

On en veut à la composition

Autor(en): **Lucan, Jacques**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Matières**

Band (Jahr): **5 (2002)**

PDF erstellt am: **22.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-984472>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

On en veut à la composition

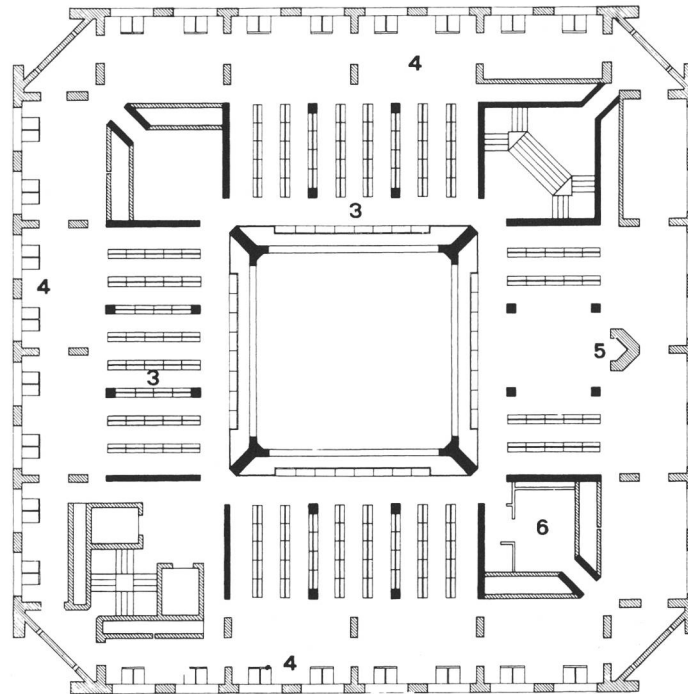
Jacques Lucan

Un bâtiment est généralement fait de plusieurs parties distinctes, son harmonie étant le résultat d'une correspondance entre ces parties; un bâtiment est un tout constitué d'un nombre fini de parties qui lui sont nécessaires et suffisantes. Pour illustrer une telle croyance, nous pourrions faire appel à de nombreux auteurs, depuis Alberti jusqu'à Andrea Palladio, ce dernier décrivant par exemple une sorte de mouvement circulaire ou un va-et-vient entre parties et tout: *«La beauté découlera de la belle forme, à savoir de la correspondance du tout aux parties, des parties entre elles et de celles-ci au tout: si bien que les édifices apparaissent un corps entier et bien fini, où chaque membre convient à l'autre»*¹.

Au XIX^e siècle, Charles Blanc, quant à lui, dans sa *Grammaire des arts du dessin*, parle encore d'unité qu'on ne doit pouvoir rompre : *«Une architecture a de l'harmonie lorsque tous ses membres sont tellement liés entre eux qu'on n'en peut retrancher ou transposer un seul sans rompre l'unité de l'édifice»*². Emmanuel Pontremoli, enfin, à l'instar de ceux qui ont adhéré au "système des beaux-arts", et qui, comme lui, ont été des "patrons"-chefs d'atelier de l'école parisienne, fait de l'harmonie l'aboutissement d'un travail: *«Composer, [...] c'est disposer les différentes parties d'un édifice quelconque de telle façon que l'interdépendance de chacun des éléments en fasse un corps organisé et où chacun d'eux soit à une si juste place que rien ne paraisse pouvoir être modifié, changé, sans ruiner complètement l'équilibre de la composition.»*³

Cette recherche d'un équilibre compositionnel, nous pourrions la voir en acte si nous explorions d'autres domaines artistiques, notamment la peinture. Le terme "composition" sert même de titre à de nombreux tableaux ou dessins dans la première partie du XX^e siècle; il n'a en effet pas encore le parfum suranné que nous lui connaissons aujourd'hui. Le Corbusier lui-même, en 1929, ne voit pas que l'on puisse faire l'économie de son usage, malgré les évocations académiques que son emploi ne peut alors manquer de susciter. Dans le premier volume de son *Œuvre complète*, il classe son "travail de laboratoire" concernant les maisons et villas des années 1920 dans le registre des "4 compositions"⁴ et dans sa fameuse "Défense de l'architecture", en réponse à Karel Teige qui s'était fait le thuriféraire de la *Neue Sachlichkeit*, il précise: *«La composition est le propre du génie humain; c'est là que l'homme est architecte et voilà bien un sens précis au mot architecture. Pour-*

Les figures de cet article proposent des dispositions de plan qui se rapportent à des principes différents, sinon quelquefois opposés: illustration d'enjeux de conceptions architecturales pour lesquelles la "composition" possède ou non une signification opératoire.



Louis-I. Kahn, bibliothèque de la Phillips Exeter Academy, Exeter, New Hampshire, 1965-1972, plan du deuxième étage.

quoi, parce que M. Nénot ordonne mal des fonctions modernes en s'obstinant à employer des outils anciens, pourquoi dites-vous que la composition est opposée à l'architecture ? Parce que des exégètes obtus ont usé abondamment du terme "composition" pour désigner ces sortes de produits académiques ? Si le produit est impur, ce n'est la faute ni du mot, ni de la fonction qu'il exprime.»⁵

Pour Le Corbusier, donc, le terme "composition" peut désigner autre chose que des produits académiques⁶. Un processus de composition peut produire d'autres harmonies qui satisferont l'homme contemporain, mais qui l'ébranleront aussi puisque, avec la "société machiniste", «des harmonies auxquelles il était séculairement accoutumé sont bouleversées»⁷.

Je ferai ici l'hypothèse que ce bouleversement des harmonies ne laisse pas indemne la composition elle-même, ou plutôt que le terme "composition" n'est plus capable de décrire des processus de conception répondant à des logiques et des objectifs qui ne font plus de la correspondance nécessaire des parties dans l'unité d'un tout la clef de compréhension de l'architecture. Le bouleversement des harmonies ouvre des perspectives dont le présent article propose une exploration partielle qui voudrait être l'argument ou le programme d'une recherche qui requiert d'amples développements.

Premier mouvement

Composition ou assemblages

Pour comprendre ce que peut recouvrir le terme "composition", je repartirai du propos de l'un des proches de Le Corbusier, le peintre Fernand Léger, lorsqu'il parle des conséquences relatives à l'effacement du "sujet", c'est-à-dire de la nouvelle «liberté de composition» dans laquelle l'objet «devient le personnage principal»⁸: «On s'aperçoit alors que tout a un intérêt égal, que la figure humaine, le corps humain n'est pas plus important dans l'intérêt plastique qu'un arbre, une plante, un fragment de rocher, un cordage. Il s'agit de

composer un tableau avec ces objets en ayant soin de choisir ceux qui peuvent réaliser une composition.»⁹ Dans de nombreux tableaux, Fernand Léger fait l'expérience de l'égalité figurative de tous les éléments, notamment à partir de l'exposition de gouaches et de dessins à la Galerie Vignon à Paris en 1934: «Racines – Silex – Quartier de mouton – Tire-bouchon – Vase – Pantalon – Morceau de bœuf – Fromage – Noix, etc.»¹⁰

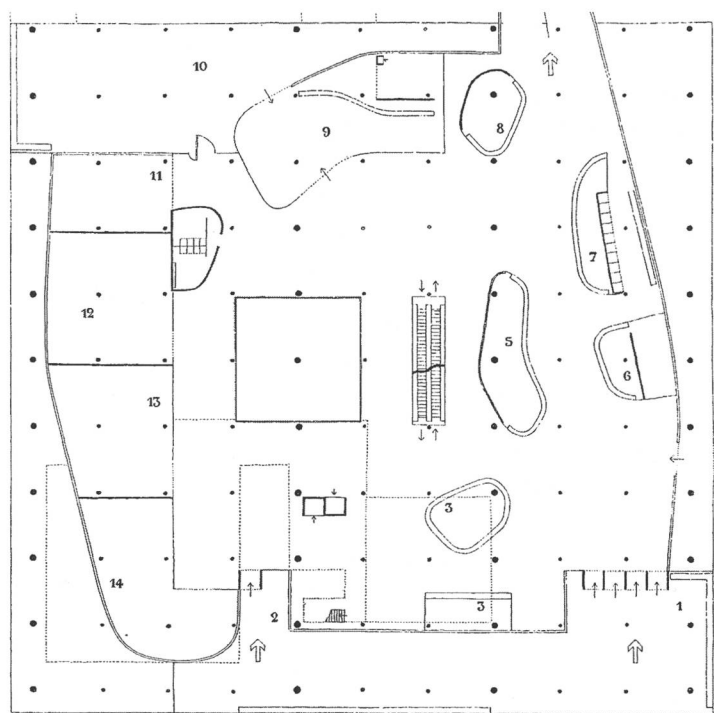
Dans le même temps, notamment pendant ses séjours au bord de la Méditerranée, Le Corbusier collectionne des bouts de bois, des coquillages entiers ou cassés, des morceaux de briques, des os de boucherie, des galets, etc., tous objets généralement depuis longtemps roulés par la mer: «La plage est un parterre fleuri des plus prodigieuses inventions de la géométrie»¹¹. Les choses, que Le Corbusier nomme “objets à réaction poétique”, font dès lors irruption dans sa peinture. Mais, au contraire de Fernand Léger, il ne parle plus, ou très rarement, de composition. Lorsque, bien plus tard, il se souviendra de son obstination picturale, il précisera: «Je me suis amusé, dans ma propre peinture... ou plutôt je me suis obstiné, dans ma peinture, à prendre un ou deux objets à réaction poétique et à les combiner, même avec la figure humaine, afin de créer, par le disproportionnement de ces éléments, un phénomène poétique»¹².

Cette description d'un travail de “combinaison” ne peut-elle pas s'appliquer avec encore plus d'évidence aux sculptures que Le Corbusier réalise à partir de 1944 avec Joseph Savina, la première d'entre elles, *Petit Homme*, reprenant explicitement une figure du tableau de 1931 symptomatiquement appelé *Harmonique périlleuse*¹³? Le Corbusier et Joseph Savina travaillent loin l'un de l'autre, le premier à Paris, le second à Tréguier, en Bretagne, le premier envoyant des dessins et des croquis que le second se charge de mettre en forme puis de photographier pour que le premier puisse apporter ses corrections, quelques rares rencontres et séances communes de mise au point et de mise en couleur des sculptures ponctuant leur longue collaboration. Ce mode de travail si particulier fait dire à Le Corbusier: «Nos statues allaient de plus en plus vers des assemblages de pièces»¹⁴. Et ces “pièces” pouvaient être empruntées à des tableaux ou des dessins anciens, l'assemblage n'ayant bien sûr rien à voir avec un quelconque modelage, ce que Le Corbusier ne manque pas de préciser: «Depuis des années, je pense à une statuaire de bâtiment, de ciment, de pierre, de bois, de mosaïque, à quelque chose d'entièrement accordé à l'esthétique des constructions modernes. C'est une sculpture qui n'est pas modelée mais qui est assemblée.»¹⁵

L'assemblage est-il encore une composition ? Ou le terme “composition” rend-il encore compte d'un processus de combinaison et d'assemblage ? Le terme “composition” contient maintenant trop de réserve, trop de prudence – dans les moments difficiles, ne dit-on pas qu'il faut “composer” avec les circonstances ? – et trop d'affectation pour pouvoir décrire un processus qui fait violence aux figures et les disproporionne. Et je fais ici l'hypothèse, qui demanderait vérification, qu'après la Seconde Guerre mondiale, le travail architectural de Le Corbusier emprunte une voie identique, dépassant ainsi la “recherche patiente” des années 1920 et 1930. Très souvent en voyage (en Amérique et en Inde notamment), reclus le matin dans son atelier de la rue Nungesser-et-Coli, plusieurs semaines par an en retraite dans son cabanon de Roquebrune, la relation entre l'architecte et ses collaborateurs de la rue de Sèvres n'est peut-être pas fondamentalement différente de celle qu'il entretient avec Joseph Savina¹⁶, leur fournissant des “pièces” – morceaux de projets qu'il s'agit de reprendre, d'infléchir et d'adapter, croquis faits dans des *Carnets* à l'occasion des nombreux déplacements, indications portées sur des feuilles volantes, etc. –, pour ensuite contrôler et vérifier la possibilité de leur assemblage.

Un tel processus est suffisamment ouvert pour être capable d'accueillir des apports hété-

Le Corbusier, projet pour un Palais des congrès à Strasbourg, 1964, plan du niveau 3: «Forum».



rogènes et somme toute inattendus. Il est aussi intrinsèquement marqué d'inachèvement, étant susceptible de connaître des développements supplémentaires si des circonstances viennent enrichir son histoire.

Deuxième mouvement Composition ou agencements

La question de l'assemblage a-t-elle à voir avec celle du montage cinématographique ? Fernand Léger, même s'il reste – comme nous l'avons vu – fidèle au terme "composition", attribue cependant au regard cinématographique une force de bouleversement. Le cinéma nous a permis de regarder les choses d'une autre manière, d'autres points de vue, introduisant en particulier le "gros plan" qui rend toutes les choses d'un égal intérêt, qui les fragmente et les rend disponibles pour l'opération du peintre qu'est la fabrication d'un tableau: «Le cinéma personnalise le "fragment", il l'encadre et c'est un "nouveau réalisme" dont les conséquences peuvent être incalculables.»¹⁷

Si nous enjambons sans vergogne les décennies, nous voyons quelqu'un comme Rem Koolhaas tirer aussi profit d'un rapprochement avec le cinéma: «J'ai toujours été frappé par l'effet de montage que donne le découpage d'un bâtiment en étages successifs. J'ai toujours pensé [...] que l'on pouvait imaginer de structurer un édifice en séquences, soit prévues, soit aléatoires.»¹⁸. Bien sûr, découpage et montage entrent ici en résonance avec l'intérêt jamais démenti de Rem Koolhaas pour le gratte-ciel new-yorkais qui superpose des étages aux programmes différents, le modèle idéal étant le *Down Town Athletic Club* dont la coupe a acquis une valeur quasi paradigmatique¹⁹. Découpage et montage procèdent d'un système de ruptures et de discontinuités qui va à l'encontre d'une volonté de continuité, qui est, aux yeux de Rem Koolhaas, attachée à une conception traditionnelle de l'architecture. Ces ruptures et ces discontinuités produisent des ensembles

syncopés, heurtés, où les contrastes et les collisions formelles sont sans solutions de continuité. Dans cette perspective, serait-il absurde de confronter certaines des œuvres tardives de Le Corbusier – comme le projet pour un palais des congrès (1964) à Strasbourg, par exemple – à des œuvres récentes de OMA-Rem Koolhaas, et de demander à celles-ci des paramètres supplémentaires de compréhension de celles-là ? Car les œuvres tardives de Le Corbusier ne peuvent pas être appréhendées comme l'étaient celles de 1929, c'est-à-dire comme des récits, en considérant la succession des espaces analogue à une respiration, «*la suite des sensations [étant] comme la mélodie dans la musique.*»²⁰

Rem Koolhaas pose que dans les turbulences de notre monde contemporain «*aucune activité de composition formelle, aucune ambition de composition urbaine ne tient le choc face à [l'] accélération des phénomènes.*»²¹ Il en veut donc, lui aussi, à la composition, et il dresse des constats.

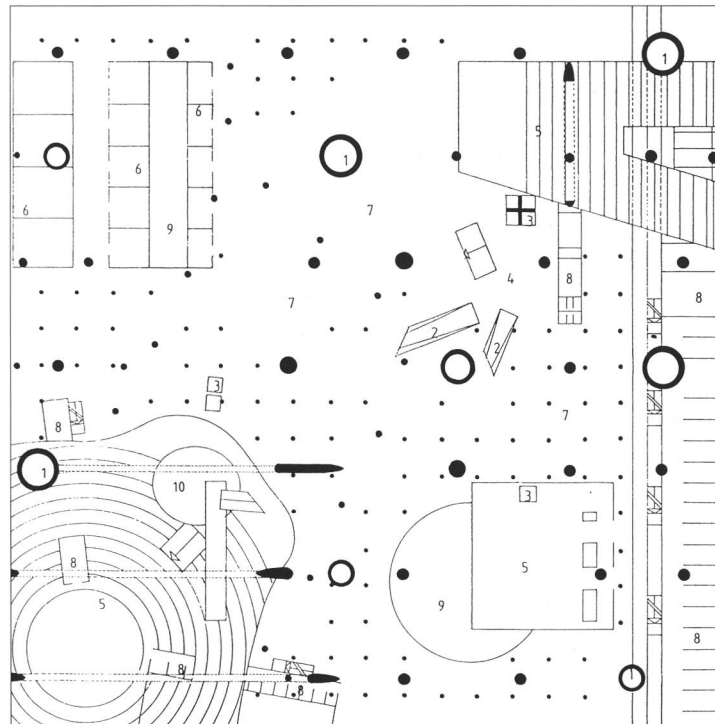
L'espace urbain contemporain, dans ses caractères les plus excessifs et expressifs, donc les plus révélateurs de changement, substitue «*l'accumulation à la hiérarchie, l'addition à la composition*»²². C'est ce que l'architecte nomme cyniquement «*Junkspace*»²³. Porter le regard sur «*Junkspace*» oblige à sortir du cercle de l'architecture. Rem Koolhaas précise ainsi avoir, dans la plupart de ses projets, «*utilisé l'urbain contre l'architectural*», utilisé celui-là pour «*vivifier*»²⁴ celui-ci et redonner ainsi sa chance à l'architecture.

L'architecture résulte d'opérations qui ne sont plus alors descriptibles par un vocabulaire habituel: «*Des verbes inconnus de l'histoire de l'architecture sont devenus indispensables: serrer, sceller, plier, jeter, coller, amalgamer.*»²⁵ Toutes ces opérations sont au-delà de la composition et, selon l'architecte hollandais, au-delà même de l'architecture, si celle-ci est encore entendue comme volonté de contrôle de toutes les parties et de leurs articulations spatiales, volonté de contrôle de l'unité de la forme jusqu'en ses moindres détails.

La conception architecturale est donc subvertie par une approche urbaine, avec ce que cela entraîne d'attention ou de prédilection pour des situations de discontinuité et de rupture – auxquelles nous a rendu sensible le regard cinématographique –, situations qu'il ne s'agit pas de vouloir à toutes fins colmater: «*Nous avons adopté une approche urbaine avec tout ce que cela implique en termes d'ouverture des possibles.*»²⁶ Le projet procède alors de ce que j'avais nommé une esthétique «*ouverte*» des agencements²⁷, susceptible d'accueillir l'hétérogène sans chercher à l'oblitérer. Cette esthétique est marquée d'instabilité – serait-ce là ce qui la différencie d'une problématique d'assemblage? –, c'est-à-dire que les agencements produisent des effets qui peuvent être imprévisibles et aléatoires, ouvrant ainsi d'autres horizons que celui du contrôle déterministe.

Dans des projets de «*très grands bâtiments*» (TGB) tels que celui pour la Bibliothèque nationale de France (1989) à Paris ou celui pour le Zentrum für Kunst und Medientechnologie (1989-1991) à Karlsruhe, en application et prolongement de sa théorie rétroactive du gratte-ciel new-yorkais, Rem Koolhaas agence des parties dotées d'une autonomie programmatique tout autant que formelle. Le «*très grand bâtiment*» n'est donc plus contrôlé par un seul geste architectural; les relations entre les parties ne sont pas gérées par une continuité spatiale et visuelle: «*Les problèmes de composition, d'échelle, de proportion, de détail sont maintenant hypothétiques.*»²⁸

On sait que «*Bigness*», théorie du «*très grand bâtiment*», s'énonce en cinq théorèmes, le cinquième avançant qu'un «*très grand bâtiment*» ne compose plus même avec son environnement; il coexiste seulement avec d'autres bâtiments. C'est avec ce théorème que Rem Koolhaas tire l'ultime conséquence radicale et bouleversante: «*Fuck context*»²⁹.



OMA-Rem Koolhaas, projet pour un centre de congrès à Agadir, 1990, plan du niveau du centre de conférence.

Troisième mouvement Formation de "milieux"

Avec le processus de subversion de l'architectural par l'urbain, Rem Koolhaas renoue avec les préoccupations de certains architectes actifs dans les décennies antérieures, vérifiant son vieil adage provocateur: «*Nous avons souvent vérifié cette loi qui dit que c'est sur les poubelles de l'histoire que traînent les idées les plus riches: les plus discréditées sur le plan du bon goût, les plus innovantes sur le plan du contenu.*»³⁰

Sur les poubelles de l'histoire traînent plusieurs des projets des membres de Team 10, en particulier ceux d'Alison et Peter Smithson, d'Aldo Van Eyck et de l'équipe formée de Georges Candilis, Alexis Josic et Shadrach Woods. Ces projets proposent des structures analogues à des tissus cellulaires dont le développement ne suppose pas qu'elles atteignent des figures achevées et stables, structures en réseau que Shadrach Woods qualifie de "web"³¹ ou qu'Alison Smithson appellera des bâtiments-tapis (*mat-building*)³². Ces structures sont plus urbaines qu'architecturales dans la mesure où elles s'éloignent de la réalisation d'un bâtiment-objet indépendant et fini. Et, encore une fois, ce qui est en cause est la composition. Lors de la conception du projet pour l'aménagement du centre de Francfort, en 1963, Georges Candilis, Alexis Josic et Shadrach Woods précisent ainsi: «*La ville ne peut être le fait ni d'un dessin de zoning, ni d'une composition de volumes ou d'espaces, car le premier cas tend à dissocier les fonctions et à ignorer toute la série des rapports entre elles, et dans le second cas la réalisation la plus parfaite serait par définition la plus statique, donc la moins adaptée à la vie qui est le changement et la croissance.*»³³ Ni zoning ni composition: comment se définit la recherche d'une troisième voie ?

Cette troisième voie doit répondre d'une situation instable, qui requiert de savoir s'adapter à des changements souvent imprévisibles, c'est-à-dire à des changements qui ne peuvent être

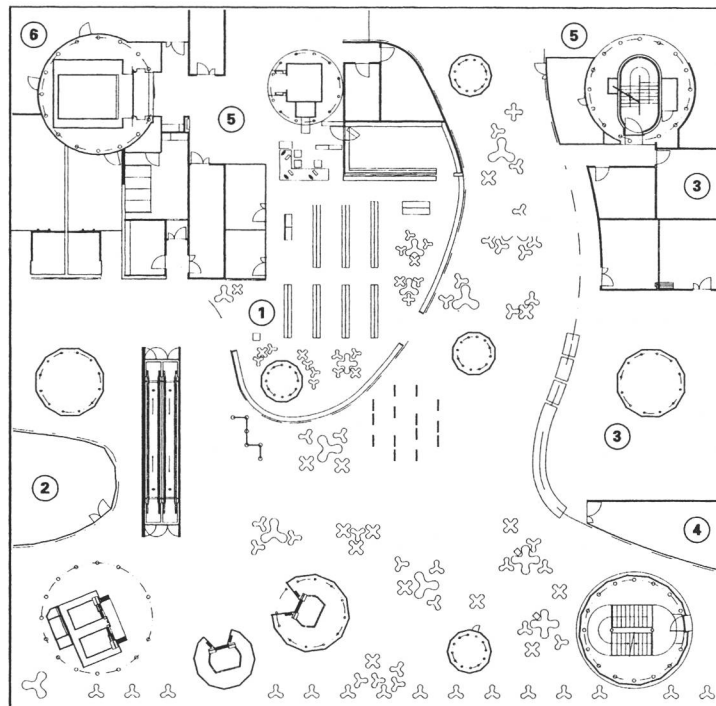
véritablement programmés. Face à ce que Rem Koolhaas appellerait plus tard, comme nous l'avons déjà vu, une «*accélération des phénomènes*», Georges Candilis, Alexis Josic et Shadrach Woods insistent sur l'inadéquation de la composition à des situations changeantes, lors de la présentation d'une série de projets pour Hambourg, Caen et Toulouse-le-Mirail, projets pour lesquels ils reconnaissent s'être inspirés de la proposition d'Alison et Peter Smithson pour le quartier de Golden Lane (1952) à Londres: «*Il est clair qu'une composition purement formelle ne peut convenir à une société en évolution rapide, car la nature d'une telle composition est statique, précise et fixe. [...] Notre problème est donc d'organiser un milieu dans lequel un bâtiment pourra au bon moment et au bon endroit s'installer [...]*»³⁴

Organiser un "milieu": ce ne sont plus les rapports entre des choses distinctes qui sont primordiaux, ou les rapports des parties dans la constitution d'un tout; ce qui est primordial est le réseau (*web*) dans lequel les éléments se trouvent être pris, sachant, comme le dit Shadrach Woods, que la souplesse et la flexibilité sont garanties par «*l'uniformité de l'intensité initiale des activités sur le "web" [...]*»³⁵ C'est l'expérience plusieurs fois réitérée par Alison et Peter Smithson: «*Les études concernant l'identité et l'association des éléments mènent à concevoir des systèmes de bâtiments enchevêtrés qui correspondent plus étroitement au réseau (network) des relations sociales d'aujourd'hui que ne le font les modèles (patterns) existants d'espaces délimités et de bâtiments autonomes.*»³⁶

C'est aussi l'expérience que fait Le Corbusier, avec l'un de ses derniers projets, celui pour le nouvel hôpital de Venise (1964-1965), empruntant la même voie que les architectes de Team 10 dont il a été précédemment question, "rattrapant ainsi ses suiveurs". La nécessité de donner une commune mesure, d'unifier le réseau, justifie alors plus encore l'emploi du Modulor: «*Cet outil est apte à unifier la texture de l'œuvre architecturale, lui donnant la fermeté interne qui est la santé même.*»³⁷

Parler ici de texture c'est bien sûr évoquer la trame d'un tissu (ou d'un tapis aurait dit Alison Smithson); c'est insister non pas sur l'individualité des éléments constituant une "collection", mais sur le "milieu" qui permet leur réunion. A partir de ce point de vue, une nouvelle lecture est possible de projets mentionnés précédemment. Par exemple, celui pour la Bibliothèque nationale de France de OMA-Rem Koolhaas. Car les différents espaces de ce bâtiment recevant du public – salles de catalogues et de lecture, équipements audiovisuels, etc. –, les «*absences de bâti*»³⁸, sont des vides creusés dans le «*massif d'information*»³⁹ constitué de la supersposition des couches de tous les étages des magasins des livres, disques, microfiches, etc., massif verticalement traversé – comme un tissu épais – par neuf batteries d'ascenseurs régulièrement distribuées selon une trame carrée. La bibliothèque n'est donc plus conçue comme une succession d'espaces ou de pièces, ni comme un ensemble hiérarchisé, mais plutôt comme un plein évidé, un "milieu" à l'intérieur duquel sont ménagées des cavités.

Dans l'architecture contemporaine, je ferai l'hypothèse que d'autres bâtiments résultent de conceptions semblables. Par exemple, l'extraordinaire médiathèque (1997-2001) de Sendai au Japon de Toyo Ito. Les treize "tubes" verticaux et les "plaques" horizontales – comme les nomme l'architecte lui-même – fabriquent un bâtiment d'une forte cohésion, qui là encore n'est pas conçu comme un ensemble de pièces s'articulant les unes aux autres, correspondant à des exigences typologiques spécifiques et produisant des séquences délimitées. Lorsque Toyo Ito parle de la médiathèque comme d'un «*bâtiment sans cérémonie*»⁴⁰, il veut expliquer l'absence de barrières et le fait que l'usage de la médiathèque et la possibilité de s'y déplacer "librement" puissent procurer un sentiment analogue à celui offert par l'espace urbain environnant. La subversion de l'architectural par l'urbain signifierait ici que la médiathèque est un "milieu" dans lequel évoluer, qui pourrait



Toyo Ito, médiathèque de Sendai, 1997-2000, plan du premier étage.

illustrer une spatialité “japonaise” qu’Augustin Berque décrit comme «*privilégiant l’asymétrie et minimisant les perspectives, où chaque aire avec sa logique intrinsèque l’emporte sur les lignes et leur logique intégratrice et centralisatrice, où les zones intermédiaires, horizontales et enveloppantes prévalent sur les confrontations nettes et les coupures verticales, où l’étendue se complique de détours et de coudes [...]*»⁴¹

Conclusion provisoire

En dernière instance, parler de “milieu” signifie que la relation entre les pleins et les vides n’est plus de l’ordre d’une opposition entre ce qui structure et ce qui est structuré⁴², que les notions d’espace et de pièce ne rendent plus compte d’un monde texturé, que les hiérarchies habituelles n’ont plus cours tout comme les systèmes de dominance ou de subordination. Mais reste une multiplicité de questions maintenant ouvertes.

Assemblages, agencements et formation de “milieux” sont-ils les modalités d’une même mise en cause de la composition, ou sont-ils trois lignes de fuite⁴³ spécifiques et distinctes? Comment ces problématiques se réapproprient-elles la recherche d’un espace “universel” que d’aucuns ont attribuée à Mies van der Rohe, ou la dimension de neutralité implicitement recherchée par les architectes des gratte-ciel new-yorkais⁴⁴, ou comment rencontrent-elles les préoccupations d’architectes comme Herzog & de Meuron, plusieurs de leurs projets récents nous ayant accoutumés à des plans aux configurations quasi fortuites et aux “contours pliés”⁴⁵? Comment ces problématiques sont-elles en résonance avec le fait d’être dans l’immanence d’une architecture qui n’appelle pas à l’attitude contemplative et transcendante d’un sujet regardant dans une position d’extériorité un objet autonome?⁴⁶

Nous sommes pris dans les rets d’un monde, matière à façonner mais qui tout aussi bien nous façonne, c’est-à-dire un monde qui nous domine tout autant que nous le dominons. Nous poserons que ceci implique de nouvelles ambitions pour l’architecture.

Notes

- ¹ Andrea Palladio, *I Quattro Libri dell'architettura*, 1570, I, pp. 6-7. Cette phrase est aussi citée dans cette livraison de *matières* par Alberto Abriani: voir p. 17.
- ² Charles Blanc, *Grammaire des arts du dessin*, Paris, Librairie Renouard, 1883 (cinquième édition), p. 103.
- ³ Emmanuel Pontremoli, *Propos d'un solitaire*, 1959, p. 23. Emmanuel Pontremoli (1865-1956), premier Grand Prix de Rome en 1890, est une sommité de l'École des beaux-arts, chef d'un atelier qui formera de nombreux architectes qui auront, en France, des carrières importantes dans la seconde moitié du XX^e siècle. Voir: Jacques Lucan, *Architecture en France (1940-2000). Histoire et théories*, Paris, Le Moniteur, 2001, pp. 189-190.
- ⁴ Voir: Oscar Stonorov et Willy Boesiger (dir.), *Le Corbusier et Pierre Jeanneret. Œuvre complète 1910-29*, Zurich, Girsberger, 1929, p. 189.
- ⁵ Le Corbusier, «Défense de l'architecture», *L'Architecture d'aujourd'hui*, n°10, octobre 1933, p. 41, article paru en 1929, à Prague, en réponse à un article de Karel Teige présentant les plans de Le Corbusier et Pierre Jeanneret pour le Mundaenum à Genève. Paul-Henri Nénot, qui fut l'architecte de la nouvelle Sorbonne à Paris, est l'un des lauréats du concours pour le palais de la Société des Nations à Genève après le concours de 1927.
- ⁶ Il faut noter ici – ce qui mériterait développement – qu'à la même époque, en 1928, Frank Lloyd Wright considère la composition comme inapte à décrire un véritable processus de création: «La composition en architecture est, je l'espère, morte. [...] Composer, c'est seulement arranger. [...] Comme "méthode" de création, c'est stérile.» (Frank Lloyd Wright, «In the cause of architecture: composition as method in creation» (1928), publié dans *Frank Lloyd Wright Collected Writings*, New York, Rizzoli, Volume 1 (1894-1930), p. 258).
- ⁷ Le Corbusier, «Défense de l'architecture», *op. cit.*, p. 41.
- ⁸ Fernand Léger, «Un nouveau réalisme, la couleur pure et l'objet» (1935), dans *Fonctions de la peinture*, Paris, Gallimard, 1997, p. 188.
- ⁹ Ibidem, pp. 189-190
- ¹⁰ Cette liste est donnée par l'affiche de l'exposition «Objets par Fernand Léger. Gouaches – Dessins – 1933-34», 16-28 avril 1934, Galerie Vignon, Paris.
- ¹¹ Dans Jean Petit, *Le Corbusier parle*, Genève, Forces vives, 1967, p. 24.
- ¹² «Entretien avec Le Corbusier», dans Georges Charbonnier, *Le Monologue du peintre*, Paris, Julliard, 1959, p. 307.
- ¹³ Pour la sculpture de Le Corbusier et de Joseph Savina, voir: Françoise de Franclicu, *Le Corbusier-Savina. Sculptures et dessins*, Paris, Fondation Le Corbusier / Philippe Sers, 1984.
- ¹⁴ Lettre de Le Corbusier à Joseph Savina, 26 avril 1948, publiée dans Joseph Savina, «Sculpture de Le Corbusier-Savina», *Aujourd'hui*, n°51, novembre 1965, p. 98.
- ¹⁵ Le Corbusier, «Unité», *L'Architecture d'aujourd'hui*, 1948 (numéro spécial «Le Corbusier»).
- ¹⁶ Joseph Savina précise à ce sujet: «A cette époque (vers 1947) Le Corbusier voyageait beaucoup et nos contacts étaient surtout par lettres et photos. Je lui adressais des photos de ce que j'avais fait et il me répondait en y joignant au besoin des croquis.» (dans Joseph Savina, «Sculpture de Le Corbusier-Savina», *op. cit.*, p. 97).
- ¹⁷ Fernand Léger, «A propos du cinéma» (1930-1931), dans *Fonctions de la peinture*, *op. cit.*, p. 168.
- ¹⁸ Dans «Face à la rupture», entretien entre Rem Koolhaas et François Chaslin, dans *Mutations*, Barcelone-Bordeaux, Actar / Arc en rêve centre d'architecture, 2000, p. 798.
- ¹⁹ Voir: Rem Koolhaas, *New York Délire*, Paris, Chêne, 1978, pp. 127-133. La coupe du Down Town Athletic Club a explicitement servi de modèle au projet de concours pour le parc de La Villette (1982-1983) à Paris.
- ²⁰ Le Corbusier, *Précisions sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme*, Paris, Crès, 1930, p. 133.
- ²¹ Dans «Face à la rupture», *op. cit.*, p. 759.
- ²² Rem Koolhaas, «Junkspace», dans la revue *A+U*, numéro spécial «OMA@work.a+u», mai 2000, repris dans *Mutations*, *op. cit.*, p. 744.
- ²³ Dans «Face à la rupture», *op. cit.*, p. 761.
- ²⁴ Ibidem.
- ²⁵ Rem Koolhaas, «Junkspace», *op. cit.*, p. 747.
- ²⁶ Dans «Face à la rupture», *op. cit.*, p. 761.
- ²⁷ Voir: Jacques Lucan, «La théorie architecturale à l'épreuve du pluralisme», *matières*, n°4, 2000, pp. 61-63.
- ²⁸ Rem Koolhaas, «Bigness or the Problem of Large», *Domus*, Milan, n°764, octobre 1994, repris dans O.M.A. Rem Koolhaas & Bruce Mau, *S,M,L,XL*, Rotterdam, 010 Publishers, 1995, pp. 495-516.
- ²⁹ Ibidem.
- ³⁰ Dans «La deuxième chance de l'architecture moderne», entretien de Rem Koolhaas avec Patrice Goulet, *L'Architecture d'aujourd'hui*, n°238, avril 1985, p. 7.
- ³¹ Voir: Shadrach Woods, «Web», *Le Carré bleu*, n° 3, 1962.
- ³² Voir: Alison Smithson, «How to recognise and read mat-building», *Architectural Design*, n° 573, septembre 1974.
- ³³ Dans *Le Carré bleu*, n° 3, 1963.
- ³⁴ Dans *Le Carré bleu*, n° 3, 1961.
- ³⁵ Shadrach Woods, «Web», *op. cit.*
- ³⁶ Alison et Peter Smithson, *Uppercase*, n°3, 1960, cité dans Alison Smithson (dir.), *Team 10 Primer*, Cambridge, The MIT Press, 1968, p. 52.
- ³⁷ Le Corbusier, *Le Modulor*, Boulogne, Editions de l'Architecture d'aujourd'hui, 1963 (première édition: 1950), p. 225.
- ³⁸ Dans le texte de présentation du projet publié dans Jacques Lucan (dir.), *OMA – Rem Koolhaas. Pour une culture de la congestion*, Paris, Electa Moniteur, 1990, p. 128.
- ³⁹ Ibidem.
- ⁴⁰ Toyo Ito, «Leçons de la médiathèque de Sendai», *Quaderns*, n° 231, 2001.
- ⁴¹ Augustin Berque, *Vivre l'espace au Japon*, Paris, Presses universi-

taires de France, 1982, p. 142.

42 Dans «Densité», introduction du n° 40 (hiver 1996-1997) de *Faces*, Inès Lamunière et Martin Steinmann, en essayant de définir ce qu'il peut en être d'une conception de l'urbanisme «par architectures», ont aussi parlé d'une approche qui pose une sorte d'équivalence entre vide et plein; dans cette optique, disent-ils «l'espace extérieur, le "vide", est paradoxalement un peu "solide".»

43 Pour cette question des lignes de fuite, voir Jacques Lucan, «La théorie architecturale à l'épreuve

du pluralisme», *op. cit.* Dans mon livre *Architecture en France (1940-2000). Histoire et théories*, *op. cit.*, j'ai préféré le terme de ligne de force pour distinguer des problématiques architecturales spécifiques et durables.

44 Voir à ce sujet: Rem Koolhaas, «Typical plan», dans O.M.A. Rem Koolhaas & Bruce Mau, *S,M,L,XL*, *op. cit.*, pp. 335-349.

45 Voir notamment à ce sujet: *Matière d'art - A Matter of Art. Architecture contemporaine en Suisse*, Bâle, Birkhäuser, 2001, pp. 130-131. Avec *Matière d'art-A Mat-*

ter of Art, plusieurs des thèmes abordés dans cet article ont été en quelque sorte «testés» par rapport à l'architecture suisse contemporaine.

46 Dans mon texte «La théorie architecturale à l'épreuve du pluralisme», *op. cit.*, j'ai distingué, sans les opposer, les deux lignes de fuite d'une "esthétique des agencements" et d'une "esthétique de l'immanence". Le présent article démultiplie ces deux lignes; la seconde demanderait d'autres développements pour lesquels les œuvres d'architectes comme Jean Nouvel ou Herzog & de Meuron seraient sollicitées.