Zeitschrift: Werk, Bauen + Wohnen
Herausgeber: Bund Schweizer Architekten
Band: 74 (1987)
Heft: 10: Die andere Ordnung = L'autre ordre = Another kind of order

Rubrik: Textes en français

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

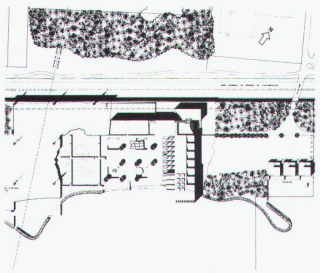
Download PDF: 16.07.2025

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

Gilles Barbey

Architecture au bord de l'eau

Voir page 4



Un concours de prestige a été jugé récemment à Neuchâtel. Parmi les concurrents, huit bureaux d'architecture renommés avaient été invités à participer, soit ceux de H.Hollein, J. Stirling, V. Gregotti, M. Botta, l'Atelier Cube, J. G. Giorla, Grobéty, Andrey et Sottas, et enfin Herzog et de Meuron; à noter que, parmi les vedettes internationales précitées, les deux premières renoncent à présenter un projet. Consécutivement, 47 envois sont enregistrés et admis au jugement.

Le programme précise que le concours a trait à la *construction d'un «lieu mémorable» dans un site exceptionnel.* En effet, le terrain d'implantation est une grève lacustre, finement dessinée bien qu'un peu indécise dans son modèle, qui devait être conservée moyennant une faculté de réinterprétation. Mêmes recommandations pour un étang piscicole à créer en retrait de la rive. Le littoral est oblitéré par le tracé rectiligne de l'autoroute N5 qui tronçonne la grève en deux portions. Son versant lacustre deviendra comme à Auvernier une zone de délassement, mais cette fois-ci caractérisée par la proximité des établissements de La Tène.

En ne se bornant ici qu'à une seule ligne de digression, à savoir le processus de création du lieu, force est de reconnaître la diversité considérable des solutions proposées, qui vont du vaisseau-musée échoué au creusement de canaux à la vénitienne. L'eau est appelée à jouer un rôle central et autorise la mise en œuvre d'un arsenal illimité de moyens: digue, écluse, chenal, bassin, douve, glacis, radeau, estacade, etc. Parallèlement, le parc archéologique lacustre s'impose comme thème neuf d'exploration et d'élaboration. La reconnaissance de son échelle, pertinente par rapport aux constructions, semble avoir été un argument de poids pour le jury dans l'attribution d'un premier prix à un projet minutieusement paysagé.

Lorsqu'il est question de la construction du lieu, la psychologie de l'environnement insiste sur la double action d'attache personnelle et de qualité symbolique reconnues susceptibles de conférer une telle propriété. Le présent concours de projets montre bien que l'imagination d'un nouvel espace géographique doit aller de pair avec la fixation d'un point de ralliement public. L'architecte en pareil cas redouble d'efforts pour créer plus vigoureusement encore que de coutume l'objet architectural et son alentour, ce dernier prenant valeur de partie pour le tout.

Ce que ce concours révèle au surplus n'est pas tant le nombre quasi illimité des résolutions possibles, mais plutôt le fait qu'une métaphore archéologico-lacustre tire davantage profit des nuances de composition que de l'affirmation péremptoire du contraste. La fragilité d'un rivage incertain demande ménagement, voire consolidation, préoccupation le plus souvent identifiée chez les projets lauréats. *G.B.*

Dans son rapport, le jury du concours écrit que le premier objectif de celui-ci est «la construction d'un lieu «mémorable» dans un site exceptionnel (lac, paysage, forêt, Jura)». Architecture et eau, tel en est le thème central, abstraction faite du thème fonctionnel (le musée). De tout temps, on retrouve en architecture ce thème, que ce soit avec les premières constructions précaires et en bois que furent les cabanes sur pilotis, en passant par la puissante Florence, ville-digue sur l'Arno, sans parler de Venise ou d'Amsterdam qui, elles, ont été conçues en fonction de l'eau, ou même du Mont-Saint-Michel, sorte d'île face à la côte normande, véritable ville au milieu de l'eau. Il en est de même pour ces grandes villas qui font face aux lacs suisses et qui possèdent soit une pelouse qui descend en pente douce vers le lac, soit un haut mur – séparation entre eau et jardin –, soit encore un large escalier qui, partant de la terrasse qui s'ouvre sur le devant de la villa, mène jusqu'à l'eau. En somme, le rapport entre architecture et eau est défini par une typologie fort précise. Ce concours le confirme car, sur les 47 projets présentés, seules quatre manières différentes de se situer par rapport au lac se dégagent.

La première consiste à placer l'édifice perpendiculairement à la rive, une extrémité s'appuyant sur le terrain et l'autre allant toucher l'eau. Deux projets adoptent ce parti de manière radicale: celui de Georges-J. Haefeli (7e rang) qui propose un édifice formé de deux corps parallèles qui, d'un côté, viennent s'appuyer sur le terrain grâce à un socle, tandis que, de l'autre, ils se projettent au-dessus de l'eau grâce à de hauts pilotis. Quant au projet de Marcel Ferrier (8e rang), il propose un long bâtiment, surélevé et sur pilotis, qui enjambe indifféremment terre et eau. Le projet de Jequier, Chenu et Dunning (1er rang) propose, lui aussi, une typologie analogue mais plus complexe: le corps de bâtiment qui, partant du sol, pénètre dans le lac, est en réalité l'une des deux branches d'un édifice en forme de L; par ce fait, à l'intérieur des deux corps perpendiculaires, elle définit un espace spécifique. Variante enrichie du même thème, le projet de Robert-Charrue du groupe Architrave (2e rang) abandonne la solution du bâtiment unique au profit de plusieurs bâtiments parallèles qui pénètrent dans le lac. Il s'ensuit un rythme intéressant de fronts étroits qui, suspendus, se prolongent au-dessus de l'eau, et où la hiérarchie entre les volumes met en évidence les différentes affectations.

La seconde manière d'établir une relation entre architecture et eau est celle qui consiste à mettre le bâtiment parallèlement à la rive du lac. Deux variantes sont alors possibles. La première revient à disposer le bâtiment telle une séparation entre terre et eau, voire à en faire un nouveau front de lac. Parmi les différentes propositions dans ce sens, trois se dégagent plus particulièrement. La première est celle formulée par Claude Morel (3e rang). Son bâtiment, parallèle à la rive, s'ancre dans l'eau par de lourdes dalles verticales en béton entre lesquelles s'insère un pont passerelle. Ainsi, les bords du lac sont-ils redessinés par un fort jeu d'ombres et de lumières que, seule, vient interrompre la double ligne horizontale du pont-passerelle et de l'avancée du toit. Le second projet dans ce sens est celui de Bétrix-Consolascio (10e rang) qui présente une solution plus radicale et plus explicite. Ce projet affiche la volonté de construire toute la rive afin de créer un nouveau front de lac, et fait jouer au dessin de la rivelle-même le rôle de socle pour le bâtiment qui, sur pilotis, vient s'y appuyer. Le volume architectonique dénote, par rapport à l'environnement, une grande sensibilité: les deux extrémités de l'édifice prennent en compte la diversité de leur contexte et adoptent ainsi des solutions différentes, tant du point de vue des formes que des volumes.Le troisième projet est celui de Gregotti Associati dans lequel est exclue toute volonté de redessiner la rive par l'architecture: le bâtiment est situé près de la rive, mais celle-ci est laissée naturelle. A ces trois projets dans lesquels le bâtiment vient souligner la rive et où un nouveau front de lac tend à se créer, s'oppose la seconde variante adoptée par un seul projet, celui de Mario Botta qui choisit d'implanter son bâtiment le plus loin possible du lac, tout en restant parallèle à la rive. Il le place le long de l'autoroute dans le but de bloquer l'édification vers la terre et de créer un espace spécifique entre cette limite rigide et artificielle et le dessin sinueux de la rive naturelle du lac.

Une troisième manière d'affronter le thème architecture et eau est de placer l'édifice au milieu du terrain, à une certaine distance du lac. A notre avis, c'est un parti difficile et problématique dans la mesure où, dès le départ, ce type d'implantation semble ignorer le thème de l'eau. Cette difficulté est rendue manifeste par l'effort déployé par les architectes pour déterminer l'emplacement de leur objet architectonique. Parmi les projets les plus intéressants, signalons celui de Robert Monnier (5e rang) qui invente un module géométrique servant d'élément de contrôle de tout le terrain et au centre duquel il place le volume d'un édifice rectangulaire. Signalons aussi celui de l'Atelier Cube (6e rang) où une série de bâtiments parallèles reprend la typologie des chantiers navals et où à chacun des bâtiments correspond une jetée qui le met en relation avec le lac. Mentionnons aussi le projet de Jean Gérard Giorla qui propose une architecture segmentaire où chaque élément thématique est résolu de manière indépendante, et où chacun des segments se situe librement sur le terrain qui délimite de manière «rigide» l'autoroute et de manière «molle» la rive du lac.

La quatrième manière de se situer par rapport au lac consiste à placer l'édifice . . . dans le lac. Seul le projet d'Herzog-de Meuron adopte cette solution et ceci est fort dom-

mage car, dans le cadre d'une typologie possible de l'architecture de l'eau, cette solution apparaît juste et opportune. L'architecture peut ainsi faire ressortir son rôle symbolique d'objet rationnel et artificiel et établir un rapport dialectique avec «l'élément-terre», naturel et organique. Cet objet architectonique massif projeté par les deux architectes bâlois naît du choix sans compromis de mettre sur le miroir du lac la pure géométrie et la complexité formelle de l'architecture.

Ce que nous venons de présenter ne doit pas, bien évidemment, être pris pour une analyse critique du concours; il s'agit plutôt de l'anayse d'un thème – architecture et eau – dont le concours sert de prétexte mais qui, sous bien des aspects, pose magistralement ce thème. En effet, le but d'un projet n'est pas seulement de mettre dans de belles formes des fonctions, mais aussi de situer l'architecture dans un rapport précis avec la nature. «L'architecture n'est pas seulement l'art de présenter des images par la disposition des corps – écrit Etienne-Louis Boullée dans son *Essai sur l'art* – elle consiste aussi à savoir rassembler toutes les beautés éparses de la nature pour les mettre en œuvre. Oui, je ne saurais trop le répéter, l'architecte doit être le metteur en œuvre de la nature.»

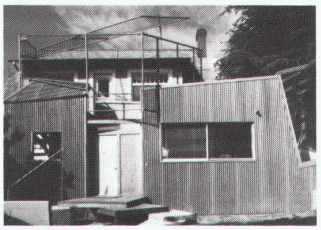
Paolo Fumagalli

Le jury était composé de: P. Donner, architecte cantonal, Neuchâtel; M. Egloff, professeur, Neuchâtel; C. Fingerhut, architecte, Bâle; B. Huet, architecte, Paris; J.-P. Jelmini, conservateur, Neuchâtel; P. von Meiss, architecte, Lausanne; A.-G. Tschumi, architecte, La Neuveville; H. G. Bandi, professeur, Berne; C. Haesler, ingénieur, Hauterive. Le jury a établi le classement suivant: 1er prix: P. Jequier, L. Chenu, B. Dunning, Genève; 2e prix: Architrave SA, H. Robert-Charrue, G. Wutrich, A. Calpe, Delément; 3e prix: C. Morel, Genève; 4e prix: E. Repele, Neuchâtel; 5e rang et 1er achat: R. Monnier, Neuchâtel; 6e rang et 5e prix: Atelier Cube, Lausanne; 7e rang et 6e prix: G.-H. Haefeli, La Chaux-de-Fonds; 8e rang et 7e prix: M. Ferrier, Saint-Gall; 9e rang et 8e prix: J. Kyburz, Lausanne; 10e rang et 2e achat: M. C. Bétrix et E. Consolascio, Zurich. 47 concurrent ont pris part au concours.

Marc M. Angelil

Construction déconstruite

Voir page 26



«Aussi beau que... la rencontre fortuite d'une machine à coudre et d'un parapluie sur une table d'opération.» Comte de Lautréamont, *les Chants de Maldoror*, 1868.[1]

Il existe de l'ordre dans le désordre et du chaos dans la structure.

Le concept d'ordre est l'un des principes dominants dans le domaine de l'art de bâtir. La compréhension de principes ordonnateurs est d'une importance essentielle pour que les architectes puissent développer le processus de projet dans un esprit conscient et critique. Projet et construction exigent que l'on groupe des éléments systématiquement et en correspondance avec des formes d'ordre identifiables. Ceci signifie qu'organisation et classification, toutes les deux fondées sur des critères rationnels, permettent d'obtenir une cohérence logique dans la formation d'unités architecturales. Pourtant, lorsque la logique de notre pensée classificatrice dirigée par la rationalité ne recouvre pas l'ordre des choses généralement accepté, on prend conscience d'un désordre. Mais ce qui apparaît comme désordonné pourrait renvoyer à une autre compréhension de l'odre. Une organisation dans laquelle existent des fragments de plusieurs systèmes cohérents possibles, mais ne comportant pas de principe ordonnateur, peut être comprise comme une *formation hétérotopique*.[2] Ce phénomène décrit par Michel Foucault dans l'introduction de son ouvrage *Les Mots et les Choses* définit la relation de choses qui coexistent sans paraître correspondre les unes aux autres. Lorsque des fragments d'origines diverses placés à proximité immédiate les uns des autres créent des relations nouvelles et inattendues, il en résulte un désordre qui n'est qu'apparent.[3]

Dans leur composition, les tableaux surréalistes de René Magritte sont souvent définis par l'arrangement d'objets de natures et de tailles les plus diverses. Dans l'œuvre de Magritte ces «mises en relation» consistent à mettre en regard des différences.[4] Au sein de telles différences, il existe un ordre immanent qui commande les relations entre des objets hétérogènes et détermine ce qui enchaîne ou sépare ces objets. Cependant, pour tenter de décrire de tels phénomènes, on ne pourra faire appel à un système spécifique de régularités, mais plutôt définir plusieurs possibilités stratégiques contradictoires. En d'autres termes, essayer d'interpréter des formations hétérotopiques ne doit pas consister à mettre en évidence des cohérences logiques, mais à déceler les relations potentielles entre des contradictions.

Construction hétérotopique contre construction homotopique

Dans la construction de bâtiments, l'objet architectural, composé d'un nombre infini de pièces et de systèmes fonctionnels, connaît occasionnellement une forme de désordre lorsqu'il comporte des assemblages entre éléments disparates. Une telle carence d'ordre de nature fortuite dans une structure bâtie peut être comprise comme un phénomène hétérotopique défini par l'exploitation des différences qui surviennent au niveau des assemblages entre éléments constructifs.

Cette manière de comprendre l'architecture est illustrée par la maison d'été d'Alvar Aalto à Muuratsalo. Pour Aalto, il s'agissait d'un objet expérimental pour essayer diverses méthodes et techniques de construction. Le plan de situation par exemple est déteminé par une série d'objets expérimentaux qui partent du volume principal sous la forme de structures libres et de murs, pour rejoindre le paysage environnant. Considéré comme formation autonome, chacun de ces éléments contribue à la naissance d'une nouvelle unité de caractère hétérogène. On observe une accumulation semblable de fragments sur les façades de la cour intérieure. Les façades de cette cour sont revêtues d'un complexe de mosaïques composé de quelque 50 panneaux. Tout un choix de briques et de carreaux de céramique ont été ici mis en œuvre à l'aide de diverses techniques de maçonnerie. Ces utilisations de matériaux résultent aussi bien de réflexions esthétiques que pratiques. Des ressemblances de même que des différences y sont mises en évidence sous une forme matérielle en tant que symbiose de fragments au sein d'un ensemble composé. Il s'agit là d'une tentative de confrontation entre l'unité d'un assemblage composé traditionnel et une sensibilité hétérotopique, ce qui exige l'examen de différences.[5]

L'analyse de phénomènes hétérotopiques en matière de construction doit tenir compte de la formation physique et matérielle des différences. Celles-ci sont souvent contenues dans le processus de production sous forme de fragmentations, discontinuités, dissemblances et contradictions. Il est particulièrement important de connaître l'art et la manière selon lesquels des objets et fragments dissemblables sont assemblés et de savoir si la transition de l'un à l'autre est établie et comment. Les théories de la mise en forme classique, comme celles du moderne, défendent la prépondérance des règles de composition qui subordonnent les discontinuités à l'unité des principes d'ordre esthétique.[6] De cette manière, les irrégularités des matériaux et de la méthode de construction sont apparemmment éliminées et par là, l'unité du système formel devient prépondérante. On considère le détail architectural comme la manifestation d'un système apparent unificateur dans lequel chaque partie se voit attribuer une position indiscutable au sein de la totalité composée.

Mais comme, d'autre part, l'organisation hétérotopique n'inclut pas la continuité, on peut y rechercher des transitions au sein d'assemblages dans lesquels chaque détail est subordonné à un système supérieur. Là où des arêtes entrent en contact, les transitions ne sont rien d'autre que des liaisons par proximité. La séparation et la rupture peuvent souligner la singularité des diverses parties, tandis que la proximité physique facilite la transformation et la mutation tout en s'opposant à l'autonomie de tout ordre agrégateur.

La maison de Frank Gehry à Santa Monica illustre une tentative d'incorporation de limites discontinues à l'architecture. La mise en regard de l'habituel et de l'inhabituel y crée indubitablement des tensions. Un cube en verre qui défonce la toiture et la paroi de la nouvelle structure marque l'extension de la maison existante et engendre la confrontation de géométries dissemblables:

celle du bâtiment existant et celle du nouveau. Cependant, par son inclinaison, le cube en verre rompt à son tour avec l'orthogonalité d'une structure portants typique, dans la mesure où les panneaux formant les parois sont disposés en biais. Pourtant, cet angle s'accorde au rampant du toit existant et une relation visuelle se réétablit ainsi avec la maison initiale. Les ressemblances et les dissemblances existent en parallèle autorisant ainsi l'approche simultanée de systèmes de références autorisant des observations ambivalentes. A cela s'ajoute un choix de matériaux peu courant. L'utilisation de tôle ondulée comme revêtement extérieur et la forme sculptée de la clôture en chaînes soulignent le dialogue entre l'inhabituel et l'habituel et aident à l'obtention d'une image hétérogène. L'architecture de Frank Gehry est l'exemple de la recherche d'un autre ordre. Son œuvre reste dans un état mouvant et changeant qui refuse les interprétations isolées. Dans une telle architecture, les discontinuités et les différences deviennent le thème principal.

La conception *hétérotopique* a pour antinomie l'ordre *homotopique.* Le sens de l'ordre *homotopique* est défini par la nécessité de l'homogénéité; ce fut l'expression du classicisme qui se proposait de représenter un monde parfaitement unitaire. La recherche d'un ordre continu dans la construction opère dans le domaine des principes unificateurs et elle est souvent favorisée par la répétition de processus technologiques et l'emploi de pièces de construction standardisées. Forts de cet avantage, les représentants du moderne comprirent que l'ordre possédait une syntaxe homogène. Cette pensée culmina dans une architecture où chaque détail de construction ne servait qu'un seul objectif: travailler à l'unification de *l'œuvre* architecturale. L'architecture du «Style International» alla si loin dans cette voie que chaque détail d'un édifice devait jouer un rôle précis au sein d'une unité donnée. Les derniers travaux de Mies van der Rohe illustrent cette position. Les plans du Crown Hall, de l'immeuble Seagram et de la Galerie Nationale à Berlin, par exemple, reposent tous sur un réseau sans faille qui permet une homogénéité complète. Un espace réticulé y engendre un champ idéalisé qui incarne l'idée de l'unité. Etant donné que, dans le Crown Hall et la Galerie Nationale de Berlin, les éléments porteurs sont rejetés à l'extérieur, l'espace intérieur est conséquemment libéré de tout obstacle. De tels édifices sont conçus comme des cellules isolées permettant la mise en scène d'un espace ininterrompu.[7] Dans l'immeuble Seagram, le réseau s'étend à la façade. Les axes de coordonnées horizontaux et verticaux affirment la notion d'universalité de l'espace. Le «Curtain Wall» devient un élément qui propage la mise en code de la construction par le biais de la production industrielle. Au-delà de l'esthétique, le «Curtain-Wall» est un manifeste en faveur de l'unification de l'architecture sous la forme des conquêtes de la technique et ce faisant, chaque détail est déduit de la logique inhérente à l'ordre unificateur.

La tour Hancock à Boston, projetée par Henry Cobb du bureau I.M. Pei et Partner, illustre le «Curtain-Wall» devenu élément essentiel du concept architectural de tout un bâtiment. L'enveloppe extérieure est constituée d'éléments de façade suspendus qui, grâce à des solutions de détail particulières, ont pu être superposés ad infinitum sur la hauteur de 60 étages. Pour développer ce «Curtain-Wall», il fallut maîtriser des problèmes tels que la pression du vent, l'écoulement de l'eau et les isolations dans une épaisseur de construction limitée à quelques centimètres. Il en résulte une superenveloppe projetée comme une réponse globale à une série de questions complexe. La solution du détail d'angle, par exemple, devait aussi répondre aux exigences provenant de la géométrie de l'édifice, car les arêtes du volume présentent des angles différents. Ceci fut résolu par l'introduction de segments métalliques ayant le même rayon et des longueurs variées qui permettent de s'adapter aux divers angles des arêtes. Ce déatil systématique conduit à une continuité apparente de la membrane de verre et contribue à homogénéiser toute la structure. Dans un processus de production architecturale où chaque élément de construction fait l'objet d'une décision de principe *a priori,* il est important que les règles du système unificateur employé soient comprises. Cette constance est devenue le thème dominant de tout le projet et se reflète dans l'intention de dématérialiser visuellement la masse de l'édifice. Cette thèse s'appuie sur les options suivantes. Premièrement, la structure semble s'enfoncer dans le sol grâce à une rigole d'environ 8 cm de profondeur qui entoure tout le bâtiment. Deuxièmement, la répétition des divisions d'étages doit donner l'impression que la tour atteint l'infini du ciel. Troisièmement, l'angle droit usuel étant absent, la configuration géométrique du plan conduit à l'illusion d'un édifice fait de lames minces s'élançant vers le ciel. Quatrièmement, les ouvertures triangulaires sur le côté étroit du volume laissent penser que ce dernier est sectionné dans le sens vertical. Enfin cinquièmement, la tour est pensée comme un miroir dans la ville réfléchissant les édifices voisins et une partie du ciel. Il en résulte que le bâtiment est ressenti comme une unité changeante qui se transforme en permancence et s'adapte aux diverses conditions de la lumière. Malgré sa masse gigantesque, la tour Hancock se dissout et disparaît dans le néant. Il s'agit ici d'une vision homotopique portée à sa conséquence ultime dans laquelle toutes les différences perceptibles sont effacées.

Formations iconographiques et syntaxiques

Alors que l'*homotopie* est une sensibilité à l'ordre s'appuyant sur une méthodologie de projet systématique, à l'opposé, l'*hétérotopie* non seulement conteste, mais défie toute espèce d'ordre global systématique. Bien qu'en raison même de sa définition, le concept hétérotopique refuse classification et unification, on peut distinguer deux formes de projet d'architecture hétérotopique différentes et contraires: la méthode hétérotopique *iconographique* et la méthode hétérotopique *syntaxique.*

La première consiste à mettre en relation divers chiffres iconographiques se contredisant. Cette méthode se base sur la juxtaposition d'éléments imagés remontant à l'éclectisme du 19e siècle. Le *Rendez-vous de Bellevue* de Lequeu, 1820, contient des fragments iconographiques de précédents historiques juxtaposés pour former un montage architectural de nature picturale. Ce *rendez-vous* avec divers éléments de style (des fenêtres à la Palladio, une entrée gothique avec arc en ogive rencontrant une tour Renaissance et une tourelle moyenâgeuse) est caractéristique de la tendance de cette époque, au cours de laquelle on utilisait et se remémorait l'histoire sur un plan purement formel.[8] La présence d'une collection d'images hétérogènes fait naître une impression d'ambiguïté. Tandis que certaines parties s'entrechoquent, une image unitaire subsiste au sein de la façade grâce à la référence à un ordre de composition.

La tradition hétérotopique iconographique renaît une fois encore dans les théories les plus récentes. Le placage d'éléments architecturaux, maintenant réintroduit par les protagonistes du mouvement postmoderne, se base toujours sur un exercice stylistique. L'affirmation de cet aspect stylistique ne concerne que les superficies de la forme, tandis que la logique structurelle et constructive est soit ignorée, soit manipulée en une pure image, sans que soit développée une compréhension tectonique des éléments construits. A mesure que cette pratique se généralise, le manque de respect manifesté par les architectes pour les matériaux de leur art s'accroît.

Le musée Arthur M. Sackler aux USA, une extension récemment achevée du musée Fogg de James Stirling, fait appel à de tels moyens d'expression dans la mesure où, pour son projet de façade d'entrée, il réutilise un vocabulaire fait de formes historiques mêlées. Une façade en panneaux de briques suspendus assure l'arrière-plan d'un élément d'entrée à l'égyptienne vitré qu'encadrent deux colonnes à bossages surdimensionnées.[9] Des mains courantes tubulaires de ton vert vif et des éléments de ventilation métalliques traités en chapiteaux de colonnes confèrent un soupçon de modernité à la composition. Dans cette mêlée architecturale, la juxtaposition de formes, de références historiques et de matériaux aboutit à un jeu théâtral dont le message consiste à faire trouver la porte d'entrée. Pourtant, cet esprit d'architecture scénique est censé correspondre à l'idée conceptionnelle du projet de James Stirling qui, de nos jours, semble être confirmée par la pratique architecturale.

Les techniques de construction conventionnelles aux USA se basent aujourd'hui sur une sorte de construction par revêtements. La plupart des types de parois ont traités comme une stratification où chaque couche de matériau, essentiellement pour des raisons économiques, est réduite à l'épaisseur minimale. Ce «principe du revêtement» présentant intentionnellement la qualité tectonique du matériau et de la technique dans les différentes couches de la construction de façade, fut propagé par Gottfried Semper[10] et Adolf Loos[11] au 19e et au début du 20e siècle. Les architectes actuels ont conduit ce concept à une conséquence discuta-

ble en traitant les couches de façade apparentes comme une sorte de pâte à papier pour en faire un jeu de styliste. Lorsque la méthode de construction mise en œuvre ne nécessite pas de revêtement et que de l'ornement est pourtant appliqué sur la façade, c'est le décor qui devient l'élément architectural prépondérant.

Le Portland Building de Michael Graves est une construction en béton armé. Fondamentalement monolithique, une telle technique ne convient guère au principe de construction des façades par couches. Au lieu de prendre la tectonique du bâtiment pour thème, l'architecte habille l'édifice d'une enveloppe faite d'icônes architecturales. Même si certaines des images utilisées renvoient aussi à la construction, celles-ci ne sont pas *de facto* des éléments appartenant au système de construction. Dans le Portland Building, la fenêtre en bande par exemple, née de la conception moderniste de la façade libre, n'est qu'un élément purement décoratif. Graves sépare la forme de son contenu initial. La fenêtre en bande devient une forme autonome mise en place dans la façade comme un détail au sein d'une clé de voûte monumentale. D'une manière analogue, d'autres éléments tels que chapiteaux, pilastres, appareils à bossages, mur-rideau et même le socle de l'édifice se voient réduits à une couche mince. Ces divers éléments formels et historiques sont rassemblés et mis en regard afin de brasser une composition hétérotopique iconographique. Vue ainsi, l'hétérotopie se borne à mettre en scène les différences iconographiques formelles propres aux matériaux; elle se base sur un langage purement figuré – manifestation d'une manière pittoresque de projeter l'architeture. On devrait pourtant prendre conscience du fait qu'en raison des limites de cette manière de faire iconographique, les possiblités des concepts hétérogènes ne sont pas exploitées à fond.

L'autre manière de projeter l'architecture, celle par syntaxe, considère les formations hétérotopiques dans un sens structurel et définit la syntaxe comme la structure des relations entre éléments architecturaux. Dans ce contexte, les systèmes d'ordre sont mis réciproquement en regard afin de montrer leur structure fondamentale et le contenu de celle-ci.[12] La construction est comprise comme un domaine dans lequel se marquent les particularités, les proportions ou les propriétés propres aux matériaux, à la technique et au processus de production. Dès que ces éléments ont été mis en regard ou confrontés à d'autres systèmes d'ordre, les composantes d'un matériau peuvent être réunies, opposées ou transformées. L'architecture est alors définie par la simultanéité de systèmes d'ordre dissemblables.

La coexistence de nombreux systèmes d'ordre établit des relations complexes au sein d'un groupe de règles. Celles-ci peuvent être comparées à ce que le compositeur John Cage qualifie de *Chance operations,* systèmes de rapports développés à partir de l'analyse des hasards. Une expérience de ce genre a été développée avec le projet de théâtre de la Phillips Exeter Academy. Ce premier travail de Hardy, Holzmann et Pfeiffer est caractérisé par la juxtaposition de divers systèmes de construction. Ceux-ci apparaissent comme s'ils avaient été réunis *ad hoc,* bien que leur rencontre ait été le fruit du hasard. La confrontation des divers éléments de construction est expressément née de manifestations fortuites, mais aussi de choix dictés par la nécessité des relations fonctionnelles. Revêtement, systèmes mécaniques et pièces de structure sont mis à jour comme des éléments indépendants de subsystèmes fonctionnels, puis comparés l'un à l'autre afin que leurs différences apparaissent clairement. Un double appui en acier, traité comme un élément porteur, entre en conflit avec un escalier intérieur. Diverses composantes appartenant à des systèmes de relations spécifiques ou à des structures syntaxiques, se superposent pour établir une nouvelle compréhension de l'autonomie. Scène et salle des spectateurs sont implantées à 45° par rapport à l'enveloppe. Cette dernière, une structure métallique de halle préfabriquée, se compose essentiellement de panneaux avec poutres enjambant la structure d'une seule portée. Pourtant, le doublement des appuis a permis d'exprimer l'angle formé par la scène et la salle des spectateurs. Grâce à la possibilité d'effectuer des opérations syntaxiques, on aboutit encore à une dialectique entre des systèmes différents. Avec ses nombreux systèmes autonomes, l'intérieur du théâtre contredit la simplicité de l'enveloppe extérieure. En observant l'objet architectural, on peut procéder à des interprétations simultanées reposant sur la coexistence de divers systèmes en dépendance réciproque.

Par définition, l'hétérotopie inclut l'interprétation ouverte – un défi lancé aux limites de la connaissance. Lorsque Frank Gehry développa sa maison à Santa Monica, il se préoccupait essentiellement de l'interprétation formelle d'ordres esthétiques. Ses recherches demeurèrent pourtant dans les limites de la composition. Le théâtre d'Exeter, par contre, qui se base sur la mise en regard de systèmes fonctionnels et constructifs, conduit notamment à la superposition lisible d'éléments de construction (8 systèmes). Ces deux œuvres n'abordent que partiellement les possibilités qu'offrent les processus hétérotopiques, dans la mesure où elles limitent les recherches aux seuls thèmes choisis. Il est nécessaire d'intégrer toutes ces réflexions dans une approche hétérotopique globale, pour pouvoir aborder tous les systèmes d'ordre intéressant l'architecture. Finalement, les différences de signification doivent être considérées par rapport à la totalité du texte architectural.[13]

Le foyer pour étudiants Baker House d'Alvar Aalto à l'université MIT aux USA propose une œuvre architecturale aux multiples possibilités d'interprétation et établit, pour cela, des rapports relatifs entre divers systèmes d'ordre. Ceci est clairement exprimé par le contraste entre le volume orthogonal et la façade courbe qui suit le fleuve. Grâce à la confrontation des deux formes géométriques, la structure portante en béton, une maille tridimensionnelle, est littéralement altérée. Cette structure portante est étirée et comprimée pour faire prendre conscience de la tension affectant les éléments. Ceci est clairement lisible dans la définition spatiale des circulations intérieures. L'espace est constamment transformé, dilaté, comprimé pour préciser les mutations que doit subir le système porteur. Un type bâti traditionnel est ainsi transformé en courbe serpentine. Mis en regard réciproque, les deux éléments donnés, le type idéal et sa transformation, entrent en relation dialectique, ce qui contribue à l'obtention d'une situation de nature hétérotopique. Dans ce cas, on peut comprendre l'architecture comme si sa conception dérivait d'une série de transformations spécifiques laissant flotter l'édifice entre son état effectif et un idéal.

La simple confrontation de différences, obtenue par des méthodes et des matériaux de construction dans la maison de vacances d'Aalto à Muuratsalo, se développe en une stratégie conceptionnelle à la Baker House. Divers systèmes d'ordre issus de réflexions spatiales, fonctionnelles et constructives sont maintenus dans leur autonomie, tandis qu'un dialogue entre systèmes contraires est établi par une mise en regard réciproque permanente. La brique rouge de la façade se retrouve dans la cage d'escalier intérieure et la salle à manger, ce qui établit une ambivalence entre l'intérieur et l'extérieur. Les tuyaux et conduites apparents dans les cages d'escalier et le hall d'entrée se présentent d'une part comme des éléments fonctionnels, mais contribuent d'autre part à renforcer l'ambivalence du volume. Les conduites verticales dans le hall d'entrée, qui assurent l'approvisionnement et l'assainissement des chambres d'étudiants du dessus, sont placées à côté des poteaux, sur les mêmes bases, comme si elles étaient aussi des éléments porteurs. Dans les cages d'escalier, les gaines du réseau de ventilation réduisent leur diamètre vers le haut, ce qui est techniquement justifié, mais ce faisant, elles semblent créer une perspective contraire à celle de la vue sur un escalier montant. Une ambivalence semblable est obtenue au niveau de l'entrée. Celle-ci s'étend sur toute la profondeur de l'édifice, jusqu'à la salle à manger, volume libre implanté en avant de la façade courbe. Cette séquence d'entrée qui prolonge le système de cheminements diagonaux du campus à l'intérieur du bâtiment, forme contraste avec la structure du volume principal et en détruit la géométrie tout en ancrant le bâtiment à son environnement.

Aalto a développé une technique consistant à placer des systèmes d'ordre dans un état relatif et superposé pour découvrir de nouvelles relations. La création de non-homogénéité ou d'hétérotopie doit ici être comprise comme la délimitation de différences constituée en stratégie architecturale. En d'autres termes, les formations hétérotopiques révèlent des systèmes de différences présents dans le processus architectural et ses productions. Le bâtiment échappe à l'interprétation d'une forme d'ordre identifiable, mais indique en même temps d'autres processus de gestation et situations.[14]

L'*autre* ordre

Au cours du 20e siècle, la notion d'ordre dans des domaines tels que la physique, la littérature et la

philosophie a été repensée. Aujourd'hui, la relativité des opinions, la simultanéité des événements et l'incohérence de l'expérience vécue marquent l'existence humaine.

En architecture, le concept d'ordre repose essentiellement sur l'idée de la perfection dont dérive l'unité de l'objet architectural. On avait tracé une ligne séparant les réflexions qui correspondaient à l'ordre des choses établi de celles qui se situaient en dehors de la discipline. Ce processus discriminatoire a conduit à faire comprendre l'architecture comme un système fermé. Bien que différents dans leurs manifestations de l'ordre, le classicisme et le moderne expriment des attitudes similaires quant à ce caractère fermé.[15] Tous deux considèrent l'objet bâti comme ayant une origine fixe fondée sur le concept architectural vu comme une *œuvre.* Cette tradition est si dominante, que l'analyse de phénomènes hétérogènes emprunte aussi sa terminologie de l'ordre et s'efforce d'identifier des éléments unitaires. Le désordre et l'incohérent sont considérés comme un refus de la forme idéale et l'on interprète les ruptures, les mutations ou les perturbations comme l'abandon d'un système stable. Au lieu d'être défini comme opposé à un ordre stable, le phénomène hétérotopique devrait plutôt être compris comme un élargissement de la définition de l'ordre (incluant son côté «négatif»). Tout ceci conduit à la compréhension d'un *autre* ordre.

Une conception plus large de la notion «d'ordre» signifie de nouvelles possibilités au niveau du projet et propose de nouvelles manières de faire en architecture. Ainsi l'ordre ne propage plus la pureté, la stabilité et la totalité comme s'il s'agissait de postulats prédéterminés. On peut aussi inclure des processus qui dévoilent ou déconstruisent les relations dans le domaine architectural.[16] La révélation de structures internes élargit la conscience d'une architecture s'appuyant sur un système de relations. Même si on déchiffre celles-ci comme désordonnées et incohérentes, par définition, le potentiel d'achevé, d'ordonné et de cohérent, autrement dit hétérotopique, devient le thème principal.

Pour conclure, il est nécessaire de mettre en question la nature préétablie de la conception du travail architectural. La compréhension de l'architecture comme un phénomène multiple et hétérogène nécessite avant tout que l'on élargisse le concept de l'unité et abandonne l'objet architectural considéré comme une conception singulière.[17] La discussion peut au contraire s'ouvrir dans un sens permettant de comprendre l'architecture comme un domaine de cohérences incohérentes. *M.M.A.*

Notes bibliographiques

1 «Comte de Lautréamont» était le pseudonyme d'Isidore Ducasse (1846–1870) dont le long poème en prose *les Chants de Maldoror* fut redécouvert par les artistes surréalistes qui le firent réimprimer. Lautréamont fut accueilli dans le mouvement surréaliste comme l'autorité en matière d'images fortuites. Le passage de la rencontre entre une machine à coudre et un parapluie sur une table de dissection est cité en entier dans la traduction de Paul Knight *Maldoror and Poems.* Voir Penguin Books, New York, 1978, p. 217: *He is as handsome . . .*
. . . on a dissecting table!

2 Cette terminologie est empruntée à Demirti Porphyrios, *Sources of Moderne Eclecticism;* éditions Academy/St. Martin's Press, London + New York, 1982. Le premier chapitre porte le sous-titre: «The Ordering Sensibility of Heterotopia.»

3 Foucault Michel: *The Order of Things* (traduction de *les Mots et les choses),* Vintage Books, New York 1973, p. XVII.

4 Foucault Michel: *This is not a Pipe* (traduit et remanié par James Harkness). University of California Press, Berkley, 1982. Ce passage contient une analyse de l'œuvre artistique de René Magritte qui est discutée à la lumière des recherches de Foucault concernant la représentation de formes et de références linguistiques.

5 La structure de *différences* telle qu'elle fut proposée par J. Derrida recommandait que l'on comprenne le concept de *décomposition* comme le contraire de composition, élément contenu dans le processus de production.Cependant, la maison de vacances d'Alvar Aalto comporte une mise en regard du composé et du non-composé ayant pour intention de créer une «composition» au caractère uniforme.

6 Yatsuka, Hajime: «Post-Modernism and Bejond . . .», The Japan Architect, nº 346 (février 1986), pp. 60 à 65.

7 Rowe, Colin: «Neo-Classicism and Modern Architecture II» dans *The Mathematics of the Ideal Villa and other Essays,* MIT Press, Cambridge, Mass. 1976, pp. 140 à 158.

8 *Revolutionsarchitektur; Boullée, Ledoux, Lequeu,* deuxième édition, Staatliche Kunsthalle, Baden-Baden, en collaboration avec l'Institut d'Art de la Rice University, Huston, 1971.

9 Angelil. Marc M. + Graham, Sarah R.: «Histoire pour le présent»; James Stirling: Playing Time, *Werk, Bauen + Wohnen,* nº 12, décembre 1985.

10 Semper Gottfried: *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder Praktische Ästhetik,* deuxième édition remaniée, éditions F. Bruckmann, Munich 1978.

11 Loos Adolf: «The Principle of Cladding» dans *Spoken into the Void,* MIT Press, Cambridge, Mass., 1982, pp. 66–69.

12 Foucault: *The Order of Things,* op. cit., p. XVIII.

13 La phrase souvent citée de Jacques Derrida *«Il n'y a pas de hors-texte»* inclut une fin complètement ouverte dans l'interprétation déconstructive. Voir aussi Norris, Christopher: «Jacques Deridda: language against itself» dans *Deconstruction Theory and Practice,* Methuen, London,1982, p. 41.

14 L'expression «an other order» est empruntée à P. Eisenmann, «The Futility of Objects: Decomposition and the Processes of Difference», *Harvard Architecture Review,* vol. 3, 1984, pp. 65 à 81. Voir l'emploi chez Michel Foucault de la notion de «l'Ordre» dans *The order of Things,* op. cit., p.XXIV.

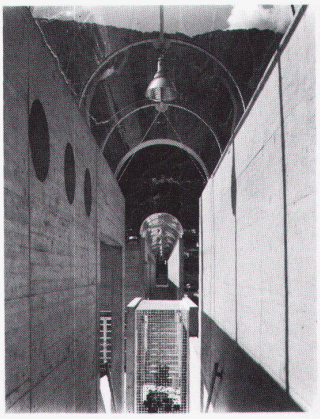
15 Eisenmann, Peter, ibidem, p. 66.

16 ibidem, p. 79.

17 Voir la discussion sur l'unité de *l'Œuvre* de Michel Foucault, *The Archeology of Knowledge* (traduction de L'Archéologie du Savoir de A. M. Sheridan Smith), Pantheon Books, New York, 1972, p. 23.

Une porte, un mur pour réordonner la ville

Architectes: Walter Büchler, Piero Ceresa, Aurelio Galfetti, Bellinzona
Voir page 44



Ce projet fait apparaître deux thèmes: la porte et le mur dans lequel elle s'insère. Si la porte constitue la limite physique qui matérialise le passage d'un espace à un autre, elle est aussi l'obstacle qui barre la vue et derrière lequel se cache quelque chose de mystérieux, d'inconnu: ce n'est qu'en collant l'œil au trou de la serrure que notre curiosité est satisfaite en découvrant ce qu'il y a derrière. La porte de ces tennis sépare deux mondes: d'un côté, celui, commun, de la rue, du parking, d'un certain chaos du bâti des environs; de l'autre, franchi le seuil, l'oasis heureux du jeu, de l'activité sportive, de la rencontre avec la nature. Que, pour placer cette porte, il faille par la suite, y mettre autour un grand et long mur n'est pas simplement énoncer un lieu commun, mais est avant tout un problème architectonique; celui-ci sera résolu de manière rigoureuse et rationnelle par l'édification d'une puissante coulisse de béton, long mur dont les dimensions sont soulignées par le jeu subtil de clairs-obscurs donné par les moulures horizontales. Ainsi l'ensemble de cet équipement sportif, formé soit de volumes pleins, soit d'espaces ouverts, en arrive-t-il à posséder une grande et imposante façade, tout comme s'il s'agissait d'un bâtiment bien plus important. Du reste, cette volonté est soulignée par la symétrie du plan global.

De plus, le long mur de ces tennis constitue une nouvelle composante de ce «projet urbain» pour la ville de Bellinzone que poursuit, depuis longtemps, Galfetti: réordonner le tissu urbain de la périphérie. En effet, pour remédier à l'absence de dessin urbain qui caractérise cette zone et pour remédier à l'inévitable éparpillement du bâti, Galfetti (avec Flora Ruchat et Ivo Trümpy) réalisa, en 1970, la piscine municipale, axe équipé qui, sous forme de longue passerelle rectiligne, aurait dû, grâce à sa force et à sa simplicité, jouer le rôle d'élément capable de dicter un ordre à cette partie de la ville. Or, la réalité de ces dernières années montre que cet objectif est loin d'être atteint. C'est pour cette raison qu'aujourd'hui Galfetti y ajoute, rigoureusement parallèle, le long mur des tennis, qui d'ailleurs vient s'insérer dans un projet plus vaste prévoyant la construction d'une piscine couverte et d'une patinoire. Les tennis reprennent donc cette claire intention de redonner force à une idée urbaine, intention déjà contenue, mais malheureusement altérée par le temps, dans la conception de la piscine. C'est, en somme, la défense courageuse de l'architecte contre l'inculture urbaine, dans l'espoir (ou l'illusion) que les gestes architectoniques clairs et précis sachent prévaloir sur le cancer qu'entraînent la fragmentation et les interventions au coup par coup.

Mais que cachent ce grand mur et cette porte? Franchi le seuil, on accède à un espace central, allée bordée d'arbres située entre les quatre courts de tennis et qui veut donner force à une conception ludique de l'ensemble, plus parc que lieu de sport. Mais tout de suite après cette porte d'entrée, on peut accéder aussi à un parcours long et étroit qui longe le mur de la façade. On s'aperçoit alors que ce mur, en réalité, est double et que, comme dans les remparts d'un château, il renferme un parcours conduisant aux vestiaires: référence explicite à la passerelle de la piscine mais aussi, et surtout, espace interne de grande qualité qui valorise la banale fonction que jouent les vestiaires et les douches. Ceux-ci sont contenus dans des corps architectoniques indépendants, à la structure métallique et au revêtement en aluminium poli.

L'émotion que suscite ce long et étroit couloir nous réconcilie avec l'architecture parce que, de simple liaison fonctionnelle, il devient espace architectonique. De plus, cette perspective très prononcée permet de comprendre et de vérifier l'importance du mur en tant que séparation entre deux mondes: celui, quotidien, du travail et celui, récréatif, du jeu. Il permet surtout de comprendre à quel point son rôle est déterminant pour, face au désordre de la périphérie, réordonner la ville. *Paolo Fumagalli*