

On en veut à la composition (2)

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

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Matières**

Band (Jahr): **6 (2003)**

PDF erstellt am: **23.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-984486>

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.

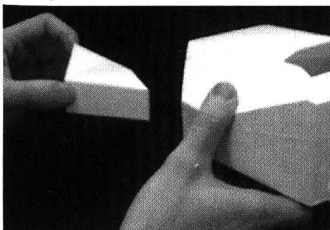
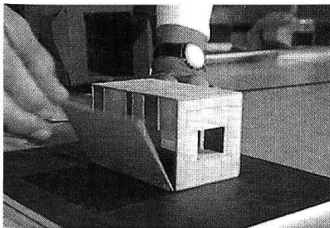
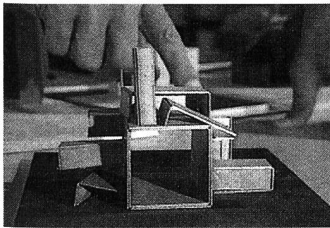
Haftungsausschluss

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 (2)

Jacques Lucan



OMA-Rem Koolhaas
La maison Y2K: les trois étapes du projet.

Page de gauche: Richard Serra, extrait de Hand Catching Lead, 1968.

Que doit-on penser de l'inflexion sinon de la radicalisation récemment manifestées par le travail de plusieurs des protagonistes les plus actifs du monde architectural? Inflexion et radicalisation sont-elles des épiphénomènes sur lesquels il est inutile de s'attarder? Correspondent-elles à une "poussée de fièvre" après laquelle tout redeviendra calme? Ou bien sont-elles corrélatives de l'ouverture de nouvelles problématiques architecturales ou de l'accentuation de lignes de force dont les traits sont maintenant plus discernables qu'ils ne l'ont jamais été? Telles sont les questions auxquelles cette contribution tentera de répondre, en s'intéressant à quelques processus de projet qui semblent communs à plusieurs architectes.

Koolhaas, Herzog & de Meuron: une forme prise comme un tout

Rem Koolhaas, à l'occasion d'une conférence à Anvers, le 25 juin 1999¹, avait présenté les trois étapes du projet pour la maison Y2K, projet dont l'aboutissement allait être surprenant autant qu'inhabituel.

Première étape: autour d'un vide parallélépipédique, un "tunnel", espace de séjour commun aux membres de la famille, des éléments secondaires se greffent – cuisine, chambres individuelles, salles de bains, etc. –, formant un ensemble hérissé, comme un assemblage, une agglutination hétérogène.

Deuxième étape: les éléments secondaires sont résorbés dans une couche qui entoure le "tunnel", une épaisseur servante, un mur creux qui ceint l'espace servi, à l'image de ces châteaux en Écosse que Louis I. Kahn aimait à donner en exemple d'une relation complémentaire entre espace servi et surfaces servant.

Troisième étape: le "tunnel" est conservé, mais cette fois creusé dans un solide aux facettes irrégulières, un volume "capable", sorte de caillou dont la maquette est ici un morceau de polystyrène expansé grossièrement dégrossi pour que lui soit donnée une forme polyédrique irrégulière, forme dans laquelle sont évidés les autres espaces nécessaires à la maison. Avec cette troisième étape, l'opposition entre les vides des espaces et le plein des

services est immédiate, et Koolhaas se plaît à dire qu'il travaille alors pour la première fois avec le "poché", notion dont il faut se souvenir qu'elle était essentielle à Kahn.

Les trois étapes du projet relatées ici scandent un parcours et signalent diverses possibilités comme une démonstration pédagogique. Les deux premières étapes opposent deux images antithétiques: un ensemble hérissé, résultat des nécessités; une "boîte" unitaire, résultat d'une mise en ordre. La troisième étape dépasse l'antithèse précédente par ce que Koolhaas reconnaît être un retour provocateur à quelque chose de «*stupide et simple*»², qui permet cependant de reprendre la question du "poché", mais selon des modalités topologiques qui radicalisent et métamorphosent la problématique kahnienne. Le retour à quelque chose de «*stupide et simple*» est un nouveau départ, qui mène à la conception de la Casa da musica de Porto, projet de grande ampleur qui reprend les principes de la maison Y2K en procédant – cyniquement dira Koolhaas – à un changement d'échelle, en opposant cette fois les espaces collectifs excavés et les services qui constituent l'épaisseur servante.

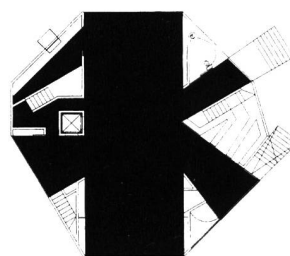
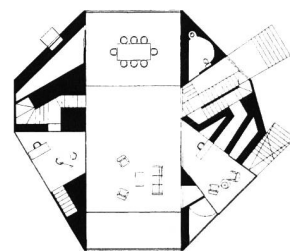
Jacques Herzog et Pierre de Meuron, à l'occasion de la remise du prix Pritzker, le 7 mai 2001³, déclarèrent qu'au début des années 1980, le recours à la figure du rectangle, à la boîte comme a priori conceptuel, avait correspondu à la volonté de travailler hors des tentations figuratives (postmodernistes et déconstructivistes). L'entrepôt Ricola à Laufen et la galerie Goetz à Munich représentaient respectivement le début et l'aboutissement de cette traversée "minimaliste" dont l'enjeu était de rendre intelligible la conception d'un objet architectural capable d'offrir une pluralité d'expériences sensibles. Le bâtiment, comme objet construit, voulait être compris sans le recours à des référents extérieurs, compris en lui-même comme structure syntaxique mettant en relation tous les éléments qui le constituent.

A la fin des années 1990, le rectangle n'est plus la figure dominante ni exclusive. Avec, par exemple, le bâtiment de marketing Ricola à Laufen, les contours du plan se plient, opération qui se renouvelle avec un bâtiment de bureaux et de logements à Soleure, tout autant qu'à Bâle avec la pharmacie de l'hôpital cantonal⁴. Les configurations deviennent irrégulières, se pliant notamment aux raisons du contexte, ce que Herzog se plaira à nommer des «*formes cherchantes*». A l'occasion du projet pour Bâle et de celui pour Soleure, une série de maquettes est élaborée pour trouver la forme la plus adéquate, non pas en composant ou en assemblant des éléments, mais en configurant et en creusant une masse, une plaque épaisse initialement pleine. L'attitude est ici la même que celle de Koolhaas décrite précédemment et correspond à une inversion de point de vue.

En effet, un bâtiment n'est pas composé de différentes pièces dont l'une pourrait être dominante, les autres lui étant subordonnées; il n'est pas le résultat d'un assemblage de parties qui fabriquent un tout plus ou moins régulier, plus ou moins ordonné. Non, le tout est initialement l'objet d'une définition précaire; il est ensuite soumis à diverses opérations de configuration.

Des formes unitaires souvent rébarbatives

Chacun des projets précédemment évoqués, ceux de Koolhaas et ceux de Herzog & de Meuron, possède une forme difficilement descriptible à partir de figures géométriques simples, euclidiennes. Dans le cas de la maison Y2K, par exemple, le corps solide ne possède pas de facettes identiques, excepté celles correspondant aux extrémités ouvertes du "tunnel"; il ne procède pas d'une construction abstraite mais bien plutôt d'un travail de



OMA-Rem Koolhaas
La maison Y2K: «Solid and connections».

soustraction de matière par approximations successives ou par décision brutale. La forme architecturale défie donc toute description simple, mais elle est toujours appréhendée comme un tout. Que le bloc, monolithique, soit dégrossi puis percé et excavé, que la masse ou la plaque épaisse soit découpée puis creusée, un plein est taillé et évidé aboutissant à chaque fois à une *gestalt* absolument singulière, qui a en même temps les caractéristiques de ce que le sculpteur Robert Morris avait appelé des formes "unitaires": «*Ils (les polyèdres simples) semblent dépourvus de lignes de fracture à partir desquelles ils pourraient se diviser et permettre ainsi d'établir aisément des relations de partie à partie. J'appelle ces polyèdres simples – réguliers et irréguliers – des formes "unitaires"*»⁵. Ces formes unitaires et singulières, comme telles, ne peuvent pas être reproduites ou dupliquées, mais leur procès de fabrication peut être repris, qui mènera à d'autres résultats spécifiques dictés par d'autres conditions particulières de programme ou de site. Il faut noter maintenant que dans le cas de la pharmacie de Bâle ou du bâtiment de marketing Ricola, les difficultés de description proviennent aussi de la conception même de leur enveloppe. Si, à chaque fois, les maquettes schématiques nous présentent un volume opaque, la réalité nous apporte une vision plus ambiguë. En effet, à Bâle, le dispositif de l'enveloppe de plaques de verre sérigraphiées produit des effets de moiré qui donnent à la surface une profondeur et des limites floues. A Laufen, la pliure des façades vitrées fragmente et multiplie les reflets, les images produites ne pouvant être prévues de façon déterministe. Ainsi, l'objet architectural n'est plus clairement perceptible; la vision de la *gestalt* se brouille; le contraste entre la figure construite et le fond du contexte devient d'une perception indécise, sensation encore accentuée par la végétation qui croît sur le bâtiment lui-même, non pas comme un supplément seulement éventuel, mais en en faisant intrinsèquement partie, constituant même la protection solaire des façades vitrées.

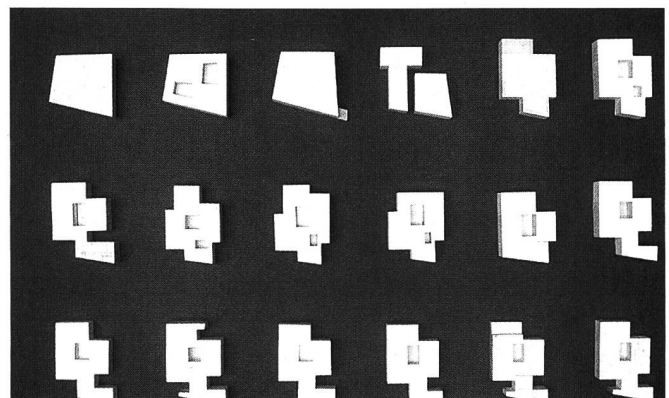
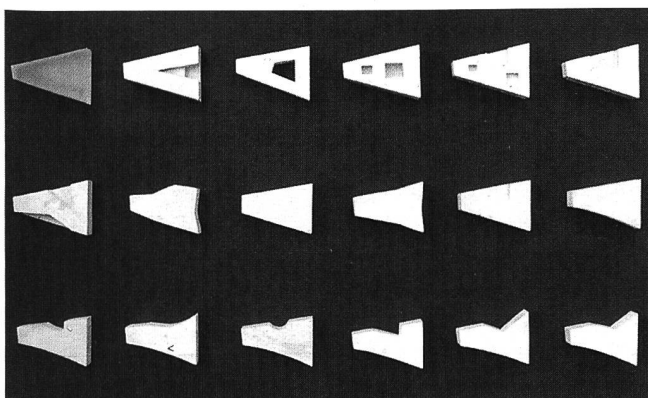
Le paradoxe d'une perception indécise de formes cependant unitaires, mais irrégulières, en démultipliant les sensations, sollicite en fin de compte l'acuité du regard. Nous nous abîmons dans la contemplation d'un objet. Celui-ci capture notre regard, l'absorbe, l'hypnotise, requiert une attention qui ne peut être distraite⁶. Dans cette problématique, l'objet architectural acquiert aussi des caractéristiques indubitablement sculpturales. Mais des caractéristiques sculpturales de quel type ?

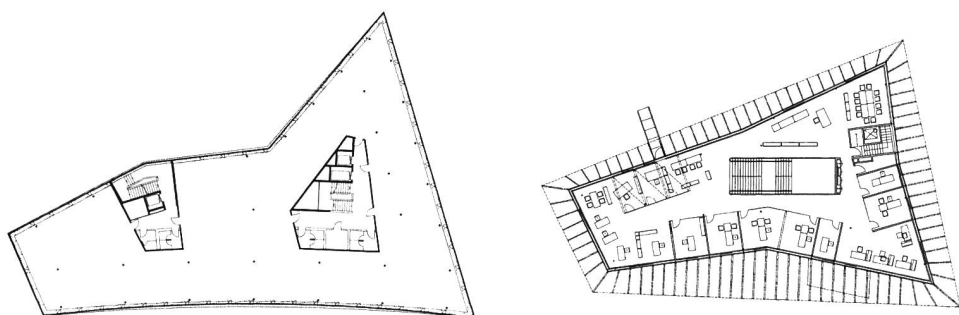
Plutôt qu'"harmonieuses", les formes ont souvent un aspect rude, rudimentaire, presque rébarbatif⁷. Elles semblent aussi un peu fortuites, car ne provenant pas d'une adéquation supposée à un usage ou une à fonction qu'elles exprimeraient. Elles peuvent évoquer des

Herzog & de Meuron

A gauche: Soleure, bâtiment de bureaux et de logements, série de maquettes.

A droite: Bâle, pharmacie de l'hôpital cantonal, série de maquettes.





objets trouvés, mais d'une texture dense et complexe, comme le rappelait récemment Herzog faisant état de son intérêt pour ce que Le Corbusier avait lui-même nommé des «objets à réaction poétique»: «Notre intérêt pour des formes et des structures trouvées dans la nature vient de loin. Prenez ce caillou, par exemple, qui est percé de petits trous. Il possède une structure interne complexe et a une longue histoire. Depuis son état originnaire de lave volcanique, il est soudain passé à travers un processus de solidification, suivi par des millénaires d'érosion sous l'effet de l'eau et de l'air, au contact aussi avec d'autres surfaces rocheuses. De petits trous ont été percés dans la pierre par de minuscules créatures organiques qui ont fait de ce caillou leur maison. Je trouve que ceci a beaucoup de rapport avec l'architecture.»⁸

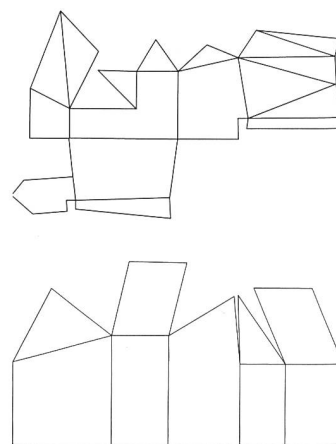
Dans cette optique, le projet pour le magasin et les bureaux Prada à Tokyo de Herzog et de Meuron est exemplaire, et représente une étape supplémentaire dans la radicalisation de l'approche illustrée par les trois projets de Bâle, Laufen et Soleure. Les contours des plans des étages sont des parallélogrammes irréguliers, qui ne possèdent aucun angle droit susceptible de donner un indice de stabilité. Le volume d'ensemble, s'il fait penser à un cristal, n'en a pourtant pas l'homogénéité géométrique; il est plus "archaïque" et ressemble plutôt à un caillou, une pierre taillée avec rudesse. La seule façon de le décrire serait d'en déplier les faces, que l'on ne peut plus appeler des façades, pas plus que l'on ne peut distinguer de toitures: ce dépliement des faces dessine une surface aux contours biscornus, processus qui évoque la confection d'un origami peu sophistiqué, processus auquel a déjà adhéré Koolhaas pour décrire son projet pour la Haus um die Schenkung à Berlin.

Des dispositions en apparence maladroites

Les formes rébarbatives sont corrélatives d'organisations de plans qui ne s'obligent pas à ordonner des entités selon des principes géométriquement intelligibles, qui ne travaillent pas des figures articulées selon des systèmes proportionnels compréhensibles. Souvent, les dispositions semblent en fin de compte empreintes de maladresse, mais une maladresse beaucoup plus sophistiquée qu'il n'y paraît. Cette maladresse délibérée est-elle synonyme d'une nouvelle liberté de conception ? Elle signe inmanquablement le désir de se dépendre de principes d'ordonnement anciens ou modernes, d'habitudes compositionnelles considérées conventionnelles.

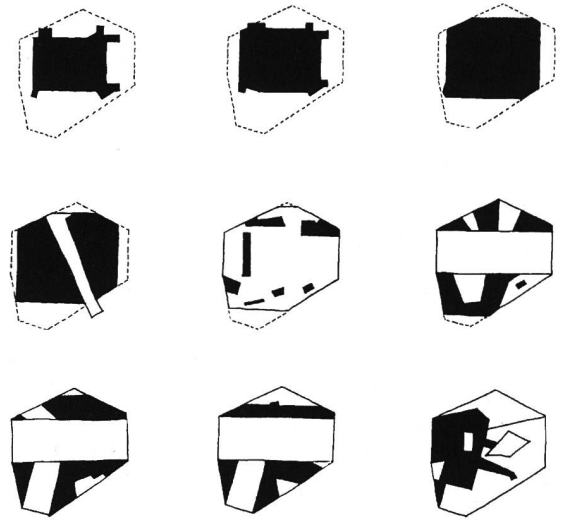
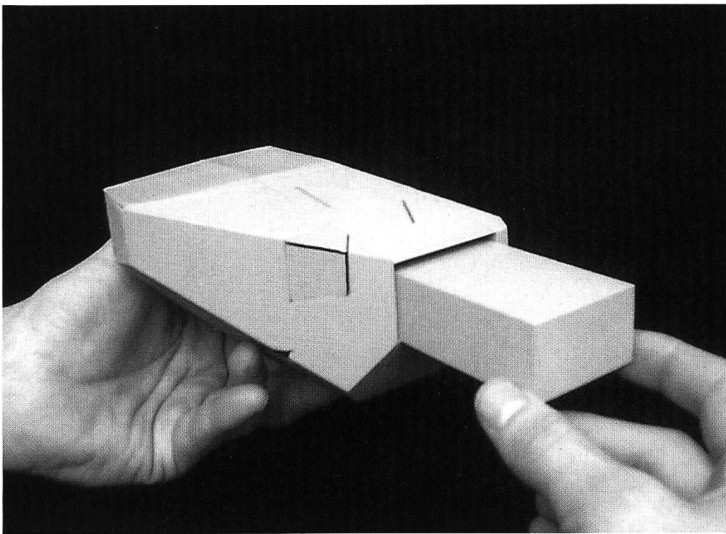
Dans les projets qui possèdent des éléments programmatiques aux caractéristiques spécifiques, le plan se définit à partir de la résolution d'une équation où certains paramètres sont connus, d'autres inconnus. Sont connues et quasiment acceptées comme des a priori des entités dont les qualités sont censées avoir déjà été vérifiées: dans la maison Y2K, le

Herzog & de Meuron
A gauche: Soleure, bâtiment de bureaux et de logements, plan d'un étage de bureaux.
A droite: Laufen, bâtiment de marketing Ricola, plan de l'étage.
OMA-Rem Koolhaas



Berlin, Haus um die Schenkung: développé des façades.

Herzog & de Meuron
Tokyo, magasin et bureaux Prada: développé des façades.



OMA-Rem Koolhaas
 Porto, Casa da musica: «En divisant le programme entre espaces collectifs qui sont excavés et espaces secondaires servants – distributions verticales, toilettes, bureaux, réserves, etc. - le bâtiment est à la fois clair et mystérieux – le diagramme devient une aventure architecturale» (Rem Koolhaas dans A+U, numéro spécial «OMA@work.a+u», mai 2000, p.147).

parallélépipède du "tunnel"; dans la Casa da musica de Porto, la "boîte à chaussures" de la salle de concert elle-même, dont le modèle est la Grosser Musikvereinssaal de Vienne. Par contre, la plupart des autres éléments de ces deux projets ne possèdent pas d'autonomie; ils ne peuvent pas être séparés de la masse, du bloc, puisqu'ils y sont découpés, excavés, évidés, percés, etc.; ils sont comme le liant qui assure la concaténation du tout, la cohésion de l'ensemble.

Dans les projets qui ne possèdent pas d'éléments programmatiques aux caractéristiques très spécifiques, les plans s'organisent de façon pragmatique, guidés par des exigences d'économie distributive et de "rendement" de surfaces. Dans le projet pour Prada à Tokyo, les éléments semblent même jetés, dispersés "au hasard", "en désordre", c'est-à-dire sans que l'on puisse lire avec évidence des partitions géométriquement conçues. Le plan n'est cependant pas une "nature morte" qui cherche à tendre les rapports entre les éléments, à les combiner de façon savante, à équilibrer leurs poids respectifs, à créer une suite de séquences ou de tableaux visuels optiquement pondérés. La liberté du plan n'est plus attachée à la nécessité de décider avec précision de chaque placement, de chaque emplacement; la nécessité des liens s'est distendue, s'est déstructurée, la position d'un élément ne se déduisant pas logiquement de celle de l'élément voisin. Le plan offre ainsi quelquefois l'image d'une constellation chaotique, d'un état entropique. La liberté du plan est donc attachée à une décontraction, à une dispersion presque fortuite ou à un découpage efficace, qui pourraient être remis en cause, c'est-à-dire qui pourraient facilement donner lieu à d'autres dispositions.

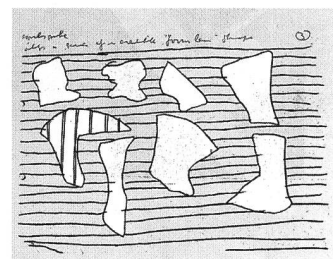
Dans le même ordre de préoccupations, on comprend, par exemple, la fascination jamais démentie de Koolhaas pour les plans «neutres», pour le «*typical plan*», pour les plans du gratte-ciel new-yorkais, gratte-ciel qui est un «*monolithe instable*»⁹. Dans cette problématique, lorsqu'il s'agit de décrire le monolithe, raisonner par niveaux peut ne plus avoir de pertinence générale. Il faut, au contraire, procéder à une multiplication des coupes horizontales successives, dont beaucoup ne correspondent pas à des étages repérables. De la même façon que les mots façade et toiture ont perdu une part de leur signification conventionnelle, la notion d'étage n'est plus qu'occasionnellement valide¹⁰.

L'espace comme substance ou milieu

Un bâtiment de forme unitaire offre une expérience duelle. Il s'appréhende comme un tout, même si, on l'a vu, les contours de ce tout peuvent être quelquefois indécis; l'expérience est alors celle d'un espace convexe. Mais une fois pénétré dans le bâtiment, l'espace ne peut plus être appréhendé d'un point de vue "extérieur", par une suite de séquences, de tableaux, de *vedute*. Comme le disait Maurice Merleau-Ponty: «L'espace n'est plus (un) réseau de relations entre objets, tel que le verrait un tiers témoin de ma vision, ou un géomètre qui la reconstruit et la survole, c'est un espace compté à partir de moi comme point ou degré zéro de la spatialité. Je ne le vois pas selon son enveloppe extérieure, je le vis du dedans, j'y suis englobé. Après tout le monde est autour de moi, non devant moi.»¹¹ L'expérience est donc maintenant celle de la concavité; nous sommes dans le creux de la masse, enveloppés, comme dans un vide dense; nous éprouvons l'épaisseur du "poché" et son ambivalence: le "poché" est le "plein" qui peut être creusé par des nécessités fonctionnelles en même qu'il configure les vides¹².

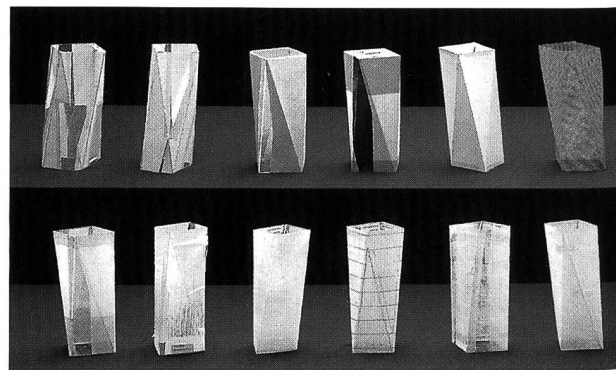
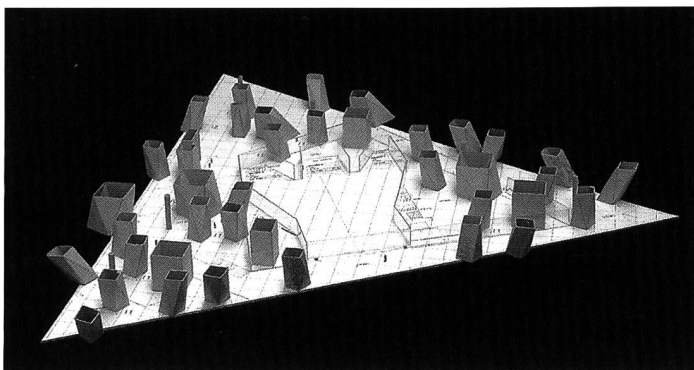
Sans qu'il parlât alors de "poché", Koolhaas nous avait déjà confrontés à cette expérience avec son projet de concours pour la Bibliothèque nationale de France en 1989, projet qui avait explicitement comme modèle de référence le gratte-ciel new-yorkais, les vides des espaces recevant du public étant creusés dans le feuilleté des étages superposés contenant les livres, sorte de matelas fait de plusieurs couches de tissu épais. Ce sentiment d'être dans un "plein", et non pas dans une transparence éthérée, cette sensation que l'espace n'est pas un "vide", mais qu'il est bien plutôt une "substance", un milieu¹³, plusieurs architectes cherchent aujourd'hui à le faire éprouver. Par exemple, Herzog & de Meuron encore: leur projet Forum 2004 à Barcelone est ainsi une plaque triangulaire épaisse, forme unitaire s'il en est, percée de ce que j'appellerais des "pièces de lumière"¹⁴ plutôt que des patios. Ces pièces sont dispersées de façon aléatoire – chacune possédant une configuration particulière –, et sont des polyèdres irréguliers pouvant encore une fois être décrits par le développement de leurs faces, celles-ci étant de matérialités diverses, et par là-même dispensatrices de lumières différentes, des lumières tamisées, réfléchies, raréfiées ou abondantes, qui jouent tout autant de la clarté que de l'ombre, et qui donnent comme une densité au vide.

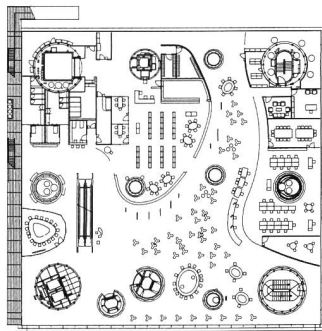
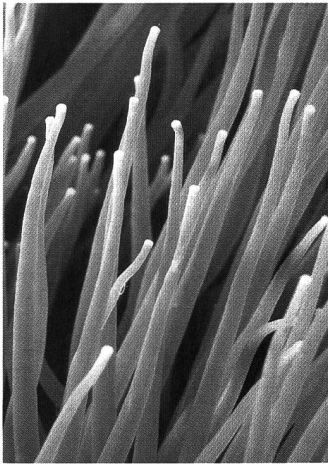
Une autre manière de donner une densité au vide est de produire un univers ombreux. C'est une prédilection de Jean Nouvel: «la préciosité dans l'obscurité – dit-il – correspond à une de mes vieilles obsessions.»¹⁵ Cette prédilection pour l'ombre, pour son épaisseur,



OMA-Rem Koolhaas
«Un ancien dessin pour ZKM, devenu soudain pertinent. Imaginer un bâtiment consistant en espaces réguliers et espaces irréguliers, les parties les plus importantes du bâti consistant en absence de bâti. Le régulier, ce sont les réserves; l'irrégulier, les salles de lectures, pas dessinées, simplement creusées. Cette formulation peut-elle nous libérer de la mode ennuyeuse de simulation de l'invention?» (Rem Koolhaas dans O.M.A. Rem Koolhaas & Bruce Mau, S,M,L,XL, Rotterdam-New York, 010 Publishers/Monacelli Press, 1995, p. 626).

Herzog & de Meuron
Barcelone, Forum 2004: les "pièces de lumière".





En haut: algues en suspension (figure extraite de Toyo Ito, «Tarzans in the Media Forest», 2C «Toyo Ito», n°2, 1997).

Toyo Ito
Sendai, médiathèque: plan d'un étage.

celle dans laquelle le regard doit devenir "perçant", est à l'exact opposé de la luminosité tant de fois recherchée par les "modernes". Elle correspond à un changement de sensibilité, que note Jean Baudrillard à propos des réalisations de Nouvel: «[...] elles mettent en échec effectivement la visibilité hégémonique, celle qui nous domine, celle du système où tout doit devenir immédiatement visible et immédiatement déchiffrable»¹⁶. Les ambiances, les atmosphères de certains bâtiments de Nouvel, comme l'opéra de Lyon ou l'auditorium de Lucerne, seraient ainsi comme des commentaires de *l'Éloge de l'ombre* de Junichiro Tanizaki. En faisant appel à des surfaces laquées de noir ou de couleurs sombres et profondes, sachant que «l'obscurité est la condition indispensable pour apprécier la beauté d'un laque»¹⁷, Nouvel nous laisse indécis quant aux limites précises des espaces que nous traversons; ils en acquièrent ainsi comme une proximité tactile: dans la pénombre du clair-obscur, nous sommes à l'intérieur d'un monde, dans une atmosphère qui nous baigne.

Cette recherche d'atmosphère amène Herzog & de Meuron à imaginer qu'il aurait été pour eux possible d'avoir recours à des parfums pour faire surgir ou resurgir des expériences et des sensations. Rêvant de «constituer une bibliothèque de senteurs», de baigner dans des odeurs «qui sentiraient la sueur, la peinture à l'huile, le béton mouillé, l'asphalte chaud après la pluie ou la cuisine d'autrefois»¹⁸, ils démontrent ainsi une nouvelle fois que «l'architecture est un médium très archaïque car elle nous implique physiquement tout entier sans nous laisser la moindre distance»¹⁹.

L'absence de distance ou la sensation de l'espace comme "substance" est aussi ce qu'a éprouvé Toyo Ito lors de sa découverte du Pavillon de Barcelone reconstruit: «[...] la transparence du Pavillon de Barcelone n'est pas celle d'un air pur. Nous la ressentons comme si nous étions dans la profondeur de l'eau, regardant les choses, et elle peut être mieux décrite comme translucidité. Ce dont nous faisons ici l'expérience n'est pas la circulation de l'air mais la douce sensation d'une errance et d'une dérive sous l'eau.»²⁰ Cette sensation d'une errance, d'un espace sans barrière²¹ est précisément celle que recherchera Ito à la médiathèque de Sendai, se servant à cet effet d'images d'algues se balançant dans l'eau, corps souples dansant verticalement, pour figurer les "tubes" ajourés qui traversent le bâtiment de haut en bas. Cette analogie au milieu aqueux lui sert aussi à caractériser l'espace des médias, c'est-à-dire un espace dans lequel l'individu est pris, un espace de réseaux qui le connectent à d'autres individus. L'individu est baigné dans un milieu comme les algues dans l'eau, réagissant aux fluctuations et aux remous, dans l'équilibre d'un chaos entropique; il ne peut donc plus imaginer pouvoir se situer dans une situation d'extériorité. Dans cette problématique, l'intérieur et l'extérieur ne sont pas des domaines séparés par des limites ou des barrières distinctes. Pour Ito lui-même, la frontière est devenue vague entre espace architectural et espace urbain, de la même manière qu'elle l'est entre les espaces d'un bâtiment, et il parlera alors d'architecture "floue": «J'aimerais appeler un bâtiment qui se trouve dans un espace qui a un caractère de transparence, d'homogénéité et d'instabilité, "blurring architecture".»²²

L'image brouillée fait écho à la prédilection de beaucoup d'architectes contemporains pour les lumières blanches ou blafardes, translucides ou opalines, brumeuses ou brouillées, indirectes ou diffuses, atténuées ou épuisées... des lumières qu'il faut traverser, comme on traverse une vapeur, un brouillard, comme on traverse le faisceau blanc ou coloré d'un projecteur. On se souvient ainsi de l'enveloppe de la maquette du projet de concours pour la Bibliothèque nationale de France de Koolhaas: une surface laiteuse sur laquelle "s'imprimaient", et flottaient comme des nuages, certains contours des espaces

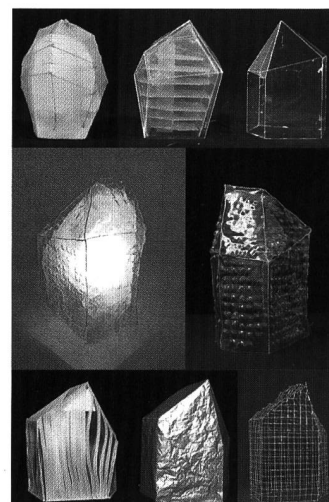
collectifs. Et on renoue avec les mêmes sensations de densité lumineuse que cherchait à saisir Tanizaki: «N'avez-vous jamais [...] éprouvé le sentiment que la clarté qui flotte, diffuse, [...] n'est pas une clarté ordinaire, qu'elle possède une qualité rare, une pesanteur particulière?»²³

L'enveloppe est une peau

Son effacement, ou plutôt le fait qu'elle puisse être délibérément ambiguë, incertaine, quelquefois impalpable, mène donc à considérer la "façade" non pas comme une paroi stable plus ou moins opaque ou transparente, mais comme une peau. La conséquence en est que cette peau doit être sensible, une interface bien plus qu'une séparation entre intérieur et extérieur. Ito, encore lui, en tire une conclusion, qu'il veut appropriée à une société dans laquelle les médias ont bouleversé les relations entre l'individu et son environnement, aussi bien qu'entre les individus eux-mêmes: «[...] l'enveloppe doit être souple et flexible. Au contraire d'un mur rigide et dense, l'architecture comme épiderme doit être malléable et souple comme notre peau, et capable d'échanger des informations avec le monde extérieur.»²⁴

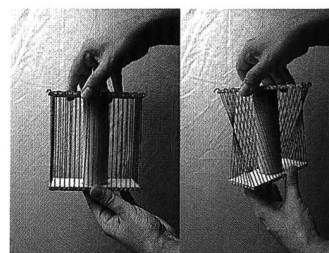
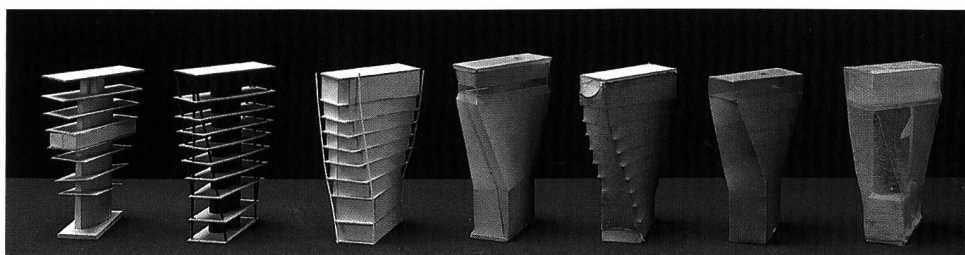
La perception n'est donc pas stable et immuable. Selon le point de vue, l'heure du jour ou de la nuit, la qualité de la lumière artificielle ou naturelle, selon que l'atmosphère est limpide ou vaporeuse, l'apparence du bâtiment change: Herzog & de Meuron sont sans doute les architectes qui ont le plus expérimenté une diversité de dispositifs perceptifs, et qui se sont le plus préoccupés de questions relatives à l'enveloppe de leurs bâtiments.

A forme unitaire, enveloppe continue et homogène: ce théorème peut être facilement démontré à partir du moment où la différence entre façade et toiture n'a plus de pertinence, où la notion elle-même de façade a perdu de sa validité. L'enveloppe devient donc continue et, pour plusieurs de leurs projets – en particulier celui pour Prada et celui pour la "tour" du New de Young Museum à San Francisco –, Herzog & de Meuron produisent encore des séries de maquettes, dont le "vêtement" est cette fois pour chacune différent: résilles métalliques, films de plastique, verre soufflé, papier d'aluminium, lanières de différentes matières, papier semblable à celui des lampes japonaises, etc. Koolhaas, quant à lui, entoure d'une résille la bibliothèque de Seattle, enfermant ainsi dans un même filet une superposition décalée de niveaux, nouvelle expression du gratte-ciel aux dires de l'architecte. La résille, employée aussi par Herzog & de Meuron pour le bâtiment Prada, est-elle seulement une enveloppe ou participe-t-elle aussi du registre de l'ossature? Là encore, la distinction a sans doute perdu sa signification habituelle, lorsque la conception d'un projet est celle d'un ensemble texturé, c'est-à-dire un ensemble qui enserre tous les éléments dans des systèmes, des réseaux solidaires et interdépendants, ce que Herzog décrivait ainsi, avant même que n'aient été imaginés les projets récents les plus radicaux: «Dans nos projets, nous avons toujours essayé d'établir autant de liaisons que possible entre

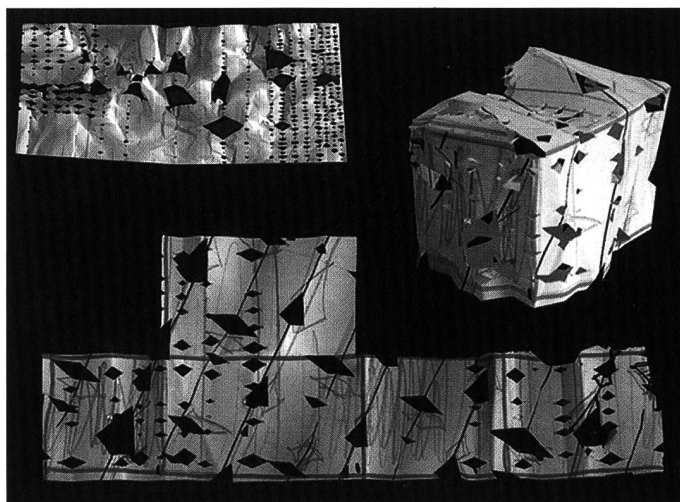


Herzog & de Meuron
Tokyo, magasin et bureaux Prada:
maquettes d'étude de l'enveloppe
du bâtiment.

Herzog & de Meuron
San Francisco, New de Young
Museum: maquettes d'étude de la
"tour".



Herzog & de Meuron
 Minneapolis, Walker Art Center:
 feuille pliée, découpée, percée,
 repliée, modèle pour l'enveloppe du
 bâtiment.



les différents systèmes. Nos meilleurs projets sont ceux dans lesquels la visibilité de telles liaisons a été réduite à zéro, dans lesquels les liaisons sont devenues tellement nombreuses que vous ne pouvez plus les "voir".²⁵

Un symptôme de la non-distinction entre ossature et enveloppe nous serait offert par l'une des maquettes pour la "tour" du New de Young Museum: elle est photographiée avec les tiges verticales de son enveloppe avant que les mains qui la tiennent lui fassent subir une torsion qui déforme l'enveloppe, sans que le noyau ni les planchers soient quant à eux déformés. La torsion est ici une opération manipulatrice, au même titre que l'étaient creuser et excaver, découper et percer, opérations que les architectes aimaient aussi illustrer par des photographies les montrant intervenir sur des maquettes d'étude²⁶. Autre opération manipulatrice: plier et déplier²⁷. Nous en avons déjà vu comme les rudiments avec le bâtiment Prada à Tokyo et la Haus um die Schenkung à Berlin. Avec les nouveaux bâtiments du Walker Art Center de Minneapolis, Herzog & de Meuron font un pas supplémentaire, la manipulation ressemblant à un jeu d'enfants, à quelque chose de «*stupide et simple*»: l'enveloppe serait analogue à une feuille de papier, pliée régulièrement et irrégulièrement, froissée, puis découpée de trous, multipliant ainsi les "accidents" et produisant, dépliée, une texture tout à la fois simple et excessivement complexe.

Envoi

Dans les lignes qui précèdent, ce que j'ai cherché à rendre intelligible, ce sont des opérations formelles, c'est-à-dire relatives à des formes: dégrossir, percer, creuser, excaver, plier, envelopper, etc. J'ai été amené à privilégier certains projets parce qu'ils permettaient à mes yeux d'explicitier des conceptions architecturales; mais d'autres projets, d'autres architectes, auraient certainement pu aussi servir d'exemples. Le plus généralement, les opérations formelles dont il a été question appréhendent le bâtiment comme un tout dont la cohésion ne doit pas être affaiblie par des nécessités ou des sujétions particulières. Elles se rapportent à des processus de conception selon des modalités qui n'ont que peu à voir avec des procédures traditionnelles de composition, et j'avais déjà relevé les propos de Koolhaas: «*Des verbes inconnus de l'histoire de l'architecture sont devenus indispensables: serrer, sceller, plier, jeter, coller, amalgamer.*»²⁸ Opposer procédure et processus, c'est

respectivement opposer un mode de conception à partir de règles connues et un mode de conception déterminé par des actions qui n'augurent pas de tous les résultats, mais laissent ouvertes des possibilités encore inexplorées²⁹.

Le reproche peut m'être fait d'avoir choisi des projets plutôt que des réalisations, point de vue qui collerait trop à l'actualité – et qui peut amener une kyrielle de questions: que restera-t-il de tout cela ? N'est-ce pas un épiphénomène ? Ces préoccupations sont-elles superficielles et laissent-elles échapper l'essentiel ? L'essentiel, quel est-il ? Le reproche peut être aussi que j'aie fait confiance à des images ou des maquettes dont les qualités risquent d'être altérées ou oubliées lors du "passage" à la réalité construite. Quand bien même ces risques existent – mais la réalité peut aussi bien apporter des nouveautés que l'on ne pouvait initialement soupçonner –, le choix de projets très récents correspond à la tentative de comprendre ce qui est au vif des préoccupations d'architectes contemporains, et en quoi sont en jeu de nouvelles problématiques, de nouveaux paradigmes, et peut-être, les éléments d'une nouvelle syntaxe architecturale; je ferai même l'hypothèse optimiste que la dimension excessive de certaines propositions renseigne sur les intentions ultimes des architectes.

Notes

¹ Voir le texte de cette conférence: «Transformations», *A+U*, numéro spécial («OMA@work.a+u»), mai 2000; en français dans *AMC*, n°109, septembre 2000.

² Rem Koolhaas, «Transformation», *AMC*, *op.cit.*, p. 70.

³ Voir: Jacques Herzog et Pierre de Meuron, «The Pritzker Prize 2001», *A+U*, numéro spécial («Herzog & de Meuron, 1978-2002»), février 2002.

⁴ Pour la question des plans aux «contours pliés», voir: *Matière d'art-A Matter of Art. Architecture contemporaine en Suisse*, Birkhäuser, Bâle, 2001, pp. 130-131.

⁵ Robert Morris, «Notes on sculpture», *Art Forum*, février 1966,

publié en français dans Claude Gintz (dir.), *Regards sur l'art américain des années soixante*, Paris, Editions Territoires, 1979, p.88. D'autres projets architecturaux, qui possèdent des formes unitaires, auraient pu être ici évoqués: le projet de concours de Jean Nouvel (et Philippe Starck) pour l'opéra de Tokyo (1987), l'ensemble KNSM-Eiland (1989-1994) à Amsterdam de Hans Kollhoff, l'immeuble d'habitation (1992-1995) à Brigue de Peter Märkli (avec Stefan Bellwalder), l'école (1996-1998) de Paspels de Valerio Olgiati, etc. La notion de forme unitaire n'est bien sûr pas sans résonance avec celle avancée par Martin Steinmann de «forme forte» (voir notamment: Martin Steinmann, «La forme forte. En deçà

des signes», *Faces*, n°19, 1991).

⁶ Le recours fréquent de Herzog & de Meuron à des figures sériographiées, des *patterns*, peut être compris comme un moyen de "ralentir" le regard, de l'absorber dans la surface; je m'inspire ici du propos d'Yve-Alain Bois concernant certaines peintures de Matisse et Vuillard: «[...] Matisse prend résolument exemple sur Vuillard et fait du pattern un ralentisseur, un amortisseur [...]. *L'art de Vuillard suppose une entropie du regard: je ralentis, je ralentis, je circule de plus en plus précautionneusement dans les lacis décoratifs, la figure émerge peu à peu de son milieu touffu, et pour finir je m'enfoncé avec elle dans la profondeur molle du tapis.*» (Yve-Alain Bois, «L'aveuglement», dans *Henri Matisse*

1904-1917, Centre Georges Pompidou, Paris, 1993, p. 31).

⁷ Dans une optique un peu semblable, Herzog & de Meuron ont récemment reconnu leur dette envers Joseph Beuys, contractée à la fin des années 1970, en ces termes: «Il nous a ouvert un monde mystérieux rempli de matériaux peu engageants et malodorants – le feutre, la graisse, le cuivre, le fer – régis par des rapports formels et matériels complexes» (dans Philip Ursprung (dir.), *Herzog & de Meuron. Histoire naturelle*, Centre canadien d'Architecture/Lars Müller Publishers, Montréal-Baden, 2002, p.85). Rémy Zaugg, quant à lui, précise dans le même ouvrage: «La complexité, le choc entre le minimalisme et Beuys, durant ces années-là (les années soixante et soixante-dix) et dans cette ville-là (Bâle), pourraient bien aussi avoir été importants pour Jacques et pour Pierre» (*Ibidem.*, p. 243).

⁸ William J.R. Curtis, «The nature of artifice, a conversation with Jacques Herzog», *El Croquis*, n°109-110 («Herzog & de Meuron, 1998-2002»), 2002, p. 16.

⁹ Voir: Rem Koolhaas, «Typical Plan», dans O.M.A. Rem Koolhaas & Bruce Mau, *S,M,L,XL*, 010 Publishers/Monacelli Press, 1995, Rotterdam-New York, pp. 335-351.

¹⁰ Il faut noter ici, dans les prédictions de Koolhaas, une opposition paradoxale entre l'attrait pour la «neutralité» du plan, qui implique répétition et indétermination, donc la non-singularité, et, à l'opposé, l'attrait pour la singularité des organisations de plan se rapportant à la problématique formelle de la maison Y2K ou de la Casa da musica de Porto.

¹¹ Maurice Merleau-Ponty, *L'Œil et l'esprit* (1964), Gallimard, Folio-Essais, Paris, 2002, pp. 58-59 (souligné par moi).

¹² Pour cette question de l'ambivalence du «poché», voir: Jacques Lucan, «L.I. Kahn. De la décom-

position de la fenêtre à la pièce de lumière», dans *Cahiers de théorie*, n°2-3, «Louis I. Kahn. Silence and Light», EPFL-ITHA, Lausanne, PPUR, 2000, p.105. Sur la question de la convexité et de la concavité, voir: Jacques Lucan, «Nécessités de la clôture ou la vision sédentaire de l'architecture», *matières*, n°3, 1999.

¹³ Je poursuis ici des préoccupations amorcées dans Jacques Lucan, «On en veut à la composition», *matières*, n°5, 2002, pp. 45-47.

¹⁴ Pour cette notion kahnienne des «rooms of light», voir: Jacques Lucan, «L.I. Kahn. De la décomposition de la fenêtre à la pièce de lumière», *op.cit.*, pp. 104-105.

¹⁵ Dans «J'aime détruire la conscience géométrique de l'espace. Entretien avec Jean Nouvel», *AMC*, numéro hors-série («Jean Nouvel. 25 projets»), 2001, p. 8.

¹⁶ Jean Baudrillard, Jean Nouvel, *Les Objets singuliers. Architecture et philosophie*, Calmann-Lévy, Paris, 2002, p. 22.

¹⁷ Junichiro Tanizaki, *Éloge de l'ombre* (1933), traduction française par René Sieffert, Publications orientalistes de France, Paris, 1981, p. 41.

¹⁸ Dans Philip Ursprung (dir.), *Herzog & de Meuron. Histoire naturelle*, *op. cit.*, p. 376.

¹⁹ *Ibid.*, p. 377.

²⁰ Toyo Ito, «*Tarzans in the Media Forests*», *2G*, n°2, («Toyo Ito»)1997, pp. 126-129.

²¹ Toyo Ito, «Leçons de la médiation de Sendai», *Quaderns*, n°231, 2001, p.138.

²² Toyo Ito, «Blurring architecture», dans Ulrich Schneider et Marc Feustel (dir.), *Toyo Ito. Blurring Architecture*, Edizioni Charta, 1999, Milan, p. 58.

²³ Junichiro Tanizaki, *Éloge de l'ombre*, *op.cit.*, pp. 59-60.

²⁴ Toyo Ito, «*Tarzans in the Media Forests*», *op.cit.*, p. 142.

²⁵ Dans «Continuities», entretien

d'Alejandro Zaera avec Herzog & de Meuron, dans *El Croquis*, n°60 «H & de M 1983-1993», 1993, p. 21.

²⁶ Il faut noter ici que pour la description des opérations manipulatoires, les moyens informatiques sont autrement plus efficaces que les moyens de la géométrie traditionnelle; les moyens informatiques rendent même possible l'imagination de formes.

²⁷ Je pourrais rappeler ici le projet de concours pour les bibliothèques de Jussieu (1993) à Paris de Koolhaas, dont le plancher continu était comme une feuille dépliée sur plusieurs «étages», nouvelle expression de la problématique de superposition précédemment illustrée par le projet pour la Bibliothèque nationale de France et celui pour le ZKM de Karlsruhe (1989-1991), problématique reprise par plusieurs architectes comme MVRDV (pavillon des Pays-Bas à l'Expo 2000 de Hanovre), Bernard Tschumi (projet pour le musée d'art africain de New York), Elizabeth Diller et Ricardo Scofidio (projet pour la Eyebeam School à New York), Kazuyo Sejima et Ryue Nishizawa (projet pour un musée d'art contemporain à Sydney).

²⁸ Rem Koolhaas, «Junkspace», *A+U*, numéro spécial («OMA@work.a+u»), *op.cit.*, repris dans *Mutations*, Barcelone-Bordeaux, Actar/Arc en rêve centre d'architecture, 2000, p. 744, propos que j'ai déjà cité dans Jacques Lucan, «On en veut à la composition», *op.cit.*, p.44. Il faut noter ici que les propos de Koolhaas ne peuvent manquer d'évoquer la «liste de verbes» du sculpteur Richard Serra (voir: Richard Serra, *Écrits et entretiens 1970-1989*, Daniel Lelong, Paris, 1990, «Liste de verbes, 1967-1968», pp. 9-10).

²⁹ Il faut noter cependant qu'un processus, lorsque sa vitalité s'est essoufflée, peut devenir une procédure. D'une façon symétrique et inverse, une procédure a pu initialement avoir l'incertitude d'un processus.