questionnement, de l'interrogation. A priori, tous les lieux sont porteurs de spécificités.

C'est l'ampleur de ces spécificités qui va générer une prégnance ou non de l'idée architecturale.

VIII.6 L'idée architecturale, le lieu et l'utopie

L'émergence d'un rapport de l'idée architecturale au lieu passe donc par une attitude de réaction ; à l'analyse d'un lieu et des problématiques qu'il porte ou qu'il recèle, les architectes vont initier intuitivement et/ou plus analytiquement une attitude réactive. Et pour opérer une démonstration pertinente et lisible, il s'agit de déceler un ou des dysfonctionnement(s) les plus caractéristiques au regard des concepts récurrents et immanents portés par l'idée architecturale, et de mettre en action, par un processus de matérialisation architecturale, une proposition qui n'a d'autre ambition que d'être une alternative efficiente aux dysfonctionnements relevés.

De ce point de vue, quelque soit la période du XXème siècle, les architectes considérés ont démontré leur capacité à être réactifs. Ce faisant, en mettant en jeu une analyse dysfonctionnelle et en établissant une réaction afin de donner du sens et une justification plus forte à leur proposition architecturale, ils appliquent les stratégies employées par Thomas More ou Etienne Cabet pour l'établissement de leurs utopies.

Si la méthode de démonstration employée pour établir une idée architecturale est celle de l'utopie, le rapport à l'utopie est différent entre les trois architectes étudiés.

Sur le fond, l'objectif humaniste commun aux trois démarches se revendique d'un engagement de l'architecte et de l'architecture au cœur de la société des hommes: tout au moins l'architecture est-elle envisagée comme un outil possible et important de la transformation du monde...

Si Le Corbusier s'inscrit tant du point de vue de la démarche que du point de vue des objectifs dans une stratégie utopique, dans la filiation de Thomas More ou plus proche encore, d'Etienne Cabet, la position de Tadao Andô est plus complexe sur cette question. Sa volonté de transformer le monde se circonscrit à des interventions ponctuelles, avec le sobre espoir que sa démarche d'acupuncteur (*les murs pour organiser les murs*) saura mettre en

œuvre un processus finalement conquérant. Chaque projet constitue cependant une réussite et une victoire sur le chaos.

Les architectes de MVRDV développent une pensée spécifique au regard de l'utopie. Ils ne déploient aucun objectif utopique, ambitionnant une posture matérialiste, citoyenne et raisonnable. L'utopie est dans leur cas conviée, au même titre que la dystopie, afin d'expérimenter le plus possible de situations possibles. L'utopie est au service d'un projet concret, au service de l'idée architecturale.

La question du lieu est en définitive absolument essentielle car la probabilité d'une rencontre possible avec l'idée architecturale dépend directement de la possibilité de disposer du lieu.

La connaissance et la reconnaissance de la typologie du lieu recherché est donc fondamentale.

Le Corbusier est vraisemblablement celui pour qui le lieu est le plus difficile à trouver, car il est un lieu absolument déterminé. Le lieu corbuséen est à la mesure des ambitions de l'architecte, un lieu universel, étendu et illimité. Il est un lieu où la nature se révèle comme expression du divin. Ce lieu peut être révélé par un dialogue subtil et juste avec un objet architectural, dont la puissance géométrique sera à la mesure du tout.

Le lieu chez Tadao Andô est également à la mesure des ambitions utopiques de l'architecte. Mais ici, le lieu est culturel et circonscrit à une pensée spécifique du monde. Pour être révélé à l'habitant, mais également au monde, il est idéalement inscrit au cœur d'un chaos urbain spatial et spirituel.

Le lieu chez MVRDV est un lieu non situé. Il est potentiellement un lieu qui s'ignore, et dont les potentialités peuvent être révélées. Chez MVRDV, l'utopie n'est pas à la recherche d'un lieu possible pour y prendre place ; c'est le lieu qui convoque une utopie potentielle et changeante, non comme une fin, mais bien comme un moyen.

VIII.7 De l'idée architecturale au lieu de l'architecture

Dans le cadre d'une compréhension phénoménologique du monde, les événements, la culture, les expériences, etc., ont des

incidences non négligeables sur les orientations de la production de l'architecte. Événements personnels, au sein d'une communauté familiale ou professionnelle, rapports aux choses du monde, incidences culturelles ou éducatives, etc., tous ces paramètres modèlent une connaissance consciente et inconsciente de l'univers, bâtissent l'image d'un environnement qui sera la matière première de l'architecte.

Au sein de ce qui doit constituer un fond commun pour tous les créateurs de la planète, dont les architectes font partie, il est des attitudes remarquables, en ce qu'elles semblent bien bâtir une stratégie fondamentale, être l'objet d'une inlassable pensée sans cesse exprimée, d'une monstration quasi permanente, matérialisée dans l'architecture.

Cette attitude n'est ni le sujet ni l'objet d'aucun style. Elle est la marque d'une volonté d'expression, non tournée vers l'architecture, mais une ambition établie à partir et autour de l'être humain.

Quand cette volonté s'affiche en décalage avec un état consensuel de la société des hommes, elle s'expose à un sentiment d'incompréhension et il est nécessaire de l'exprimer encore et encore pour qu'elle puisse être comprise et admise. De ce point de vue, l'attitude et la volonté sont utopiques. Cette dimension utopique, cette volonté d'agir, de montrer, encore et encore, est une posture commune aux trois architectes et agence considérés.

L'architecture a-t-elle le pouvoir de changer le monde ?

Si une réponse pertinente à cette question est difficile, il est indéniable que l'architecture est de toute façon un outil de représentation d'un état contemporain du monde...

En tentant, via l'architecture, d'emmener ce monde vers un ailleurs possible, les architectes se comportent en utopistes. Portés par une intention politique ou culturelle, ils matérialisent cette dernière dans une abstraction de projet architectural, l'idée architecturale.

C'est la rencontre avec un lieu, représentatif des conditions de l'utopie qu'est l'idée architecturale qui rend possible la matérialisation de l'idée architecturale.

Le lieu de l'architecture est le déclencheur du processus de réalisation de l'idée architecturale. S'ensuit un projet d'architecture forcément singulier, puisqu'issu d'une pensée singulière.

D'un point de vue chronologique, la complexité croissante du monde au cours du XXème siècle, du point de vue des réseaux, des échanges, des croisements des champs politiques, culturels, religieux, a déplacé le champ fondamental des utopies et ainsi déplacé le champ des idées architecturales.

Les phénomènes de mondialisation de la fin du XXème siècle ont été la source d'une rupture profonde sur cette question de l'utopie. La revendication de l'individualité, les constitutions communautaires au sein de domaines extra territoriaux et extra familiaux ont développé un autre rapport à l'utopie.

Le Corbusier entretient un rapport à l'utopie qui est globalement celui de Thomas More ou d'Etienne Cabet ; un modèle valable jusqu'à l'orée des années 1990, et dont Andô peut être considéré comme l'un des derniers représentants. L'utopie est alors une fin, le moyen de la représentation du rapport spirituel de l'homme au monde, une condition et une nécessité.

La complexité du monde et l'affirmation des ruptures renforcent les différences d'approche. Le mysticisme doux panthéiste de Le Corbusier et de Tadao Andô ne trouve peut-être plus sa place entre les radicalismes athée et religieux contemporains.

Tout au moins, Le combat mené par l'un et par l'autre ne semble plus en mesure de répondre aux sollicitations contemporaines.

Faut-il en conclure que l'idée architecturale est un concept qui se détermine, prend place et perd place du fait de son rapport à la contemporanéité ? L'approche de MVRDV semble pouvoir dépasser les limites révélées par les attitudes de Le Corbusier et de Tadao Andô.

MVRDV garde une ambition utopique (celle de changer le monde) mais n'utilise plus l'utopie comme une fin. L'utopie est un moyen de démontrer la nécessité d'une réflexion commune, outil incomparable pour tenter de responsabiliser l'ensemble des citoyens de la planète.

Ici et maintenant, la conscience matérialiste est un enjeu fondamental, l'utopie en est un moyen d'expression.

Ainsi, même si les enjeux et les objectifs sont différents, l'idée architecturale pour Le Corbusier, Andô et MVRDV est un positionnement conceptuel réactif au regard de considérations politiques et culturelles contemporaines.

En tant qu'outil de transformation potentielle d'un monde contemporain insatisfaisant, l'idée architecturale est ici une utopie qui conduit à la stabilité d'une démarche architecturale. Elle est un facteur qui oriente le projet et le confronte à un lieu spécifique. Dans ce rapport, le lieu idéal est le lieu qui peut permettre la réalisation et la compréhension de cette utopie.

VIII.8 L'architecte et la posture

L'adoption d'une posture spécifique au regard du monde (l'idée architecturale) peut donc générer une attitude architecturale singulière, qui est sur le fond déterminée bien en amont du *jeu savant correct et magnifique des volumes sous la lumière*.

Il n'est pas établi ici que toute autre attitude empêcherait la mise en place d'un processus de conception architecturale, mais il est mis en exergue qu'une posture claire de ce point de vue des idées génère une logique de pensée et guide de façon singulière l'ensemble de la production architecturale ; par des mises en applications partielles ou totales, ou par des expérimentations autour des processus architecturaux qui accompagnent les concepts qui sous-tendent l'idée architecturale.

Le travail d'analyse développé ici pourrait être appliqué à tous les architectes qui développent une pensée et une pratique du projet architectural.

Il serait vraisemblablement possible de montrer que la plupart des projets emblématiques de ce monde trouvent leurs sources dans les fondamentaux politiques et culturels des architectes qui les ont conçus. De même qu'il serait certainement possible de déterminer la nature de ces fondamentaux, en en décelant tout d'abord les récurrences au sein des projets.

De manière non exhaustive, on citera à titre d'exemples Renzo Piano, Pierre-Luigi Faloci, François Roche, Herzog et de Meuron, Zaha Hadid, Jean Nouvel, Frank Gehry, Coop Himmelblau, Peter Zumthor, John Pawson, etc.

La difficulté de s'approprier et de comprendre l'approche et la pensée de ces autres architectes réside peut-être, comme c'est également le cas chez Andô, Le Corbusier et MVRDV, dans la détermination phénoménologique du regard porté sur leur travail.

De même que l'analyse établie ici reste pour une part subjective, malgré une nécessaire recherche d'objectivité.

Une analyse des projets, des textes et des critiques développées autour et à partir de l'œuvre architecturale doit cependant pouvoir suffire à la confirmation et la détermination de l'existence d'une démarche claire et récurrente d'un projet à l'autre, de l'existence d'une idée architecturale.

La démonstration serait vraisemblablement plus difficile à établir pour un certain nombre d'entre ces architectes du fait d'une complexité de l'analyse. Le lieu constituant un révélateur de l'idée architecturale, celle-ci ne peut être exprimée si le lieu n'est pas propice.

Du fait de la puissance de leurs intentions, de leurs confrontations et donc de leurs réalisations en certains lieux, la récurrence des idées architecturales est peut-être plus évidente à démontrer chez Le Corbusier, Andô et MVRDV.

Face à une idée architecturale aux contours peut-être moins définis, et donc moins déterminable, il est plus délicat d'opérer une analyse pertinente, ou tout au moins parfaitement démonstrative.

Quoiqu'il en soit, l'expression d'une idée architecturale, si elle ne fonde pas absolument l'ensemble des démarches de projet d'un architecte, présente l'intérêt, en tant que paramètre induit du projet, d'orienter le projet architectural.

Elle est la garantie de l'existence d'une démarche consciente au regard d'une problématique donnée en même temps qu'elle fonde une grille d'analyse d'un lieu. Cette conscience de l'acte architectural ne garantit aucunement la mise en place d'une

réponse juste, mais elle offre un cadre analytique et conceptuel au projet architectural.

Parce qu'elle est une pensée initiale et intellectuelle, elle est la garantie d'un questionnement, et d'une attitude singulière vis-à-vis d'un état contemporain de la société. L'idée architecturale est pertinente et prend du sens en interrogeant le monde au sein duquel elle se situe.

En s'impliquant de façon non consensuelle, l'architecte joue un rôle majeur en favorisant l'émergence de conflits, de doutes, de questionnements, de débats, de consensus...

Les démarches de Le Corbusier, Andô et MVRDV sont particulièrement évidentes et pertinentes de ce point de vue. Elles sont les révélateurs d'une perception autre du monde.

Dans ces processus intellectuels, le lieu du projet architectural se présente comme l'objet fondamental qui peut cristalliser le débat, lui permettre d'avoir lieu. De manières différentes, les trois architectes et agences considérés tentent de situer leur architecture, de lui donner du sens en un lieu et de donner du sens au lieu.

A ceci près que si Le Corbusier et Tadao Andô sont implicitement à la recherche d'un lieu spécifique, MVRDV semble pouvoir prendre plus facilement position à partir du lieu, puisque le lieu initie le processus architectural.

Ce fait n'est pas anodin, il semble bien inscrire la pensée architecturale dans une histoire continue et installer de fait l'architecte au cœur d'une contemporanéité. Les questionnements architecturaux n'ont de sens que s'ils sont contemporains.

L'attitude de MVRDV est donc parfaitement représentative d'une évolution du rapport de l'architecture au monde intégrant de fait les problématiques abordées par Le Corbusier et Tadao Andô, et ce même si les filiations ne sont pas assumées.

En s'intéressant d'abord au lieu et aux problématiques qu'il recèle, les questionnements architecturaux de MVRDV dépassent aujourd'hui la question de la forme, s'affichent et s'affirment plus fondamentalement comme un processus. MVRDV se porte garant d'une réflexion spécifique.

Mais les architectes néerlandais, comme avant eux Le Corbusier et Tadao Andô sont confrontés au danger de paraître cependant, et de manière restrictive, comme des producteurs de formes, ou plutôt de non-formes.

Parce que, tout comme Le Corbusier ou Andô, leur posture nécessite une démonstration quasi-répétitive et permanente, ils continuent à élaborer leur pensée à partir des considérations culturelles que sont les concepts de vide et de densité, de nature et d'artificialité, d'unité et de diversité. La pensée architecturale conduit ou semble conduire à une production iconique, au sens où des images spectaculaires d'architectures sont produites, et masquent peut-être les fondements de la pensée.

L'une des raisons de ce phénomène se trouve peut-être dans l'absolu de leur culturalité. Malgré l'universalité des thèmes de réflexion, la posture et l'idée architecturale de MVRDV paraissent indéfectiblement liées à la culture néerlandaise qui les fondent, tout comme sont fondés les rapports de Tadao Andô et de la culture japonaise, ou Le Corbusier et sa culture franco-suisse.

Serait-ce à dire que malgré les échanges et les intelligences interculturelles, il est impossible de se défaire totalement de sa propre culture, et qu'il est donc impossible de s'en approprier intégralement une autre ?

Oui, de fait, car la perception du monde est fondée sur l'expérience du monde (Merleau-Ponty). Il n'empêche que l'architecture est désormais globale et mondialisée, et que de ce fait, chaque architecte se doit de connaître et de s'approprier les autres cultures et les autres milieux, leur réalité, leur histoire, afin de pouvoir intervenir au mieux en un lieu, à partir de sa propre considération et conscience du monde.

VIII.9 Posture, non-posture, imposture

A l'opposé de la démarche de MVRDV, il est intéressant de noter que bon nombre d'architectes, bataillon quasi inconnu de fabricant de mètres carrés, ne tiennent qu'un discours approximatif vis-à-vis de leur architecture et de leur démarche architecturale, argumentant sur l'importance de la demande du client, sur le strict respect d'un cahier des charges, basé exclusivement sur les

dimensions budgétaires, sur la tenue et le respect des surfaces, d'un programme, d'un planning, sur une intégration molle et consensuelle à un contexte existant.

L'objectivité du propos constitue un masque culturel qui prend les traits d'une globalisation homogène et entropique dont l'architecture n'est qu'un des aspects. Le projet architectural est purement et strictement constructif.

L'apport architectural est le plus souvent superficiel.

Il consiste, par une approche plastique et technique, elle aussi consensuelle (un sacrifice dans ce cas à des effets de mode en cours), à introduire un élément de temporalité contemporaine, marque de la touche artistique et signature de l'architecte. Les textes (quand ils existent au-delà de l'argumentaire commercial) accompagnant ce type de projet sont le plus souvent strictement descriptifs, pour ne pas dire insipides quand ils s'aventurent sur le terrain du concept.

Aucune idée architecturale ne paraissant soutenir ou orienter la démarche de conception, les seules qualités du projet ne peuvent tenir qu'à sa dimension plastique, en espérant une pertinence volumétrique harmonieuse, parfois réussie d'ailleurs. Ces agences sont en mesure de proposer des projets formellement intéressants, mais sans qu'une ligne de conduite ou une cohérence puisse être établie.

Il n'en reste pas moins que ces projets établissent des lieux, participent majoritairement à la réalisation et au développement de l'environnement humain, sans que soit abordé le moindre questionnement fondamental au-delà de la sphère formelle et fonctionnelle. Les périphéries occidentales, les cœurs des villes asiatiques sont le plus souvent les territoires de prédilection de ces architectures.

Un certain nombre d'architectes paraissent ainsi faire peu de cas des conséquences de leur architecture sur le monde.

Sur cet aspect des nécessaires conséquences que leurs projets induisent quant à l'avenir immédiat et futur des hommes, les pensées, actes et paroles de Vitruve, Palladio, Le Corbusier, Tadao Andô, MVRDV, Rem Koolhaas, Jean Nouvel, François Roche, Renzo Piano, etc. ne sont pas suffisamment analysées ni

sérieusement entendues au-delà d'un cercle d'initiés. Parce qu'elle s'inscrit de manière consensuelle dans un mouvement contemporain, mondial, globalisant (et vraisemblablement *insoutenable*³⁶⁰), la majeure partie de la production architecturale est le plus souvent considérée au regard de son statut médiatique ou iconique, contribuant paradoxalement à diffuser une parole en même temps qu'elle la tait.

Pour que les architectes puissent jouer un rôle majeur dans les positionnements et les interrogations de la société, il semble nécessaire qu'une partie de la production architecturale puisse interpeller le monde. En adoptant consciemment des postures polémiques, les architectes sont en mesure de susciter un débat élargi à l'ensemble de la société. En ayant conscience de cette dimension possible et réelle de l'architecture, ils peuvent être des interlocuteurs essentiels du monde et non pas strictement des réalisateurs de formes.

Aussi, il semble important qu'un certain nombre d'entre les architectes (si ce n'est tous) développent une conscience de la nécessité d'asseoir une posture intellectuelle pertinente en amont du projet architectural.

L'essentiel réside peut-être dans le fait que l'architecture initie, matérialise et accompagne des processus de pensées, interroge une image du monde. En assumant sa fonction polémique, l'architecture peut revendiquer une place singulière au cœur de la société contemporaine.

Le lieu du projet est fondamental au regard de cet objectif car il est le paramètre qui permet la matérialisation de cette interpellation.

Il est donc nécessaire que l'architecte puisse interpréter et décrypter le lieu. Il est nécessaire qu'il confronte ses propres acquis fondamentaux, liés à son éducation, sa culture, son parcours personnel, avec ce qui fonde le monde et ses lieux contemporains ; qu'il nourrisse en permanence ses propres savoirs et doutes des champs connexes de l'architecture, c'est-à-

³⁶⁰ Le terme est emprunté à Augustin Berque, Philippe Bonin et Cynthia Ghorra-Gobin, *La ville insoutenable*, Belin, Paris, 2006

dire, la philosophie, l'histoire, la politique, la sociologie, l'ethnologie, etc.

Vaste et impossible programme, sauf à considérer que l'œuvre ne s'établit pas sur le temps de production de l'architecte. En s'inscrivant dans une logique de temporalité, en continuant, y compris par la rupture, les réflexions entamées et développées par tous ceux qui l'ont précédé, ou qui lui sont contemporains, l'architecte apporte une pierre à un édifice intellectuel en perpétuelle transformation.

En considérant sa propre ignorance, l'architecte s'inscrit dans le champ de la connaissance et du savoir. Il faut une vie pour aboutir non pas à une conclusion, mais à une contribution collective.

En nourrissant son parcours, l'architecte se construit, se forge une conscience du monde qui transparaît dans ses projets et nourrit ses contemporains.

L'apprentissage du métier d'architecte doit donc se faire dans une optique d'ouverture aux autres champs disciplinaires. En convoquant tous les champs disciplinaires possibles, avec l'optique de les maîtriser tous, l'architecte ou l'étudiant en architecture se trouve face à une tâche incommensurable qui ne peut trouver sa réalisation que dans la conscience de l'ambitieuse et humble inscription dans un mouvement dont l'histoire démarre aux premiers hommes et dont l'aboutissement reste bien évidemment indéterminé et de la seule responsabilité des hommes d'aujourd'hui...

C'est en ayant conscience à la fois de l'ampleur et de l'humilité de son rôle que l'architecte peut être en mesure de se déterminer face aux enjeux du monde contemporain.

Les grands architectes, non seulement du XXème siècle, mais également des siècles précédents ne se sont jamais inscrits autrement dans leur environnement.

Leur œuvre miraculeuse, par ses traces et la mémoire qu'elle nous laisse montre un chemin borné, mais louvoyant et complexe. De son prolongement contemporain émergera peut-être au fond, parmi la masse des constructions, non pas une architecture

matérielle, car la pérennité n'est peut-être déjà plus de ce temps, mais bel et bien plutôt une posture architecturale.

Un processus est en cours, explicable, analysable et compréhensible dans ses phases passées, mais indéterminable quant à son avenir, tant les paramètres fluctuants se multiplient, se croisent et s'enrichissent mutuellement.

Au-delà de toute inquiétude, l'indétermination est peut-être pourtant la spécificité et la chance de l'architecture, matière puissante et insaisissable qui ne saura se frayer un chemin qu'en s'appropriant pleinement, comme fin et comme outil les bonheurs, les débats et les questionnements utopiques, politiques et humanistes qui intéressent et construisent le monde contemporain.

Cette certitude d'une nécessité d'un accroissement des connaissances, d'une ouverture de l'architecte au monde, afin de se forger une conscience la plus humaniste possible est peut-être la seule dont je puisse être certain quand se pose à moi une question d'architecture ou d'enseignement de l'architecture. Cette certitude n'est pas nouvelle. Il s'agit au fond d'une question d'éthique sur laquelle Vitruve a déjà pris remarquablement position:

*"L'étude de la philosophie sert aussi à rendre parfait l'architecte, qui doit avoir l'âme grande et hardie sans arrogance, équitable et fidèle, et ce qui est le plus important, tout à fait exempte d'avarice : car il est impossible que sans fidélité et sans honneur on puisse jamais rien faire de bien. Il ne doit donc point être intéressé, et doit moins songer à s'enrichir, qu'à acquérir de l'honneur et de la réputation par l'Architecture, ne faisant jamais rien d'indigne d'une profession si honorable."*³⁶¹

Le constat pourrait être que l'architecture n'a guère avancé sur ce point depuis Vitruve.

Aujourd'hui, il nous reste la citation de Siza :

"Ce qui concerne l'architecture va bien au-delà de l'action de l'architecte" et le complément que l'architecte portugais voudra

³⁶¹ Vitruve, *Les dix livres d'architecture, corrigés et traduits en 1684 par Claude Perrault*, op.cit., Livre I, Chapitre I, p.6

bien nous autoriser : ce qui concerne l'architecte va bien au-delà de l'architecture...

Pour atteindre à cette conscience du monde et de l'architecture, il n'y a finalement ni recettes, ni règles, ni dogmes ; l'architecte se doit peut-être d'aller le plus humblement possible à la rencontre des autres expériences, des autres savoirs et des autres doutes.

Dans ce cadre, tant pour les architectes que pour les étudiants en architecture, toute expérimentation, toute rencontre, toute connaissance, toute déstabilisation des certitudes ne peut être que bénéfique, car c'est bien cette conscience d'une réalité subjective du monde qui va fonder une conscience du processus de conception. C'est bien ce processus pédagogique, permanent et récurrent qui peut permettre à l'architecture et à l'architecte de prendre sa juste place au cœur du monde.

Dans cette élaboration d'une conscience, toute certitude est à bannir, et c'est peut-être paradoxalement la seule chose dont je puisse être certain.

Au demeurant, le doute peut-il constituer seul les fondements d'une démarche architecturale ?

Cette capacité au doute ne prend du sens qu' à condition qu'elle soit nourrie de connaissances et d'expériences qui peu à peu vont enrichir le processus de conception. Dans ce processus, l'architecture n'est formelle que par voie de conséquence.

Ce faisant, ce n'est pas à un retour aux préceptes vitruviens qu'il est ici fait référence, mais à un dépassement de cette pensée. Car le doute, au XXIème siècle se nourrit également de certitudes, à commencer par celles de Vitruve, de Palladio, de Le Corbusier et des autres.

Si pour Le Corbusier et Andô, l'architecture a le pouvoir de changer le monde, elle est pour MVRDV un outil d'interpellation.

Parce qu'ils prennent position en un lieu, parce qu'ils y établissent et matérialisent une pensée du monde, ces architectes portent une ambition pour l'architecture. Mais parce que tous les lieux ne sont pas propices à l'expression de cette ambition, l'architecte doit

savoir s'y taire, aborder autrement l'ampleur et l'expression de son architecture.

L'architecture n'est adéquate qu'à la condition d'un dialogue avec le lieu.

C'est le lieu qui guide et dicte à chaque fois ses règles. Il nécessite donc une appropriation, un regard aiguisé et conscient. Au-delà des paramètres topologiques, l'architecte doit comprendre le lieu, y déceler sa part d'invisible, ses histoires, ses forces, ses faiblesses, sa poésie...

L'architecte doit ainsi se soumettre au lieu pour mieux être en mesure de le révéler.

C'est bien dans cet entre-deux humble et égocentrique de la perception du monde et des lieux du monde que l'architecte doit se situer et situer son architecture...

IX BIBLIOGRAPHIE

OUVRAGES GENERAUX

Agier Michel, *Quel temps aujourd'hui. En ces lieux incertains?*, L'Homme, 2008/1-2, N° 185-186

Alberti Leon Battista, *L'art d'édifier* (Titre original, *De re aedificatoria*), texte traduit du latin, présenté et annoté par Pierre Caye et Françoise Choay, éditions du Seuil, Paris, 2004

Arasse Daniel, *Histoires de Peintures* (2004, Denoël), Editions Folio-poche, Paris, 2006

Arnold F. et D. Cling D., *Transmettre en architecture*, Editions du Moniteur, Collection Architextes, Paris, 2002

Arsène Vladimir, Beltrami Gadola Filippo, *Westfourth Architecture. New-York calls Bucharest*. L'Arca Edizioni, Milan, 1996

Augé Marc, *Non-lieux, introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Editions du Seuil, Paris, 1992

Auster Paul, *Trilogie new-yorkaise*, Babel coédition Actes sud-Leméac, Arles, mai 2007

Bachelard Gaston, *La poétique de l'espace* (1957), Presses Universitaires de France, Paris, 2008

Bardet Jean-Pierre et Dupâquier Jacques (sous la direction de), *Histoire des populations de l'Europe, des origines aux prémices de la révolution démographique, Volume 1*, Fayard, 1997

Basquin Roland et Bolle-Redat René, *Notre Dame du Haut, Ronchamp*, (1959) plaquette réalisée pour le compte de l'œuvre de N.D. du Haut, Lyon 1985

Baudrillard Jean, *Amérique*, Grasset, Paris, 1986

Beck Ulrich, *La société du risque, sur la voie d'une autre modernité*, (1986) Suhrkamp Verlag, Frankfurt, traduit de l'allemand par Laure Bernardi, Flammarion, Paris, 2001

Bégout Bruce, *Lieu commun*, éditions Allia, Paris, 2003

Bernhardt Uwe, *Le Corbusier et le projet de la modernité*. Collection l'ouverture Philosophique, éditions de l'Harmattan, Paris, 2002

Berque Augustin, *Le sauvage et l'artifice* (1986), nrf éditions Gallimard, Paris 2007

Berque Augustin, *"Ecoumène, introduction à l'étude des milieux humains"* Editions Belin. Paris, 2000

Bertrand Pascal, *Tadao Andô et la maison Koshino*, Mardaga, Liège, 1990

Besset Maurice, *Le Corbusier*, éditions Skira, Genève, 1992

Betsky Aaron et alii, *"A propos de Rem Koolhaas et de l'Office for Metropolitan Architecture. Qu'est ce que l'OMA ?"* Editions du Moniteur, Paris 2004

Branzi Andréa, *No-stop City, Archizoom associati*, éditions HYX, Orléans, 2006

Buren Daniel, *Entrevue, Conversations avec Anne Baldassari*, Musée des Arts Décoratifs, Flammarion, Paris, 1987

Cabet Etienne, *Œuvres d'Etienne Cabet, Tome 1, Voyage en Icarie*. Editions Anthropos, Paris 1970. Première édition chez Hyppolite Souverain, Paris, 1840

de Certeau Michel, *L'invention du quotidien. 1. Arts de faire*, Folio Gallimard, Paris, 1990

Charbonneaux Anne-Marie et Hillaire Norbert. *Œuvre et lieu*, Flammarion, Paris 2002

Chiambretto Bruno, *Le Corbusier à Cap-Martin, Le Cabanon*, éditions Parenthèses, Marseille, 2006

Choay Françoise, *L'urbanisme, utopies et réalités*, éditions du Seuil, Points, 1979, première édition, 1965

Choisy Auguste, *Histoire de l'architecture*, Bibliothèque de l'image, Paris 2001

Cohen Jean-Louis, *"Le Corbusier et la mystique de l'URSS. Théories et projets pour Moscou, 1928-1936"*, Pierre Mardaga éditeur, Paris

Dean Tacita et Millar Jeremy, *Lieu*, Thames et Hudson, Paris 2001

Desbazeille Michèle Madonna, *Utopia*, Ellipses, Paris, 1998

Debré Olivier, *Espace pensé, espace créé, le signe progressif*, Le cherche midi éditeur, Paris, 1999

Descartes René, *Discours de la méthode*, Maxi-poche Essai. La Flèche, 2002

Draperi Jean-François, *Godin inventeur de l'économie sociale. Mutualiser, coopérer, s'associer*, éditions Repas, Valence, 2008

Dumont René, *L'utopie ou la mort*, édition du Seuil, Paris, 1973

Durand Jean Nicolas Louis, *Partie graphique des cours d'architecture faits à l'Ecole Royale Polytechnique depuis sa réorganisation*, Imprimerie Firmin Didot, Paris, 1821

El Croquis, *MVRDV, 1991-2002, stacking and layering, artificial ecologies*, Editions El Croquis, Madrid 2003

El Croquis, *MVRDV, 1997-2002, stacking and layering*, Editions El Croquis, Madrid 2002

Fassassi Masudi Alabi, *L'architecture en Afrique noire*, François Maspero éditeur, Paris, 1978

Fishman Robert, *L'utopie urbaine au XXème siècle, Ebenezer Howard, Frank Lloyd Wright, Le Corbusier*, Pierre Mardaga éditeur, Paris, 1980

Focillon Henri, *Vie des formes*, Quadrige PUF, Paris 2004. Première édition 1943

Foucault Michel, *Dits et écrits* 1984, "Des espaces autres". Conférence au Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967, publiée in AMC, n° 5, octobre 1984

Furuyama Masao, *Andô*, Taschen, Bâle, 2006

Frampton Kenneth, *Histoire critique de l'architecture moderne*, Philippe Sers, Paris, 1985

Friedman Yona, *Utopies réalisables*, collection 10/18, Paris, 1976

Garraud Colette, *L'idée de nature dans l'art contemporain*, Flammarion, Paris 2001

Gély Raphaël, *Les usages de la perception, réflexions merleau-pontiennes*, éditions Peeters, Louvain, 2006

Godin Christian, Mühlethaler Laure, *Edifier, l'architecture et le lieu*, éditions Verdier, Lagrasse, 2005

Gombrich Ernest H, *Histoire de l'art*, Phaïdon, édition de poche, Paris, 2007

Gropius Walter, *Apollon dans la démocratie, Le nouvelle architecture et le Bauhaus*, éditions La Connaissance, Bruxelles, 1969

Davis Mike, *City of Quartz, Los Angeles, capitale du futur*, La Découverte/Poche, Paris, 2000

Hall E.T., *La dimension cachée* (1978), éditions du Points, Paris, 1984

Hegel, *Esthétique*, Le Livre de poche, LGF, Paris, 1997

Heidegger Martin, *Essais et conférences* (1958), traduit de l'allemand par André Préau, Gallimard, Paris 2003

Hugo Victor, "*Les chants du Crépuscule, les Voix intérieures, les Rayons et les Ombres*", nrf poésie Gallimard, Paris, 2002

Jenger Jean, *Le Corbusier, choix de lettres*. Editions Birkhauser, Berlin, 2005

Jodidio Philip, *Tadao Andô*, Taschen, Köln, 1997

Jodidio Philip, *Andô, Complete Works*, Taschen, Köln, 2007

Jodidio Philip, *Piano, Renzo Piano Building Workshop, 1966 to today*, Taschen, Köln, 2008

Kafka Franz, *Le procès* (1933), collection Folio, Editions Gallimard, Paris, 1972

Kahn Louis I., *Silence et lumière*, Editions du linteau, Paris, 1996

Kenkô Urabe, *Les heures oisives*, (1968), traduit du japonais par Charles Grosbois, Tomiko Yoshida, Gallimard/Unesco, Paris, 2008

Klee Paul, *Théorie de l'art moderne* (1956), Editions Schwabe and Co, Editions Denoël, Paris, 1985

Koolhaas Rem, *New-York Délire* (1978), éditions Parenthèses, Marseille 1994

Koolhaas Rem et alii, *Mutations*, Actar / Arc en Rêve, Barcelone et Bordeaux, 2000

Lacroix Jean-Yves, *L'Utopia de Thomas More et la tradition platonicienne*, Editions Vrin, Paris, 2007

Lacroix Jean-Yves, *L'utopie*, Bordas, Paris, 1994

Lagerfeld Karl, *Tadao Ando-Vitra House*, Steidl, Göttingen, 1998

Lagier Alain, *Emile Zola et Tony Garnier, retour aux sources urbanistiques, Techniques et Architecture n°331 juin juillet 1980*, éditions du Moniteur

Lamunière Inès, *Fo(u)r cities : Milan, Paris, Londres, New-York*, Presses Polytechniques et Universitaires Romandes, Lausanne, 2004

Lanzmann Claude (sous la direction de) *Les Temps Modernes, Heidegger. Qu'appelle-t-on le Lieu ?* Collectif n°650, Juillet-octobre 2008, Paris, 2008

Le Corbusier, *Une maison un palais*, (1928, G. Grès et Cie), Editions Connivences, Paris 1989

Le Corbusier, *Urbanisme*, (1925, G. Grès et Cie), Champs Flammarion. Paris, 2003

Le Corbusier, *Vers une architecture*, (1923, G. Grès et Cie), Flammarion, Paris, 1995

Le Corbusier, *Sur les quatre routes*(1970), Editions Denoël/Gonthier, Paris, 1978

Le Corbusier. La Suisse, les Suisses, ouvrage collectif pour les XIIIème rencontres de la Fondation Le Corbusier. Editions de la Villette, Paris, 2006

Le Corbusier et la Méditerranée, ouvrage collectif, éditions Parenthèses, Marseille, 1987

Le Corbusier, *Une petite maison*, (1954), Editions Birkhäuser, Bâle, 2001

Le Corbusier, *Œuvre complète*, Volumes 1 à 8, couvrant une période comprise entre 1910 et 1969, Boesiger et Stonorov, Les éditions d'architecture Artemis, Zurich, 1964

Le Corbusier, *la Charte d'Athènes*, (1957, Editions de minuit), collection Essais Points. Paris, 1971

Le Corbusier, *Précisions sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme*, (1930, G. Grès et Cie), Altamira, Paris, 1994

Ledoux Claude Nicolas, *L'architecture considérée sous le rapport de l'art, des mœurs et de la législation* (1804), collection savoir : sur l'art, Hermann, éditeur des sciences et des arts, Paris, 1997

Lelong Maurice-Hyacinthe, *Spiritualité du Japon*, Julliard, Paris, 1961

Litzler Pierre, *La poésie des rapports dans la Conception de l'Architecture de Le Corbusier*, Economica Anthropos, Paris, 2005

Litzler Pierre, *Desseins narratifs de l'architecture*, L'Harmattan, collection Esthétiques-Série Ars, Paris, 2009

Machabert Dominique, *Siza au Thoronet*, éditions Parenthèses, Paris, 2007

Maffesoli Michel, *Le temps des tribus, le déclin de l'individualisme dans les sociétés de masse*, Le livre de Poche, Paris, 1988

Maïakovski Vladimir, *A pleine voix. Anthologie poétique 1915-1930*, traduction de Christian David, nrf Poésies Gallimard, Paris, 2005

Mangin David, *La ville franchisée. Formes et structures de la ville contemporaine*. Editions de la Villette, Paris, 2004

McLeod Mary, *La Ferme Radieuse, le Village Radieux*, in *Le Corbusier, la nature, IIIème Rencontre de la Fondation Le Corbusier*, Editions de la Villette, Paris, 2004

Merleau-Ponty Maurice, *L'œil et l'esprit* (1964), Gallimard collection Folio essais, Paris 2007

Merleau-Ponty Maurice, *Phénoménologie de la perception* (1945), Gallimard, Paris, 2002

Merleau-Ponty Maurice, *Signes* (1960), nrf, Gallimard, Paris, 2007

Monnier Gérard, *le Corbusier*, La Renaissance du Livre, Collection Signatures, Tournai, 1999

More Thomas, *L'Utopie*, traduit de l'anglais par Victor Stouvenel, Editions Libro, Pössneck, 1999

MVRDV, *Costa Iberica, upbeat to the leisure city*, éditions ACTAR, Barcelone, 1999

MVRDV, *Farmax, excursions on density*, 010 Publishers, Rotterdam, 2006

MVRDV, *Km3*, éditions ACTAR, Hardcover, 2006

MVRDV, *Métacity Datatown*, 010 Publishers, Rotterdam, 2006

Norberg-Schulz Christian, *L'Art du lieu*, Collection Architextes, Le Moniteur, Paris, 1997

- Norberg-Schulz Christian, *Genius loci*, collection Architextes, Le Moniteur, Paris 1997
- Nussaume Yann, *Tadao Andô et la question du milieu*, Collection Architextes, Le Moniteur, Paris, 1999
- Offrey Charles, *Chronique Transatlantique du 20^{ème} siècle*, éditions MDV, Le Touvet, 2000
- Palladio Andréa, *Les quatre livres de l'architecture* (Titre original, *I Quattro Libri dell'Architettura*, publié en 1571), traduit par Roland Fréart de Chambray (1650), Arthaud, Paris, 1980
- Perec Georges, *Espèces d'espaces*, éditions Galilée, Paris 2000
- Perec Georges, *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*, Christian Bourgeois éditeur, Paris 1975
- Perelman Marc, *Urbs ex machina, Le Corbusier*, Les éditions de la Passion, Paris, 1986
- Pérouse de Montclos J.M. (textes réunis par), *Boullée, l'architecte visionnaire et néoclassique*, collection savoir : sur l'art, Hermann, Paris, 1993
- Petit Jean, *Un couvent de Le Corbusier* (1961), Cahiers Forces Vives, Les éditions de Minuit, Paris 2001
- Pfeiffer Bruce Brooks, *Frank Lloyd Wright*, Taschen, Köln, 2007
- Platon, *La République*, Garnier Flammarion, Paris, 1966
- Potié Philippe, *Le Corbusier : Le couvent Sainte Marie de la Tourette*, Fondation Le Corbusier/Birkhäuser, Bâle, 2001
- Richarson Phyllis, *XS : Grandes idées, petites structures*, Thames et Hudson, Londres, 2001
- Richir Marc et Tassin Etienne (Textes réunis par), *Merleau-Ponty, Phénoménologie et expériences*, (1992, Gallimard) Editions Jérôme Millon, Grenoble 2008
- Roche François, *L'ombre du caméléon (trash mimesis)*, Institut Français d'Architecture / Karedas, Paris, 1994
- Rousseau Jean-Jacques, *Du contrat social* (1762), Garnier Flammarion, Paris, 2001
- Sacchi Livio, *Tokyo, city and architecture*, Universe, New-York, 2004

Sanson Pascal, *Le paysage urbain, Représentations, Significations, Communication*, l'Harmattan, Paris, 2007

Sautereau Jacques (sous la direction de), *Concevoir, Les cahiers de la recherche architecturale n°34*. Editions Parenthèses. Paris 1994

Serres Michel, *Variations sur le corps*, éditions M. Pommier/Fayard, Paris, 1999

Souriau Etienne, *Vocabulaire d'esthétique*, Presses Universitaires de France, Paris, 1990

Tiberghien Gilles A., *Nature, Art, Paysage*, Actes sud, Ecole Nationale Supérieure du Paysage, Centre du paysage, Paris, 2001

Tiberghien Gilles A., *Paysages et jardins divers*, Editions MIX, Paris, 2008

Tuan Yi-Fu, *Espace et lieu, la perspective de l'expérience*, Editions Infolio, Genève, 2006, pp.115-116. Première édition *Space and place, The perspective of experience*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1977

Vailland Roger, *Eloge du cardinal de Bernis*, Grasset 1988, première édition Fasquelle 1956

Van Ngo, *Utopie antique et guerre des paysans en Chine*, Le chat qui pêche, Paris, 2004

de La Ville de Mirmont Jean, *l'horizon chimérique*, Les Cahiers Rouges, Grasset. Paris 2008. Première édition Grasset et Fasquelle, 1929

Verne Jules, *les Cinq Cents Millions de la Béguin*, (1879), Le Livre de Poche, collection Hetzel, Paris, 2002

Vitruve, *Les dix livres d'architecture*, corrigés et traduits en 1684 par Claude Perrault, Pierre Mardaga éditeur, Liège, 1996

Wines James, *Dessins d'architecture*, Les éditions du demi-cercle, Paris, 1989

Wundram Manfred, Pape Thomas, Marton Paolo, *Palladio*, Taschen, Köln, 1989

Wunenburger Jean-Jacques, *Une utopie de la raison, essai sur la politique moderne*, éditions La table ronde, Paris 2002

Wunenburger Jean-Jacques, *L'imaginaire*, PUF, Paris, 2006

Younès Chris et Mangematin Michel, *Lieux contemporains*, éditions Descartes et Cie, Paris, 1997

Younès Chris et Paquot Thierry, *Le territoire des philosophes, Lieu et espace dans la pensée au XXème siècle*, Editions de la Découverte, Paris, 2009

Zola Emile, *Le Ventre de Paris*, Folio classique, Gallimard, Paris 2005

Zola Emile, *Travail*, éditions Verdier, Lagrasse 1979

REVUES

Abstract, n°12, hiver 2003, Lausanne

AMC, n°5, octobre 1984, Le Moniteur, Paris

AMC, n°159, mars 2006, Le Moniteur, Paris

Archilab, *Archilab Japon 2006, faire son nid dans la ville*, catalogue de l'exposition, HYX, Orléans, 2006

Architectures à vivre, n°44, septembre-octobre 2008, Paris

Architecture d'Aujourd'hui, n°349, novembre-décembre 2003, Jean-Michel Place, Paris

Architecture d'Aujourd'hui, n°361, novembre-décembre 2005, Jean-Michel Place, Paris

La Part de l'œil, L'architecture et son lieu, Collectif n°13, Bruxelles, 1997

Parachute n°117, Revue d'art contemporain, mars 2005

Urbanisme, n°307, *L'usager*, juillet-août 1999, Paris

Urbanisme, n°330, *La charte d'Athènes et après*, mai-juin 2003, Paris

Le Visiteur, Ville, territoire, paysage, architecture, Collectif n°1, automne 1995, Aubenas, 1995

SITES INTERNET

Chenet-Faugeras Françoise, *L'invention du paysage urbain*, Romantisme, Année 1994, Volume 24, Numéro 83, p.30. Lecture extraite du site internet www.persee.fr, Ministère de la jeunesse, de l'éducation nationale et de la recherche, Direction de l'enseignement supérieur, Sous-direction des bibliothèques et de la documentation, éditeur du site

Darriulat Jacques, *Introduction à la philosophie esthétique. Renaissance. Léon Battista Alberti (1404-1472)*, Article mis en ligne le 29 octobre 2007 sur [http:// www.jdarriulat.net](http://www.jdarriulat.net)

Darriulat Jacques, *Introduction à la philosophie esthétique. Renaissance. La Renaissance et l'imitation de la nature*. Article mis en ligne le 29 octobre 2007 sur <http://www.jdarriulat.net>

Mannheim Karl, *Idéologie et utopie* (1929), traduit de l'édition anglaise par Pauline Rollet, produit en version numérique par Jean-Marie Tremblay, professeur de sociologie au Cegep de Chicoutimi, dans le cadre de la collection «les classiques des sciences sociales », accessible sur <http://classiques.uqac.ca>

FILMOGRAPHIE

Antoine Jean, *Andô, architecte du silence*, la Sept vidéo, Paris, 1994

Carax Leos, *Les Amants du Pont-Neuf*, DVD Studio Canal, 2008

Copans Richard et Neumann Stan, *Architectures volume 5, la maison Sugimoto*. Les Films d'ici, Arte France, 2007

Lang Fritz, *Metropolis*, film de 1927, MK2 éditions, DVD 2004

BANDES DESSINEES

Schuiten Luc et Peeters François, *La fièvre d'Urbicande*, Casterman, 1985

TABLE DES ILLUSTRATIONS

Hong-Kong, photographie de Michael Wolf	5
Pékin, CCTV, Siège social de la télévision chinoise à Pékin, 2009, Rem Koolhaas architecte	19
Centre des congrès à Ras Al Khaimah (E.A.U.), Rem Koolhaas architecte	20
Prada Transformer. Centre d'exhibition temporaire, Rem Koolhaas architecte	20
<i>"Les catholiques roumains s'insurgent contre les promoteurs immobiliers",</i> <i>Le Monde</i> du 29 juillet 2009	23
Bucarest, la tour Cathedral Plaza et la cathédrale Saint Joseph,	23
Bucarest, vue aérienne du site la tour Cathedral Plaza et de la cathédrale Saint-Joseph	24
Birmingham, Selfridges building, Futur System architects	25
Bilbao, Le musée Guggenheim, Frank Gehry architecte	25
Porto, La Casa da Musica, Rem Koolhaas architecte	25
Bucarest , la tour Cathedral Plaza et la cathédrale Saint Joseph, Westfourth architectes	27
Montréal , immeuble de bureaux, BLT architectes	27
Rotterdam, Kunsthal, Rem Koolhaas architecte	29
Jérôme Bosch, L'enfer, Le Paradis	35
Le Mont Everest	36
L'abbaye du Thoronet	36
<i>Selwyn, 42nd Street, New York, 1955, photographie de William Klein</i>	38
Photographie de Yohann Gozard	48
Photographie de Michael Wolf	48
Rose des vents, Vitruve	57
Maser, Villa Barbaro, vue d'ensemble, Palladio architecte	66
Maser, Villa Barbaro, coupe transversale, Palladio architecte	66
Maser, Villa Barbaro, vue du paysage	66
Mira, Villa Foscari, vue d'ensemble, Palladio architecte	67
Navigation au XVIème siècle sur la Brenta	67
Vicence, Villa Rotonda, Palladio architecte	67
Vicence, Villa Rotonda, coupe transversale, Palladio architecte	68
Vicence, Villa Rotonda, plan, Palladio architecte	68
Vicence, Villa Rotonda, Palladio architecte	68
La ville de Chaux, vue d'ensemble, Claude Nicolas Ledoux architecte	71
La Saline d'Arc et Senans, vue d'ensemble, Claude Nicolas Ledoux architecte	71
La ville de Chaux, la maison du directeur, coupe, Claude Nicolas Ledoux architecte	71
La Saline d'Arc et Senans, la maison du directeur, Claude Nicolas Ledoux architecte	72
La Saline d'Arc et Senans, plan masse, Claude Nicolas Ledoux architecte	72
Le théâtre de Besançon, coupe transversale, Claude Nicolas Ledoux architecte	74
Le théâtre de Besançon, plans, Claude Nicolas Ledoux architecte	75

Le Cénotaphe à Newton, Etienne Louis Boullée architecte	76
Projet de bibliothèque, Etienne Louis Boullée architecte	76
Combinaison horizontale de colonnes, de pilastres, de murs, de portes et de croisées, Jean Nicolas Louis Durand architecte	78
Plan de musée, Jean Nicolas Louis Durand architecte	78
Une cité industrielle, l'hôpital, Tony Garnier architecte	80
Une cité industrielle, immeubles collectifs d'un quartier d'habitation, Tony Garnier architecte	80
Urbino , vue générale de la ville	84
Fjaerland, musée du glacier, Svere Fehn architecte	85
Helsinki, résidence du Président, Reima Pietilä architecte	85
Letchworth, vue de la cité-jardin (Ebenezer Howard)	98
Guise, vue aérienne du Familistère (Jean Baptiste Godin)	98
Le Village Radieux, plan masse	111
Le Village Radieux, maquette	111
La Ferme Radieuse, croquis	111
La Ferme Radieuse, maquette	111
Florence, La Chartreuse de Galluzzo, vue d'ensemble	121
Le paquebot <i>France</i>	121
Le pont du paquebot <i>Ville d'Alger</i>	121
La galerie du cloître de la Chartreuse de Galluzzo	121
Le paysage toscan et la Chartreuse de Galluzzo	122
La maison Dom-ino	124
Genève, Le Palais de la Société des Nations, Henri Paul Nénot architecte	131
Genève, Le Palais de la Société des Nations, projet de Le Corbusier	131
Moscou, Le Palais des Soviets, projet lauréat d' Iofane, Chtchouko et Gelfreikh	131
Moscou, Le Palais des Soviets, projet de Le Corbusier	131
L'île d'Utopie de Thomas More	135
Immeuble-villa, vue d'ensemble, Le Corbusier architecte	138
Immeuble-villa, vue sur les loggias, Le Corbusier architecte	138
Immeuble-villa Wanner, vue depuis les loggias, Le Corbusier architecte	138
Coupe de paquebot	139
Coupe sur la Chartreuse de Galluzzo	139
Coupe sur le Couvent de la Tourette	139
Coupe sur la Cité Radieuse	139
Comparatif cellules des chambres de la Cité Radieuse, des cabines du Queen Mary, et du Couvent de la Tourette	140
La Cité radieuse en pleine mer, photomontage	141
Florence, la Chartreuse de Galluzzo, vue d'ensemble	141
Le Couvent de la Tourette, vue d'ensemble	141
La Chartreuse de Galluzzo, cellule de moine, croquis de Le Corbusier	143

Le paysage de la Tourette, dessin de Le Corbusier	144
Paysage maritime	144
Bretagne, photographie de Le Corbusier	148
Le Corbusier, le logement et le paysage, dessin	149
Croquis de coquillage, dessin de Le Corbusier	153
L'acropole à Athènes, dessin de Le Corbusier	153
Garches, la Villa Stein, Le Corbusier architecte	155
Vaucresson, la Villa Besnus, Le Corbusier architecte	155
Firminy, la Cité Radieuse de Firminy, Le Corbusier architecte	155
Genève, <i>"Du haut du toit jardin, le tête à tête"</i> , le Palais de la Société des Nations, projet de Le Corbusier	156
Genève, <i>"Grande salle des Assemblées : le Toit avec restaurant, jardins, promenoirs"</i> , le Palais de la Société des Nations, projet de Le Corbusier	156
Corseaux, <i>"On a découvert le terrain"</i> , Une petite maison, Le Corbusier architecte	157
Corseaux, <i>"Le plan est installé..."</i> , Une petite maison, Le Corbusier architecte	157
Corseaux, <i>"Le tour est joué"</i> , Une petite maison, Le Corbusier architecte	158
Corseaux, la fenêtre en longueur, Une petite maison, Le Corbusier architecte	158
Corseaux, La façade sur le lac, Une petite maison, Le Corbusier architecte	158
Un immeuble de petites maisons au bord du lac	158
Le Pradet, la Villa de Mandrot, Le Corbusier architecte. <i>Analyse des rapports de la villa aux paysages nord et sud</i>	159
Le Pradet, la Villa de Mandrot, Le Corbusier architecte. <i>Le mur plein (en rouge) barrant la vue sur le paysage</i>	160
Le Pradet, la Villa de Mandrot, Le Corbusier architecte. <i>L'ouverture sur le paysage au nord</i>	160
Le Pradet, la Villa de Mandrot, Le Corbusier architecte. <i>L'ouverture sur le paysage au sud</i>	160
Poissy, la Villa Savoye, Le Corbusier architecte, croquis de Le Corbusier	161
Poissy, la Villa Savoye, Le Corbusier architecte	161
Poissy, la Villa Savoye, <i>"Du jardin supérieur, on monte au toit"</i> , Le Corbusier architecte	161
Poissy, la Villa Savoye, Le Corbusier architecte	162
Argentine. Projet d'un lotissement d'une vingtaine de maisons du type de la villa Savoye, Le Corbusier, architecte	163
Marseille, la Cité Radieuse dans son paysage initial, Le Corbusier architecte	163
Marseille. Proposition urbaine pour Marseille sud, Le Corbusier architecte	164
Buenos Aires. Aménagement urbain et Cité des Affaires, plan masse, Le Corbusier architecte	165
Coupe transversale sur l'Amérique du sud, croquis de Le Corbusier	166
Buenos Aires, vue nocturne sur la Cité des Affaires, dessin de Le Corbusier	166
Proposition urbaine pour Rio de Janeiro, dessin de Le Corbusier	167
Proposition urbaine pour Rio de Janeiro, dessin de Le Corbusier	168
Proposition urbaine pour Montevideo, dessin de Le Corbusier	168
Proposition urbaine pour Sao Paulo, dessin de Le Corbusier	168

Proposition pour une ville contemporaine de trois millions d'habitants, maquette, Le Corbusier architecte	170
Proposition pour une ville contemporaine de trois millions d'habitants, plan masse, Le Corbusier architecte	170
Paris, le Plan Voisin de Paris, Le Corbusier architecte	170
Le Corbusier, l'horizontale comme outil du dialogue	171
Alger, projet plan Obus , maquette, Le Corbusier architecte	171
Alger, projet plan Obus, plan masse, Le Corbusier architecte	171
Alger , projet de maison locative, élévations, Le Corbusier architecte	173
Alger , projet de maison locative, coupe, Le Corbusier architecte	173
Le Couvent de la Tourette, vue d'ensemble, Le Corbusier, architecte	174
Le Couvent de la Tourette, les pilotis, Le Corbusier, architecte	175
Marseille, photo aérienne, la Cité Radieuse en son site urbain	175
Marseille, photo aérienne depuis la mer, la Cité Radieuse en son site urbain	175
Alger, <i>"La casbah, chef d'œuvre d'architecture et d'urbanisme.</i> <i>Vie intime et béatitude devant les larges horizons"</i> , dessins de Le Corbusier	177
Japon, confrontations et échelles urbaines	179
Shoji et engawa, le rapport de la maison japonaise au jardin	195
Tokyo, immeuble Collezione, Tadao Andô architecte	196
Soja Okayama, maison Ueda, Tadao Andô architecte	196
Ashia, Hyogo, maison Koshino, Tadao Andô architecte	197
Rome, le Panthéon	199
<i>La Cité jardin verticale</i> , la Cité Radieuse de Marseille au sein de son paysage, Le Corbusier architecte	199
Strasbourg, immeuble de logement, 1968	199
Ashiya, Hyogo, vue d'ensemble de la maison Matsumoto, Tadao Andô architecte	201
Ashiya, Hyogo, maison Matsumoto, Tadao Andô architecte	201
Maison Matsumoto, la façade sur la rue, les murs pleins et les interstices	202
Engawa	204
Fort Worth, Musée d'art moderne, Tadao Andô, architecte	208
Neuss, Fondation Langen, Tadao Andô, architecte	208
Tsuna, Hyogo, Temple de l'eau Hompuku-ji, Tadao Andô, architecte	208
Setagaya-Ku, Tokyo, maison Kidosaki, Tadao Andô, architecte	210
Setagaya-Ku, Tokyo, maison Kidosaki, Tadao Andô, architecte, dessin de Yann Nussaume	210
<i>La démonstration de Tadao Andô</i> , dessin Franck Guêné	211
Osaka, maison Azuma, Tadao Andô, architecte, façade sur rue	212
Osaka, maison Azuma, Tadao Andô, architecte, coupe longitudinale	212
Osaka, maison Azuma, Tadao Andô, architecte, cour intérieure	212
Osaka, maison Azuma, Tadao Andô, architecte, cour intérieure	213
Osaka, maison Azuma, dessin de Tadao Andô	213

Osaka, maison Azuma, Tadao Andô, architecte, vue axonométrique	213
Osaka, maison Azuma, Tadao Andô, architecte, toiture terrasse	214
Osaka, maison Azuma, Tadao Andô, architecte, cour intérieure et passerelle	214
Nara, maison Nakayama, Tadao Andô, architecte	215
Kobe, Hyogo, ensemble de logements Rokko II, Tadao Andô, architecte, vue d'ensemble	216
Kobe, Hyogo, ensemble de logements Rokko III, Tadao Andô, architecte, terrasses et paysage	216
Kobe, Hyogo, ensemble de logements Rokko II, Tadao Andô, architecte, dessin perspectif	216
Maison à Chicago, Tadao Andô, architecte, dessin perspective	217
Kobe, Hyogo, maison 4x4, Tadao Andô architecte, vue d'ensemble	217
Kobe, Hyogo, maison 4x4, cartographie du tremblement de terre	217
Kobe, Hyogo, maison 4x4, Tadao Andô architecte, vue depuis la baie vitrée de la maison	217
Ashiya, Hyogo, maison Koshino, Tadao Andô architecte, vue d'ensemble	218
Ashiya, Hyogo, maison Koshino, Tadao Andô architecte, coupe transversale	218
Ashiya, Hyogo, maison Koshino, Tadao Andô architecte, vue de la pièce de séjour	218
Weil am Rhein, Centre de conférences Vitra, Tadao Andô architecte, vue de la cour intérieure	219
Weil am Rhein, Centre de conférences Vitra, Tadao Andô architecte, vue du centre	219
Weil am Rhein, Centre de conférences Vitra, Tadao Andô architecte, le mur périphérique	219
Tsuna, Hyogo, Toto Seminar House, Tadao Andô, architecte	222
Amsterdam, Wozoco, MVRDV architectes, la façade nord	228
Amsterdam, Wozoco, MVRDV architectes, vue aérienne du quartier d'Osdorp	229
Amsterdam, Wozoco, MVRDV architectes, la façade nord depuis le boulevard urbain	229
Amsterdam, Wozoco, MVRDV architectes, inscription urbaine dans le quartier	232
Amsterdam, Wozoco, MVRDV architectes, la façade sud	233
Amsterdam, Wozoco, MVRDV architectes, la façade nord	233
Amsterdam, Wozoco, MVRDV architectes, inscription urbaine de la façade nord	233
Amsterdam, Wozoco, MVRDV architectes, visions cinétiques de la façade nord	234
Amsterdam, Wozoco, MVRDV architectes, détail de la façade nord	234
Amsterdam, Wozoco, MVRDV architectes, détail des coursives	234
Amsterdam, Wozoco, MVRDV architectes, la façade est	235
Amsterdam, Wozoco, MVRDV architectes, la façade ouest	235
Amsterdam, Wozoco, MVRDV architectes, détail façade sud	235
Amsterdam, Wozoco, MVRDV architectes, détail façade sud	236
Pavillons d'information, Parc national de Hoge Veluwe, Pays-Bas, MVRDV architectes	241
Ypenburg, Pays-Bas, Lotissement Hageneiland, MVRDV architectes, vue d'ensemble	242
Ypenburg, Pays-Bas, Lotissement Hageneiland, MVRDV architectes, plan masse	242
Ypenburg, Pays-Bas, Lotissement Hageneiland, MVRDV architectes, vue intérieure	242
Hanovre 2000, Pavillon des Pays-Bas, MVRDV architectes, vue d'ensemble	244
James Wines, immeuble de maisons individuelles	246
Hanovre, Exposition universelle, Pavillon des Pays-Bas, MVRDV architectes, maquette d'études	246

Hanovre, Exposition universelle, Pavillon des Pays-Bas, MVRDV architectes, vue du troisième niveau du pavillon	246
Hanovre, Exposition universelle, Pavillon des Pays-Bas, MVRDV architectes, vue du second niveau du pavillon	247
Hanovre, Exposition universelle, Pavillon des Pays-Bas, MVRDV architectes, coupe de principe	247
Hanovre, Exposition universelle, Pavillon des Pays-Bas, MVRDV architectes, strates	247
Hanovre, Exposition universelle, Pavillon des Pays-Bas, MVRDV architectes, vue du dernier niveau du pavillon	248
Stockholm, Silicone Hill, MVRDV architectes, vue d'ensemble	250
Stockholm, Silicone Hill, MVRDV architectes, coupe transversale	250
Stockholm, Silicone Hill, MVRDV architectes, vue d'ensemble	251
Stockholm, Silicone Hill, MVRDV architectes, coupe de principe	251
Stockholm, Silicone Hill, MVRDV architectes, perspective intérieure	251
Tour Hypergreen, Jacques Ferrier architecte	252
Santa Monica, projet Greenblade, Jean Nouvel architecte	252
Costa Iberica, vue générale de Benidorm	254
Costa Iberica, vue de la plage de Benidorm	254
Costa Iberica, le littoral espagnol	256
Costa Iberica, proposition Spider Spain, MVRDV architectes	259
Costa Iberica, proposition Spider Spain, carte générale, MVRDV architectes	260
Costa Iberica, proposition Balear Cyclades, carte générale, MVRDV architectes	260
Costa Iberica, proposition Aristotle's law, photomontage, MVRDV architectes	260
Costa Iberica, proposition Aristotle's law, stade 1, photomontage, MVRDV architectes	261
Costa Iberica, proposition Aristotle's law, stade 3, photomontage, MVRDV architectes	261
Costa Iberica, proposition Aristotle's law, stade 5, photomontage, MVRDV architectes	261
La fièvre d'Urbicande, extrait de la bande dessinée de Schuiten et Peeters	262
Costa Iberica, proposition Aristotle's law, dédensifier Cambrils, densifier Benidorm, photomontages, MVRDV architectes	262
Pig City, illustrations de la proposition, MVRDV architectes	265
Costa Iberica, proposition Spider Spain, MVRDV architectes	271
Berlin, Berlin voids, MVRDV architectes	278
Hilversum, Villa VPRO, MVRDV architectes	279
Hilversum, RVU building, MVRDV architectes	279
Utrecht, Double House, MVRDV architectes	279
Amsterdam, deux maisons à Sporenburg, MVRDV architectes	279
Amsterdam, Silodam, MVRDV architectes	280
Munich, Unterföhring Park Village, MVRDV architectes	280
Vienne, Kissing Towers, MVRDV architectes	280
Madrid, immeuble à Sanchinarro, MVRDV architectes	280

Valencia, Torre Huerta, MVRDV architectes	281
Nouvelle Orléans, projet de logements, MVRDV architectes	281
Berlin, Berlin voids, MVRDV architectes	281
Hilversum, Villa VPRO, MVRDV architects	281
Hilversum, RVU building, MVRDV architectes	282
Amsterdam, Silodam, MVRDV architects	282
Munich, Unterföhring Park Village, MVRDV architectes	282
Munich, Unterföhring Park Village, MVRDV architectes	282
Rotterdam, Didden village, MVRDV architects	283
Hilversum, RVU building, MVRDV architectes	283
Brabant library, MVRDV architectes	283
Hanovre, Pavillon des Pays-Bas, MVRDV architectes	284
Hilversum, RVU building, MVRDV architectes	284
Stockholm, Silicone Hill, MVRDV architectes	284
Amsterdam, Burt Ne9en, Parkrand building, MVRDV architectes	285
Marseille, la Cité Radieuse, vue des loggias, Le Corbusier architecte	298
Paris, le Pavillon de l'Esprit Nouveau, Le Corbusier architecte	298
Le Couvent de la Tourette, vue d'une loggia d'une cellule de moine, Le Corbusier architecte	298
Mikata, Hyogo, Musée du bois, vue d'ensemble, Tadao andô, architecte	302
Mikata, Hyogo, Musée du bois, vue sur le ciel, Tadao andô, architecte	303
Mikata, Hyogo, Musée du bois, vue intérieure, Tadao andô, architecte	303
Mikata, Hyogo, Musée du bois, l'intérieur du cylindre, Tadao andô, architecte	303
Mikata, Hyogo, Musée du bois, la passerelle dans les arbres, Tadao andô, architecte	304
Hokkaido, l'église sur l'eau, vues sur le bassin et le paysage, Tadao andô, architecte	304
Hokkaido, l'église sur l'eau, axonométrie d'ensemble, Tadao andô, architecte	304
Séville, Exposition universelle, Le pavillon du Japon, Tadao Andô architecte	322
Paris, Cité universitaire, le Pavillon suisse, Le Corbusier architecte	325
L'idée architecturale de Le Corbusier	329
L'idée architecturale de Tadao Andô	329

"De l'idée architecturale aux lieux de l'architecture.

L'approche du lieu comme révélateur de la posture et du regard de l'architecte sur le monde"

Problématique

Il s'agit d'essayer de cerner la nature des rapports du lieu et du projet architectural. Cette question dépasse l'approche topologique (topographie, nature du sol et du climat, dimensions de la parcelle, etc.) commune à tous les architectes, pour intéresser les fondements intellectuels spécifiques de la démarche de conception architecturale.

Hypothèse

L'hypothèse émise est que l'architecte tente de manière récurrente d'inscrire une vision personnelle du monde au cœur de son architecture, au sens où il donne plus ou moins consciemment à l'acte architectural une dimension politique et militante. Cette intention guide de manière constante le projet, mais c'est la rencontre avec le lieu du projet qui en donne la teneur et l'ampleur. Ainsi, avant d'établir un projet d'architecture, l'architecte développe une idée spatialisée du monde, l'expression d'un projet politique, social et/ou culturel. Ce concept, entre l'idée et le projet, est nommé ici *l'idée architecturale*³⁶².

Contexte

Le lieu est toujours lu à travers un filtre culturel et personnel (phénoménologie de la perception³⁶³). Il paraît cependant être décrypté par l'architecte comme le lieu possible d'une démonstration politique, sociale et/ou culturelle, comme un moyen de matérialisation possible d'une idée, de la transmission d'un message. Cette attitude doit pouvoir être déterminée comme une constante de l'histoire de l'architecture (le rapport des lieux du pouvoir au monde en est une illustration). Cependant, le XXème siècle, siècle où l'architecture semble expérimenter plus qu'à toute autre période des voies complexes et novatrices, semble être une période propice pour mettre en évidence cette relation de l'architecture et du lieu.

³⁶² L'utopie de Thomas More peut être considérée comme porteuse d'une idée architecturale. Elle n'est pas un projet architectural, mais parce qu'elle nécessite une formalisation conceptuelle, elle est déjà au-delà du projet politique.

³⁶³ La recherche n'est pas philosophique, il s'agit bien d'une recherche en architecture. Mais le sujet traité implique de se situer aux limites de l'architecture et de la philosophie. Il est ainsi nécessaire de s'appuyer sur des concepts philosophiques ; pour considérer et intégrer ici la subjectivité des regards comme un paramètre important de la démarche architecturale, en relation avec le concept d'*idée architecturale*, je me suis appuyé essentiellement sur les approches de Merleau-Ponty et Heidegger.

Démonstration

La démonstration s'établit autour d'architectes importants du XX^{ème} siècle, chez qui une démarche paraît être plus ou moins clairement assumée et définie. Au-delà de la compréhension de cette démarche, il s'agit de rechercher et d'analyser la nature des fondamentaux qui transparaissent dans les relations des projets d'architecture aux lieux.

Il est ainsi montré que :

Le Corbusier développe, de manière personnelle et indépendante une vision panthéiste du monde et qu'il cherche à faire partager cette vision à ses contemporains. L'objectif est d'atteindre à un bonheur universel, l'architecte en a le pouvoir. Cela passe par l'établissement d'une relation harmonieuse avec une nature apaisée et divinisée. Le paysage, idéalisé, est physiquement émouvant et porteur de symboles puissants. Le Corbusier interprète le paysage à la manière dont il s'offre aux moines contemplatifs³⁶⁴ : le moyen d'être à la fois seul et en relation avec le monde. Le Corbusier a le projet utopique de mettre en place les conditions architecturales de l'établissement d'une société de frères, une sorte de communisme platonicien. Face ou au cœur d'un lieu idéal (la présence de la mer et/ou de la montagne), l'horizontale (associée à la verticale) est le principal outil corbuséen pour matérialiser cette idée architecturale (la Cité Radieuse, les projets pour Alger, Rio de Janeiro, Le couvent de la Tourette, etc.)

Tadao Andô semble poursuivre un objectif similaire consistant à mettre l'homme contemporain en harmonie avec un monde cosmicisé. Si cette approche est physique (avec le regard comme outil) chez Le Corbusier, elle est plus métaphysique chez Andô. Tadao Andô puise ses concepts au cœur des traditions d'une culture japonaise dont il dénonce le nihilisme contemporain. A l'infini de la mer corbuséenne comme représentation du cosmos, Andô propose l'abstraction close du jardin japonais. L'outil du dialogue de l'homme au monde chez Andô est la géométrie. Andô confronte, par l'espace clos, l'homme à une représentation abstraite de la nature : la lumière, le vent, la pluie, la neige. Tous les lieux sont ainsi propices à la matérialisation de l'idée architecturale de Tadao Andô. Cependant, c'est au cœur du chaos urbain que cette idée, par effet de contraste, est la plus prégnante car c'est au cœur de la disharmonie urbaine que la démonstration de l'architecte japonais est la plus pertinente : la maison Azuma consitue de ce point de vue une référence initiatrice.

A la différence d'une présence cosmogonique chez Le Corbusier et Andô, les architectes hollandais de MVRDV se placent dans une optique absolument matérialiste. Ils cherchent à mettre l'homme face à ses responsabilités vis-à-vis d'une problématique contemporaine et politique qui n'est autre que la question de la survivance de l'humanité³⁶⁵. L'écologie, comme science du milieu, est au cœur de leurs propositions. A la différence de Le Corbusier, ils n'ont pas de solutions absolues et concrètes à apporter aux problèmes du monde. L'architecte ne peut rien seul, la résolution est mondiale et collective. MVRDV s'attache à ouvrir des pistes de réflexion, et tente, par l'architecture, au besoin polémique, de générer du débat, afin d'aider à une prise de conscience de la réalité d'un problème et de la possibilité des solutions. Les concepts architecturaux qui accompagnent l'idée architecturale sont récurrents et revendiqués : unité, diversité, vide, densité, localité, universalité, nature, artificialité.

³⁶⁴ La référence corbuséenne en la matière est la Chartreuse de Galluzzo dans le val d'Ema près de Florence

³⁶⁵ Les positions du sociologue Ulrich Beck (*La société du risque*) constituent une référence et une base de réflexion pour MVRDV

Le lieu est interprété et analysé à la lumière de ces thématiques. C'est l'analyse du lieu qui génère le projet architectural : il s'agit sur le fond de *faire avec le lieu, pour le lieu* (François Roche). Le lieu de prédilection pour la matérialisation de l'idée architecturale est un lieu de dysfonctionnement humain, là où l'émergence d'un questionnement et d'un débat est possible.

Conclusion

L'idée architecturale, préalable au projet, semble bien être un concept récurrent au cœur des démarches architecturales. A l'analyse des projets étudiés, cette idée ne semble cependant émerger qu'à certaines conditions du lieu. L'architecte lit et décrypte le lieu à la lumière de signes propres à l'idée architecturale ; soit que le lieu porte des signes contraires, soit qu'il est en phase avec l'idée architecturale. La radicalité prégnante des postures des trois architectes étudiés montre la puissance du lien qu'ils entretiennent avec le monde qui leur est contemporain. C'est l'insatisfaction d'un état du monde qui semble générer leur posture intellectuelle (une similitude avec la démarche des utopistes). Par réaction, cette insatisfaction semble pouvoir être exprimable et exprimée dans le projet architectural. Le message n'est pas toujours décryptable, mais l'architecte se positionne par rapport à la conscience qu'il a du monde. Aussi cette démonstration s'avérerait vraisemblablement difficile à établir chez des architectes dont la posture par rapport au monde serait plus floue, plus ambiguë, ou même indifférente ou nihiliste : accepter le monde tel qu'il est est-elle une posture admissible pour un architecte ? L'attention qu'il porte au monde ne le construit certes pas de manière exclusive, mais elle lui permet d'avoir une conscience claire de son rôle, des nécessités et des implications de sa démarche. Quoi qu'il en soit, la posture intellectuelle de l'architecte, nourrie de culture, de savoirs, de lectures, de voyages, de connaissances en architecture, philosophie, sociologie, anthropologie, sciences, histoire, histoire de l'art, politique, etc. nourrit en retour la démarche de projet et permet à l'architecte d'adopter ce nécessaire positionnement, d'interpeler le monde et de jouer pleinement son rôle au cœur des questionnements contemporains.