

**PENSER
L'ARCHITECTURE
ET LA VILLE**

—

UN ABÉCÉDAIRE

APPROCHES THÉORIQUES
DE L'ARCHITECTURE

E

NS

/

AG

LIVRET 01	PRÉFACE JEAN-MICHEL KNOP INTRODUCTION JULIETTE POMMIER
LIVRET 02 A-B	LUIS BARRAGAN, UNE INTERPRÉTATION DE L'ARCHITECTURE MÉDITERRANÉENNE MATHILDE TRAMONI
LIVRET 03 C-D	GIANCARLO DE CARLO, LE PROJET COMME RÉVOLUTION PERMANENTE MÉLINA RAMONDENC
LIVRET 04 E-F	EASTERN DESIGN OFFICE, ENTRE TRADITION ET MODERNITÉ THIBAUD STELMASZYK
LIVRET 05 G-H	ENTRE ART ET USAGES, ANTONI GAUDI ORIANE SPINNLER
LIVRET 06 I-J	RICK JOY, UNE ARCHITECTURE SITUÉE LILIAN BASQUIN
LIVRET 07 K-L	REM KOOLHAAS, L'ARCHITECTURE DE LA GRANDE DIMENSION : VERS LA DISPARITION DE L'URBANISME ? JEAN-BAPTISTE CLOT
LIVRET 08 M-N	GLENN MURCUTT, L'ÉCO-CONCEPTION EST AUSSI AFFAIRE D'HUMANISME YOANN BOY
LIVRET 09 O-P	RENZO PIANO, UNE ARCHITECTURE DU « FAIRE ENSEMBLE » VALENTIN MOJEIKISSOFF
LIVRET 10 Q-R	L'ARCHITECTURE PARTICIPATIVE DE CARIN SMUTS ET RURAL STUDIO FAUSTINE NORMAND
LIVRET 11 S-T	BERNARD TSCHUMI, LA VILLETTE, UN PARC DU XXI ^E SIÈCLE ? LAURA MAZURIE
LIVRET 12 U-V-W	LA TERRITORIALITÉ AMÉRICAINE SELON FRANK LLOYD WRIGHT FLORENT MEILLAND
LIVRET 13 X-Y-Z	PETER ZUMTHOR, UNE MÉTHODOLOGIE DE CONCEPTION DES ATMOSPHÈRES SARA OUDJIDA

Livret 01

Jean-Michel Knop

Juliette Pommier

Penser l'architecture et la ville, un abécédaire

Licence 3 / Approches théoriques de l'architecture
École nationale supérieure d'architecture de Grenoble

Cet ouvrage résulte des travaux réalisés par les étudiants de Licence 3 dans le cadre du cours « Approches théoriques de l'architecture » coordonné par Juliette Pommier, à l'École nationale supérieure d'architecture de Grenoble, durant l'année 2012-2013.

Préface

Nouvelle image, nouvelles ambitions.

Depuis quelques années, l'École nationale supérieure d'architecture de Grenoble se renouvelle.

Renouvellement de sa pédagogie et de ses domaines de recherche : son programme, tout en répondant aux critères nationaux, s'appuie sur les spécificités régionales qui en font son originalité tout en s'ouvrant davantage à l'international. Sa recherche a été reconnue, entre autres, par l'obtention d'un laboratoire d'excellence et par la première place à la compétition internationale Solar Décathlon.

Renouvellement de son image ensuite : l'école s'inscrit dorénavant et complètement dans le paysage de l'Université de Grenoble en prenant toute sa part dans les réflexions qui sont en cours dans le milieu de l'enseignement supérieur grenoblois. L'école reprend ainsi toute sa place non seulement en accueillant de nouveaux publics, mais aussi en diffusant et en valorisant auprès des différents acteurs de l'enseignement supérieur, du cadre bâti ou non bâti une image de la culture et de la recherche architecturale, urbaine et paysagère jeune et dynamique.

La nouvelle collection de valorisation de la pédagogie délivrée à l'ENSAG veut être à cette image. Cette collection dont le numéro 1 s'empare d'une thématique ô combien délicate mais tout aussi passionnante « Penser l'architecture et la ville », souhaite être à l'image de ces nouvelles ambitions. Reflet, le plus régulier possible d'un sujet pédagogique traité au sein de l'établissement, chaque ouvrage permettra d'explicitier et de valoriser la pédagogie que l'établissement souhaite porter quelle que soit l'année et quel que soit le cycle. Elle ne s'interdira pas de convoquer autour de ces questions des points de vue de personnalités extérieures, d'enseignants et d'étudiants. Avec le recul nécessaire, chacun des volumes contribuera à approfondir la réflexion en la matière.

Née d'une volonté de valoriser les travaux des étudiants ainsi que les modes pédagogiques dispensés à l'École nationale supérieure d'architecture de Grenoble, cette première publication n'aurait pu voir le jour sans le concours des étudiants, des enseignants, des administratifs et des professionnels qui s'y sont impliqués.

Aussi, je tiens à adresser mes plus chaleureux remerciements à Juliette Pommier, maître-assistante à l'ENSAG, qui, avec l'aide d'Olfa Bohli, Luna d'Emilio, Stéphanie Diètre, Melanie Manin, Charline Sowa et Rémy Vigneron, enseignants responsables de l'encadrement des articles, a coordonné cet exercice durant l'année 2012-2013 ; ainsi qu'à l'ensemble des étudiants de Licence 3 qui ont participé à cet enseignement, et tout particulièrement à Valentin Kottelat et Mathieu Comes, pour la réalisation du gabarit fourni aux étudiants et la remise en page.

Les écoles nationales supérieures d'architecture, et notamment l'École nationale supérieure d'architecture de Grenoble, constituent, pour peu qu'on s'y intéresse, un vivier passionnant que cette collection ambitionne de valoriser.

Parce que les questions pédagogiques constituent le cœur des enjeux de la formation des architectes de demain, je souhaite longue vie à cette collection !

Jean-Michel Knop
Directeur de l'ENSAG

Introduction

Juliette Pommier

La troisième année de licence constitue une charnière dans la formation d'architecte. Au cours de cette année, les étudiants finissent d'acquérir les outils fondamentaux de la conception architecturale et urbaine et commencent à élaborer un positionnement personnel. Pour les accompagner dans ce changement d'attitude, et alors qu'ils deviennent plus consciemment acteurs de la construction de leurs connaissances et de leur pensée, plusieurs enseignements concourent à transmettre aux étudiants les outils de cette autonomie.

En studio de projet, l'enseignement engage progressivement les étudiants dans la complexité de la conception architecturale et urbaine. Il pose désormais des questions de méthode, d'outils et d'approche personnelle face à l'intégration de données multiples et d'échelles croisées au processus d'agencement des espaces. Les étudiants sont ainsi amenés à mettre en forme leurs propositions spatiales, mais également leur argumentaire et la vision architecturale et urbaine qui le sous-tend.

Parallèlement à la pratique, deux enseignements théoriques visent à énoncer et ordonner une vision de l'architecture,

et à la formaliser par l'écrit. Le premier correspond à l'encadrement du rapport d'études, qui est organisé à l'École d'architecture de Grenoble sous la forme d'un bilan rétrospectif et prospectif du parcours de licence. À l'aide d'une analyse sélective et thématifiée de leur premier cycle, les étudiants s'essayaient à formuler pour la première fois leur vision du métier d'architecte, et à identifier les compétences et connaissances qu'ils souhaitent acquérir en master pour la mettre en œuvre.

Le second enseignement s'inscrit dans une perspective analogue – commencer à élaborer une vision de l'architecture –, mais en l'abordant sous un tout autre angle : celui de l'épistémologie, l'étude de la connaissance scientifique, ici appliquée aux théories architecturales. L'analyse des discours des architectes, de leurs positions théoriques et représentations mentales, l'examen de leurs genèses et de leurs concrétisations vient ainsi fournir un cadre scientifique au travail d'introspection que demande le rapport d'études. Ces deux enseignements sont donc pensés en miroir, et permettent aux étudiants de commencer à se positionner non seulement au sein de l'école, face aux différentes pensées enseignées en master, mais également à une échelle historique et géographique plus large, en prenant mieux conscience des filiations dans lesquelles ils se situent.

Une approche épistémologique des théories architecturales et urbaines

L'enseignement de la « théorie » en architecture a subi de profondes transformations depuis les années 1960. Après la mutation postmoderne des années 1970, et alors que l'évolution des problématiques urbaines témoigne d'un nouveau changement de paradigme incorporant progressivement le développement durable, l'enseignement de la théorie se doit d'intégrer la diversité des positionnements, et plus encore : leur relativité à un contexte socioéconomique, politique, culturel et environnemental.

Dans le cadre contemporain, que certains ont pu qualifier d'éclectisme théorique, l'approche épistémologique permet

de se concentrer davantage sur les logiques structurant les pensées architecturales et urbaines que sur les contenus individuels. Néanmoins, ceux-ci sont toujours présents, dans la mesure où ils constituent la matière permettant d'explicitier les mécanismes de la théorisation – d'autant que les contenus, leur élaboration dans la longue durée et le processus de leur structuration comme système de pensée opératoire sont difficilement dissociables.

Les cours interrogent donc d'une part la généalogie des pensées architecturales et urbaines, et d'autre part les contenus et les différentes expressions que les discours théoriques peuvent prendre selon les situations et les enjeux – abordant en particulier les outils, méthodes, problématiques et champs d'action –, et enfin leur capacité opératoire, au travers d'exemples et de références. Les mécanismes évoqués portent aussi bien sur l'assimilation et la structuration des idées que sur leur réadaptation opératoire sous la forme d'une méthode de conception, ou encore sur l'organisation rhétorique des argumentaires de projet. Apparaissent ainsi en filigrane les logiques qui déterminent et organisent les pensées architecturales et urbaines : la nécessité opératoire en premier lieu, mais également l'accès à la commande, la gestion des relations aux différents acteurs du projet, l'intégration à une culture et à une société, l'engagement éthique de l'architecte et sa manière de se situer dans le monde contemporain et dans le système de production de l'environnement humain. En somme, la pensée architecturale permet d'opérer, de convaincre, de gérer et négocier, mais aussi de se situer et d'évoluer.

La diversité des visions présentées au cours du semestre repose en grande partie sur les interventions d'enseignants de master, qui exposent à cette occasion les questions, les méthodes, les cultures et les positions qui leur sont spécifiques. Les six thématiques de master mettent de plus en évidence la convergence de certaines questions – par exemple le territoire ou l'expérimentation, caractéristiques de l'École d'architecture de Grenoble –, tout en démontrant la pluralité des visions et des approches susceptibles de nourrir et de traiter ces problématiques contemporaines. À travers la pluralité, ces séances visent à fortifier le positionnement personnel et l'autonomie critique des étudiants.

Une initiation par la pratique à l'approche théorique

Afin de permettre aux étudiants de comprendre par eux-mêmes la substance et les enjeux opératoires de la pensée architecturale, cet enseignement propose de mener une première recherche personnelle sur un architecte, à mettre en mots dans un court article d'environ 15 000 signes. En amont du mémoire de master dont elle introduit les fondements, cette « initiation à la recherche par la recherche » favorise l'appropriation et l'approfondissement des thèmes soulevés dans les cours magistraux, auxquels viennent s'ajouter un cours de méthodologie et des travaux dirigés encadrés par des doctorants en architecture.

Le cadre thématique et méthodologique très précis tend à développer l'exploration de l'articulation entre théorie et pratique. Il est fondé sur les outils de la recherche : un corpus restreint, un questionnement élaboré à partir d'un point de vue disciplinaire très spécifique, celui de l'épistémologie de l'architecture, et des méthodes d'analyse adaptées au questionnement. Les étudiants doivent faire un choix dans le cadre suivant :

- un concepteur (architecte, urbaniste ou paysagiste) ;
- une notion opératoire ;
- une problématique clairement formulée ;
- un à trois projets (du même concepteur ou non, pour permettre les comparaisons) ;
- une bibliographie de six ouvrages ou articles minimum (dont deux font l'objet d'une fiche de lecture au cours du semestre).

La structure proposée pour la rédaction intègre elle aussi certains éléments constitutifs de la démarche scientifique. Chaque article engage le raisonnement à partir de l'énoncé du sujet et de la problématique dans l'introduction, se déploie au travers d'un développement structuré et illustré rassemblant les différentes analyses de projets, puis s'achève par une conclusion récapitulant le questionnement et les résultats de l'étude. La problématique, aussi clairement définie et délimitée que possible, ouvre et clôture la réflexion : l'objectif est d'examiner un aspect

restreint des œuvres, et de ne jamais perdre de vue le questionnement auquel elles sont confrontées. Par ailleurs, un accent particulier est porté sur l'explicitation des notions abordées, sur lesquelles les étudiants mènent une investigation croisée entre les définitions courantes, celle des concepteurs étudiés, et celles des dictionnaires spécialisés – géographie, sociologie, urbanisme et paysage notamment –, sont ainsi convoqués pour éclairer, par contraste, les mots des architectes.

À l'appui de ce travail de problématisation, de définition des notions et d'analyse des visions d'architectes, une bibliographie thématique et méthodologique est distribuée en début de semestre. Elle porte principalement sur la dimension théorique de l'architecture, les étudiants collectant par eux-mêmes les données des projets étudiés. Son organisation permet de dérouler les différents aspects du raisonnement demandé. En premier lieu, les dictionnaires et ouvrages d'épistémologie servent à problématiser et définir : il s'agit par exemple du *Dictionnaire de l'urbanisme et de l'aménagement* (Choay, Merlin, 2000), de *L'Abécédaire de la maison* (Flamand, 2004), ou du livre d'Alain Farel, *Architecture et complexité. Le troisième labyrinthe*, (Farel, 1991). Ensuite, quelques manuels d'analyse offrent des outils pour l'examen des projets, notamment *La description architecturale* (Queysanne, 1989) ou les *Histoires d'architecture* (Taricat, 2003). Enfin, la section la plus longue est consacrée à des ouvrages personnels de théorisation de l'architecture, de la ville ou du paysage, tels que le *Manifeste du tiers paysage* (Clément, 2004), *De l'ambiguïté en architecture* (Venturi, 1966) ou *Imaginer l'évidence* (Siza, 2012). Cette dernière partie, qui constitue la ressource dans laquelle les étudiants peuvent puiser leurs sujets, intègre en outre les bibliographies sélectives des thématiques de master de l'École d'architecture de Grenoble.

Un échantillon des travaux réalisés en 2013

En 2013 s'est déroulée une première expérimentation de cet enseignement qui, malgré le cadre méthodologique assez strict, laissait les étudiants entièrement libres de leurs choix de concepteurs, à l'intérieur des disciplines de l'architecture, de l'urbanisme ou du paysage. De cette liberté a résulté une sorte de *hit parade* des architectes les plus appréciés par les étudiants de licence 3 de l'École d'architecture de Grenoble. À titre de curiosité, voici les plus représentés :

- P. Zumthor : 12 articles;
- R. Piano : 11 articles ;
- R. Koolhaas ; F. L. Wright : 8 articles ;
- T. Ando : 6 articles ;
- P. Bouchain, R. Venturi : 5 articles ;
- A. Aalto, L. I. Kahn, A. Siza ; G. Murcutt : 4 articles;
- A. Campo Baeza ; Ch. De Portzamparc : 3 articles.

Cette première expérience a aussi permis d'identifier les thèmes sur lesquels les étudiants s'interrogent, et les notions qui revenaient fréquemment. Si la culture qui se dessine alors provient évidemment en grande partie de l'organisation du cursus de licence et des connaissances diffusées à l'école, ces thèmes font ressortir ce que les étudiants retiennent, au filtre des mécanismes d'assimilation, et ce qu'ils y ajoutent, par leurs recherches personnelles.

Il est aussi notable que les notions et les architectes choisis correspondent à une culture textuelle et disponible en bibliothèque ou sur Internet – au nombre des paramètres de constitution de cette culture partagée à l'École d'architecture de Grenoble, la médiatisation des connaissances n'est pas négligeable. Parmi les sujets se retrouvaient donc en particulier les thèmes suivants (des exemples des notions abordées suivent entre parenthèses) :

- Architecture sensible (lumière, matière, couleur, atmosphère) ;
- Architecture & technique (préfabrication, réhabilitation, expérimentation) ;
- Architecture & usages (confort, dispositif, habiter, programme) ;
- Architecture & société (humanisme, participation, utopie & réalité) ;
- Architecture & contexte (contexte, nature, paysage, écologie) ;
- Architecture & urbanisme (flot ouvert, *Bigness*, typologie) ;
- Paysage & Territoire (horizon, milieux, territoire) ;
- Processus de conception (diagramme, récit, rationalisme, référence, contraintes) ;
- Tradition & modernité (vernaculaire, régionalisme critique).

La sélection des travaux présentés ici a été réalisée selon plusieurs critères. Evidemment, en premier lieu, elle résulte de la qualité de la réflexion que développent certains articles ; mais elle correspond aussi à la recherche d'une représentativité des sujets choisis par les étudiants. Il s'agissait de témoigner d'une part de la fréquence de certains choix, considérés dès lors comme emblématiques de la culture de l'École d'architecture de Grenoble, d'autre part de la variété des thèmes et notions abordés et enfin, pour la plupart, de la maturité d'une analyse et d'un positionnement tout à fait étonnants pour des étudiants de licence 3.

La structure adoptée est celle d'un abécédaire : il rassemble quelques éléments de l' A.B.C. des architectes contemporains. Identifiés par les étudiants eux-mêmes, ces éléments représentent les bases d'une culture qui commence à se construire de manière autonome. À la différence d'un lexique ou d'un dictionnaire, l'abécédaire évoque les débuts ; et en l'occurrence, les débuts de l'autonomie.

Directeur de la publication :
Jean-Michel Knop
Directeur de l'ENSAG

Coordination :
Chantal Thépaut
Chargée de mission à l'ENSAG

Relecture, corrections, mise aux normes éditoriales, remise
en forme des livrets :
Aude Clavel, Écriture & Communication

Conception graphique de l'enveloppe de l'ouvrage :
Vincent Velasco, Design Graphique, David Naudon,
architecte d'intérieur, associés

Achévé d'imprimer en décembre 2013 sur les presses
des imprimeries du Pont de Claix à Claix (38) et Grafi à
Fontaine (38).

© École nationale supérieure d'architecture de Grenoble -
2013



Livret 02 / A-B
Mathilde Tramoni

Luis Barragan, une interprétation de l'architecture méditerranéenne

Licence 3 / Approches théoriques de l'architecture
École nationale supérieure d'architecture de Grenoble

Introduction

Bien connu pour le maniement de la couleur et son architecture qualifiée d'« émotionnelle », l'architecte mexicain Luis Barragan (1902-1988) a profondément marqué l'architecture contemporaine. Couronnée par le prix Pritzker en 1980, son œuvre se caractérise par une synthèse entre l'architecture vernaculaire mexicaine et l'architecture moderne. L'aboutissement de ce travail résulte néanmoins d'un lent processus de maturation, au cours duquel son langage architectural a connu une évolution considérable. Beaucoup d'auteurs s'accordent pour dire que ses travaux peuvent se diviser en trois périodes majeures (cf. Danielle Pauly, Federica Zanco). La première se caractérise par une puissante influence de l'architecture méditerranéenne, résultant de son voyage en Europe en 1924. La seconde période est marquée par le Mouvement moderne, en pleine effervescence à l'époque. La troisième période synthétise de toutes ces expériences, à partir de 1943, date à laquelle l'architecte réalise la restructuration et l'agrandissement de la maison Calle Francisco Ramirez.

Autodidacte, comme beaucoup d'architectes de son époque, L. Barragan s'est nourri essentiellement de lectures et de voyages. Les références ont donc joué un rôle essentiel dans son travail. Les différentes influences

auxquelles il a été soumis lui ont permis de mener une réflexion sur le rôle des références dans le processus de conception architecturale, laquelle lui a donné l'occasion de construire son propre langage architectural.

« Ne me posez pas de question sur telle ou telle œuvre, ne cherchez pas à savoir comment j'ai fait, mais voyez ce que moi-même j'ai vu¹. »

La référence méditerranéenne a notamment joué un rôle majeur dans l'architecture de L. Barragan, et en particulier l'architecture hispanique, qui a joué un rôle majeur dans la définition de l'architecture mexicaine en général. Ainsi, les voyages en Méditerranée lui permettent de redécouvrir l'architecture de son pays.

Dans cet article, nous chercherons donc à comprendre comment L. Barragan interprète l'architecture méditerranéenne dans son travail. Les aspects de cette architecture qui l'ont marqué feront l'objet d'une première partie. L'architecture méditerranéenne se caractérise par un rapport de protection vis-à-vis de l'extérieur, qui conduit au développement d'une intériorité. Nous analyserons ensuite comment l'évolution de l'interprétation de cette référence a permis à L. Barragan de construire son propre langage architectural. Il s'agira tout d'abord d'illustrer cette évolution à travers l'analyse de plans et de photos d'un projet, la maison Christo, construite juste après son voyage en Méditerranée. Puis nous verrons une interprétation plus affirmée de L. Barragan à travers deux projets, la maison Galvez et la Maison Atelier, réalisées durant la dernière période de création de l'architecte. De mon point de vue, cette dernière période manifeste le mieux l'appropriation de ses références.

1 Citation de Barragan extraite de Pauly D., *Barragan L'espace et l'ombre, le mur et la couleur*, p. 9.

L'architecture méditerranéenne : un rapport de protection vis à vis de l'extérieur conduit au développement d'une intériorité

Une nécessité de se protéger (voyage au Maroc, en Espagne)

Au cours de son premier voyage à travers l'Espagne, L. Barragan découvre d'abord les modèles qui ont inspiré les colons et leurs façons de construire au Mexique. Le climat autant au Mexique qu'en Méditerranée nécessite effectivement de se protéger du soleil. Ainsi, les constructions reflètent un mode de vie propre au milieu méditerranéen, où les édifices revêtent une enveloppe protectrice : les façades sur rue présentent de rares ouvertures, souvent protégées par des grilles ouvragées.

Le mur protège alors de l'extérieur et occulte ce qui se passe à l'intérieur. Ces murs donnent à la ville son harmonie. Souvent épais, ils se caractérisent par une très grande matérialité. Les surfaces planes ainsi érigées jouent avec la lumière, qui révèle par la course du soleil leurs matérialités toujours changeantes. C'est au cours de son voyage au Maroc que la matérialité et la présence physique de ces murs marque particulièrement L. Barragan : « Sais-tu ce qui m'a particulièrement influencé, en plus des villages mexicains de mon enfance [...] ? L'architecture méditerranéenne, toute blanche, très belle, forte. [...] Toute cette architecture, je la sens profondément reliée au sol. Dans les maisons au Maroc on ne sait où se termine le bout de désert [...] ni comment elles émergent du sol même et des murs de roche². »

² Citation de Barragan, *ibid.*, p. 50.

L. Barragan est également très influencé par l'architecture monastique, dont il a fait l'expérience au Mexique et lors de ses voyages. En 1931, il ne manque pas de visiter les édifices religieux italiens. Leurs façades protègent et occultent l'intérieur, mais elles permettent aussi de développer une intériorité propice au recueillement. Cette sensation de quiétude est très importante pour L. Barragan. Il cherchera dans son travail, en développant l'intériorité de ses espaces, à traduire ces expériences de quiétude issues de l'architecture monastique.



Louis Barragan au patio des orangers de l'Alhambra.



La matérialité des murs blancs du Maroc.

Source : Croquis de Louis Barragan.

Une intériorité pour permettre un rapport intime avec un extérieur (Alhambra de Grenade, Jardins de Bac)

Dans l'architecture méditerranéenne, l'enveloppe qui protège de l'extérieur conduit nécessairement au développement d'une intériorité. En effet, l'habitation comportant très peu de fenêtres donnant sur l'extérieur, le patio a pour fonction d'éclairer l'intérieur. Il occupe une place centrale dans le bâti et organise la distribution des espaces. Il est souvent occupé par un bassin ou une fontaine pour rafraîchir la maison.

Pour l'architecte, l'exemple le plus marquant de cette intériorité est sans doute l'Alhambra de Grenade. C'est au cours de son premier voyage en Europe (1924) que L. Barragan visite l'Alhambra. La succession de patios dans le palais arabo-andalou incarne parfaitement cette notion d'intériorité. Le parcours, fait de détours et de cheminements qui mènent à différents patios à travers l'édifice, par les contrastes d'ombre et de lumière, marque profondément l'architecte. Les patios sont dans l'Alhambra un moyen de développer une relation privilégiée avec la nature, celle-ci se manifestant en ce lieu par des jardins et une présence de l'eau rigoureusement conçus. Le contraste entre les murs aveugles, la végétation luxuriante et le bruit de l'eau stupéfie L. Barragan, qui explique : « Pour visiter le patio des orangers à l'Alhambra, on passe par un tunnel très petit – je ne pouvais même pas me redresser – et à un moment donné s'ouvrit devant moi l'espace merveilleux des portiques de ce patio, contrastant très fortement avec les murs aveugles et le bruit de l'eau. Je n'ai jamais oublié cette émotion³. »

3 *Ibid.*

Après l'expérience de l'Alhambra, la nécessité du jardin comme lieu d'équilibre pour l'homme devient une évidence pour l'architecte. Au cours de son premier voyage en Europe, L. Barragan fait également la découverte des écrits du paysagiste Ferdinand Bac, qui a réalisé plusieurs jardins en Méditerranée. De retour au Mexique, L. Barragan partage ces œuvres de F. Bac avec à ses compagnons, les *tapatios* (architectes de Guadalajara dont Ignacio Daz Morales, Luis Barragan et Rafael Urzua font partie). Les livres de F. Bac vont alimenter leurs réflexions sur une méditerranéité comme jonction entre leur mexicanité et la recherche d'un nouveau langage. Effectivement, celui-ci

explique dans ses écrits que si nous retirons l'ornement des différentes formes issues de l'art méditerranéen, ces dernières relèvent alors de mêmes formes archétypales que nous pouvons d'ailleurs retrouver au Mexique. Nous pouvons ainsi retrouver l'influence conceptuelle de F. Bac chez L. Barragan, aussi formellement dans ses jardins que dans ses habitations.

L'évolution de l'interprétation de la référence méditerranéenne conduit au développement du langage architectural de Barragan

Analyse du projet de la maison Christo

L. Barragan construit la maison Christo à Guadalajara en 1929, au retour de son voyage en Europe et en Méditerranée. Parmi les références de cette œuvre, nous pouvons retrouver l'Alhambra de Grenade. L'enveloppe de la maison Christo revêt un caractère protecteur très fort, à l'instar de l'architecture méditerranéenne (*cf.* illustrations ci-après). Avec près de 40 cm, l'épaisseur des murs en adobe est conséquente, et les ouvertures vers l'extérieur sont peu nombreuses. Le lien entre l'extérieur et l'intérieur au sud-est assuré par la succession de passages en arcs elliptiques rappelant les arcs de l'Alhambra. Le thème du parcours que développe L. Barragan dans la maison Christo s'inspire directement de sa visite de l'Alhambra de Grenade, où s'enchainent des espaces cloisonnés à ciel ouvert. L'entrée dans la maison se fait donc progressivement grâce à un porche surélevé. La présence de patios rappelle également l'architecture méditerranéenne. Toutefois, L. Barragan en fait une interprétation personnelle dans la maison Christo.

À la différence de l'architecture méditerranéenne, le patio principal est excentré, et n'a plus une fonction distributive au sein de la maison. Néanmoins, celui-ci conserve certains caractères méditerranéens : il demeure « entouré » par le bâti de la maison et occupe donc une position de centralité relative. Certains espaces, comme les patios au sud de la parcelle, sont totalement séparés du patio principal, mais d'autres pièces juxtaposées, comme le bureau et la cuisine, sont éclairées par le patio. D'autres points

communs aux patios méditerranéens peuvent être relevés, tels l'aménagement avec une fontaine et la constitution du jardin. Le jardin fait ainsi totalement partie de la maison.

L'agencement des patios au sud de la parcelle et des pièces couvertes est réalisé sans distinction. Ces patios secondaires donnent alors l'impression de pièces au même titre que les pièces intérieures, à ceci près qu'elles sont à ciel ouvert. La présence de plusieurs patios renforce cette impression.

Les espaces extérieurs s'intègrent alors totalement à la maison. Le patio permet d'établir une relation intime, protégée avec « l'extérieur » (le dehors). L'interprétation de L. Barragan me semble toutefois encore peu affirmée. Nous pouvons le comprendre à la manière dont il développe le patio principal dans l'espace. Nous notons peu de différences avec le patio traditionnel méditerranéen. À l'inverse, dans l'analyse architecturale de la Maison Atelier qui suit, le langage architectural de L. Barragan devient plus personnel.

Analyse du projet de la Maison Atelier

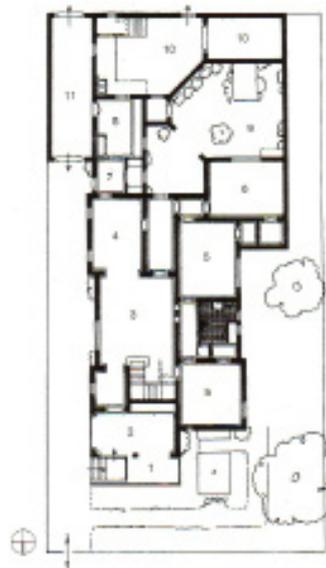
La Maison Atelier de L. Barragan a été construite en 1948 à Mexico, sur une parcelle limitrophe à la maison Barragan-Ortega occupée auparavant par l'architecte. Cette maison représente en quelque sorte l'épanouissement de son langage architectural. Il y expérimente des dispositifs spatiaux et lumineux qu'il réutilisera par la suite.

Tout comme pour la maison Christo, la façade principale de la maison est assez opaque. On note cependant des ouvertures comme la fenêtre de la bibliothèque, les portes du garage et celles de l'atelier. La transition entre l'espace public et l'intérieur de la maison est assuré par un hall d'entrée qui mène à un escalier pour distribuer les différents espaces de la maison.

L'intimité créée par les patios dans l'architecture méditerranéenne est ici principalement générée par une spécificité de lumière, souvent indirecte, et d'ambiances propres à chaque espace. Nous retrouvons ainsi beaucoup de cloisonnements à mi-hauteur, délimitant les espaces comme pour le bureau de la bibliothèque. Chaque espace profite aussi d'un dispositif lumineux spécifique. La fenêtre de la chambre comporte ainsi des volets particuliers

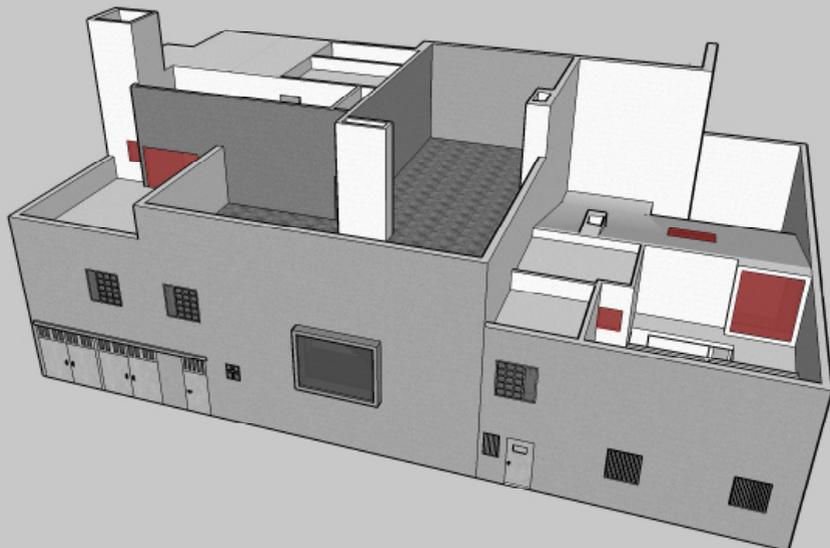


La maison Cristo : Patios secondaire et principal.

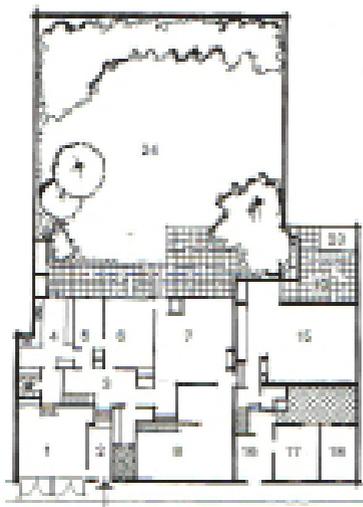


Plan de la maison Cristo.

- 10 patio secondaire
- 9 patio principal
- 6 bureau
- 8 cuisine



Perspective de l'enveloppe de la Maison Atelier.



Plan de la Maison Atelier.

- 1 garage
- 2 hall d'entrée
- 3 escalier
- 4 cuisine
- 5 salle à manger
- 6 salon
- 7 séjour
- 8 bibliothèque
- 10 patio
- 24 jardin

permettant différents degrés d'intimité et de lumière. L'escalier est éclairé par une fenêtre d'angle donnant sur le toit.

Le thème du patio demeure toutefois présent. Cependant, à la différence de la maison Christo, le patio est assumé exclusivement comme pièce extérieure et n'est plus « entouré » de bâti. Ainsi, le patio de l'atelier se situe à l'arrière de la salle principale ; il éclaire latéralement l'espace de travail et apporte, au même titre que les autres dispositifs lumineux, une spécificité et une intimité.

Nous retrouvons des similarités entre le thème du patio et le toit de la Maison Atelier. En effet, le toit tout comme le patio servent à capter la lumière de manière indirecte. Le toit-terrasse fait aussi figure de pièce extérieure par son cloisonnement fait de murs hauts et ouvert sur le ciel.

La Maison Atelier se détache beaucoup plus clairement des références méditerranéennes, du fait qu'elle développe essentiellement le thème de l'intériorité et de l'intimité de chaque espace créé par une ambiance spécifique.

Analyse du projet de la maison Galvez

La maison Galvez a été construite en 1955 à San Angel, suite au troisième voyage de L. Barragan en Europe et en Afrique du Nord. Ce travail reflète un grand nombre de références, dont l'architecture méditerranéenne, mais surtout la vision de cette architecture par F. Bac. Le rapport entre la maison et le jardin y est développé afin d'établir une relation d'intimité avec l'extérieur. La conception de cette maison appartient à la dernière période de création de l'architecte, durant laquelle, après la Maison Atelier, il renforce son langage architectural.

Nous retrouvons dans cette maison une enveloppe extérieure discrète et opaque similaire aux murs aveugles blancs remarquables au Maroc par L. Barragan. L'esthétique de planéité murale y est plus présente que pour la Maison Atelier. Ainsi, les seules ouvertures présentes sont la porte du garage et la porte d'entrée. Blanche, cette dernière se confond avec la façade de même couleur. Seul un mur rose détonne et marque l'entrée de la maison. Cette couleur se retrouve dans toute la séquence d'entrée : le porche à l'extérieur, le hall d'entrée ouvert sur un premier jardin et le vestibule. Ces éléments d'articulation entre privé et

Plan de la maison Galvez.



- 1 hall d'entrée
- 2 vestibule
- 3 salon
- 4 séjour
- 5 salle à manger
- 6 cuisine
- 7 garage
- 8 patio
- 9 jardin
- 10 bureau



public, déjà présents dans les maisons précédentes, sont enrichis par la présence de la couleur rose, qui vient nourrir l'interprétation des façades aveugles et blanches du Maroc qui ont touché et inspiré L. Barragan.

Le thème du patio est lui aussi interprété de manière plus radicale que lors des réalisations précédentes. Les patios sont ainsi utilisés en tout point comme pièces extérieures. Le patio de l'entrée a quant à lui une fonction exclusive d'éclairage, puisque la surface au sol est occupée par une fontaine. Tout comme dans la Maison Atelier, il apporte une ambiance spécifique, par une lumière latérale au salon lui conférant une plus grande intimité. La couleur et le bruit de la fontaine participent à la spécificité et donc à l'intimité du lieu.

Le rapport d'intimité avec l'extérieur est particulièrement mis en avant dans cette maison : d'une part grâce au patio, mais aussi grâce aux autres ouvertures ménagées sur le jardin. Ainsi, les ouvertures à l'entrée et dans le séjour donnent sur des arbres soigneusement disposés. À la différence de la Maison Atelier, le jardin et l'habitation ne sont pas séparés et forment donc un tout où se succèdent espace extérieurs et intérieurs.

Conclusion

L. Barragan a mûri son langage architectural au fil du temps. Il s'est nourri de lectures et voyages qui lui ont permis de développer une réflexion à l'origine de la conception de ses constructions. Parmi les nombreux lieux qu'il a visités, certains l'ont plus touchés que d'autres, tels l'Alhambra, le Maroc, des monastères aussi...

Son identité mexicaine l'a poussé vers l'architecture méditerranéenne, qui est à la source de l'architecture coloniale du Mexique. Il a vu dans l'architecture méditerranéenne une voie pour développer une nouvelle architecture mexicaine. On trouve en effet dans cette référence des principes en adéquation avec le mode de vie des Mexicains.

C'est en interprétant ces principes et donc en se détachant quelque peu d'eux que s'est construit son

langage. On retrouve en effet dans son travail l'enveloppe protectrice et les murs quasi aveugles de l'architecture méditerranéenne, et le type d'intériorité développée par les patios méditerranéens. Si les mêmes thèmes sont abordés, les formes évoluent et changent. Finalement c'est sans doute le sentiment qu'il a ressenti lors de ses visites que l'architecte vise à reproduire. Le sentiment de quiétude dans ces lieux protégés par d'épais murs retient son attention. Si la référence méditerranéenne est aussi marquante pour L. Barragan, c'est qu'elle correspond à une expérience physique de l'architecture.

L. Barragan a pu ainsi, à partir de références existantes, innover dans son langage formel. Les références architecturales nourrissent le processus de création, mais plus particulièrement, c'est le regard forcément subjectif sur ces références qui permet de construire une pensée architecturale. La pensée architecturale d'un architecte ne devrait pas pour moi se limiter à son expérience ou ses références propres, mais devrait aussi se nourrir des références d'autrui et plus particulièrement de celles des usagers des lieux à construire.

Bibliographie

Ambasz E., *The architecture of Luis Barragan*, New York, Museum of Modern Art, 1976.

Pauly D., *Barragan. L'espace et l'ombre, le mur et la couleur*, Birkhauser, 2008.

Salas Portugal A., *Barragan. Photographs of the architecture of Luis Barragan*, New York, Rizzoli International Publications, Inc, 1992.

Zanco F., *Barragan, the quiet revolution*, Milan Skira, 2001.



Livret 03 / C-D
Mélina Ramondenc

**Giancarlo de Carlo,
le projet comme révolution permanente**

Licence 3 / Approches théoriques de l'architecture
École nationale supérieure d'architecture de Grenoble

Illustration de couverture : photographie prise lors de la 14^e triennale de Milan, en 1968, lors d'un débat houleux entre Giancarlo de Carlo, des ouvriers et des étudiants contestataires.

Introduction

Dans la plupart des esprits, le terme *révolution* évoque une période brève, durant laquelle s'opère un bouleversement brutal, profond et radical de la société. Il paraît alors peu évident de lier cette notion à la permanence, à ce qui s'inscrit dans la durée et relève d'une certaine forme de stabilité. Pourtant, c'est à travers l'expression de « révolution permanente », développée par Marx puis Trotski, que l'on se propose de comprendre le travail de Giancarlo de Carlo. Visant à théoriser une révolution du prolétariat qui se poursuit tant qu'elle n'a pas totalement réalisé ses objectifs, ce concept implique l'engagement de la totalité de la classe dominée dans le processus de transformation de la société, ayant pour finalité l'abolition de la hiérarchie des classes.

Proche des courants d'extrême gauche, G. de Carlo intègre naturellement ses convictions idéologiques dans sa conception architecturale. Il place l'homme au centre de ses préoccupations, et envisage le projet d'architecture comme un outil, catalyseur de la transformation constante de la société, qui doit permettre d'impulser de nouvelles dynamiques sociales, et de nouveaux enjeux territoriaux.

Dans un entretien accordé à Thierry Paquot en 1997, l'architecte déclare : « Il faut toujours lutter contre la routine, le conformisme, l'académisme, et se remettre sans cesse

en cause¹. » Cette lutte sera également un des principaux moteurs de son travail, le poussant à se renouveler dans chacune de ses propositions architecturales, en perfectionniste intransigeant et infatigable. Le projet comme révolution permanente s'incarne donc dans cette recherche architecturale constante, qui se fait avec les hommes et les femmes qui vivent le lieu. L'architecte doit être à leur service et participer à les rendre acteurs de leur propre condition, dans le but d'une société harmonieuse et idéale.

L'analyse proposée dans cet article vise à mettre en évidence le lien fondamental entre les préoccupations politiques et sociales de G. de Carlo et l'architecture qu'il a produite tout au long de sa vie. Il s'agira plus précisément d'aborder la question de la place de l'homme dans sa réflexion et dans son architecture, par l'analyse de trois projets pertinents, qui l'envisagent successivement comme individu, comme usager, et comme habitant du projet. Pour essayer de comprendre comment une conception politique peut aboutir finalement à des incarnations architecturales, nous étudierons la résidence étudiante du Collegio del Colle à Urbino, le quartier Matteotti à Terni, et enfin la restauration du Colletta di Castelbianco.

L'individu, l'homme social et politique

Une architecture des échelles sociales

Alors qu'il n'est encore qu'un jeune militant trotskyste, G. de Carlo entre en résistance contre le fascisme montant en Italie, et choisit d'agir pour s'opposer à un système totalitaire au nom de la liberté et de la justice sociale. Pourtant, à l'issue de la Seconde Guerre mondiale, ses rêves de révolution sont profondément déçus : l'accession au pouvoir des communistes italiens marque à ses yeux la restauration d'une forme de bureaucratie conservatrice, inégalitaire et corrompue. L'idéal est trahi ; la victoire est amère pour le jeune homme, plein d'ambition pour ce monde à repenser.

« On ne doit pas uniformiser, mais au contraire solliciter la différence². »

1 Paquot Th., Masbouni A., « Entretien avec Giancarlo de Carlo à Milan », 3 mars 1997, Université Paris-Val de Marne, Institut d'urbanisme de Paris.

2 De Carlo G., *Architecture et liberté, entretiens avec F. Bucunga*, Paris, Éditions du Linteau, 2004, p. 183.

G. de Carlo se rapproche alors progressivement de l'anarchisme. Cette idéologie lui apparaît plus pertinente, plus sincère, plus apte à redonner une vraie place à l'homme et à garantir sa liberté. L'anarchisme valorise en effet l'individu, et théorise l'avènement d'une société autogérée, où le pouvoir est partagé par tous, sans distinction hiérarchique, dans un but d'harmonie sociale. La figure l'individu est donc extrêmement importante pour G. de Carlo, qui rejette la « masse » exaltée dans l'idéologie communiste, considérant que la négation de l'individu au profit du groupe est une grave erreur. Il souhaite arriver à penser une société multiple, faite d'individualités qui se confrontent les unes aux autres, et s'enrichissent par l'échange. Il désire donc réinstaurer de la complexité en architecture, quand tout tend à se radicaliser et à se simplifier, s'opposant par là à la pensée moderne.

3 *Ibid.*, p. 103.

« Si les gens ne communiquent pas, ils perdent leur potentiel d'humanité³. »

L'architecture doit permettre de créer du lien entre les individus, afin qu'ils puissent faire société ensemble. La préoccupation majeure de G. de Carlo est de construire pour l'individu, tout en permettant sa confrontation à la collectivité qui le fait exister ; instaurer le vivre-ensemble tout en préservant l'expression de l'individualité. Cette préoccupation est clairement perceptible au travers de ses projets de résidences universitaires, et notamment celui du Collegio Del Colle, à Urbino.

Le Collegio Del Colle, l'espace construit entre l'individu et la collectivité

Tout au long de sa carrière, G. de Carlo construit de nombreux équipements sur le campus de la ville d'Urbino. Le programme du Collegio Del Colle, construit entre 1962 et 1966, contient un double enjeu : satisfaire au sein d'un même édifice les besoins de l'individu et ceux de la collectivité. Pour faire coexister ces deux échelles sociales, G. de Carlo propose de concentrer dans un bâtiment central culminant les espaces collectifs, et de disperser autour de lui les unités d'habitations individuelles, étagées sur le relief. Le collège est pensé comme un vieux centre urbain : organique, complexe et évolutif.

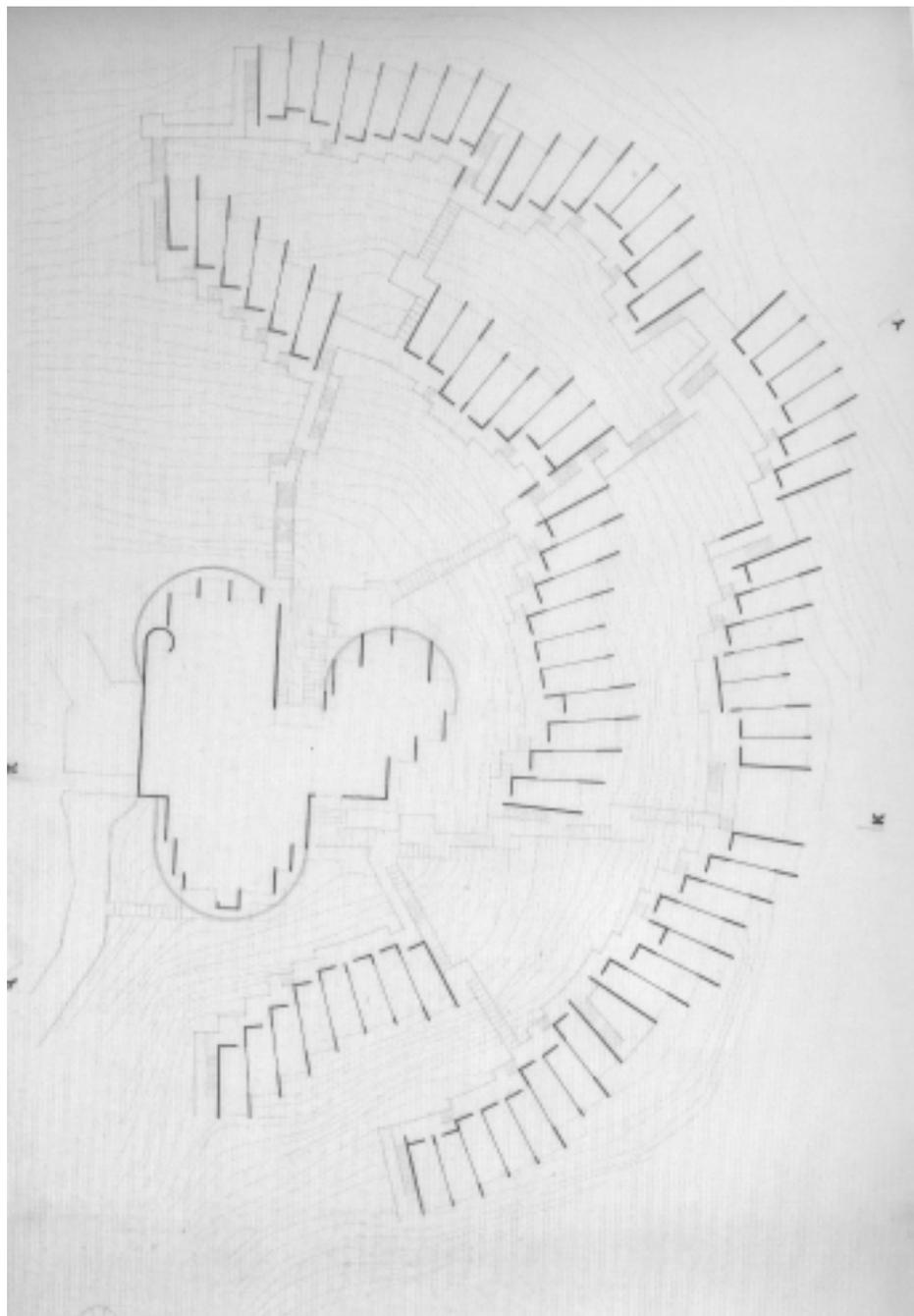
La mesure de l'espace individuel

L'étude des chambres confronte G. de Carlo à l'échelle d'un individu : comment définir la juste mesure d'un espace minimal, et comment répondre simplement aux besoins d'un individu ? Sa réponse est très simple : il dessine une pièce en longueur, qui n'est pas sans rappeler la cellule du couvent de la Tourette, divisée en trois espaces relativement clairs, qui répondent directement aux besoins inhérents à la vie étudiante : se restaurer, se laver, travailler ou dormir. G. de Carlo offre le minimum de confort individuel aux étudiants, et leur propose d'investir plus largement les espaces collectifs pour rencontrer, échanger, discuter avec les autres. L'on remarque ainsi dans la composition du plan que ces chambres individuelles, bien que totalement autonomes en elles-mêmes, sont regroupées par dizaines autour d'une circulation de desserte. Ces petits groupements offrent une échelle de sociabilité intermédiaire entre l'espace privé et l'espace public, et poussent à l'échange entre voisins.

Le condensateur social

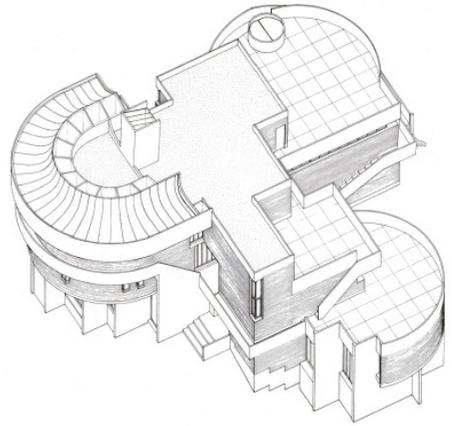
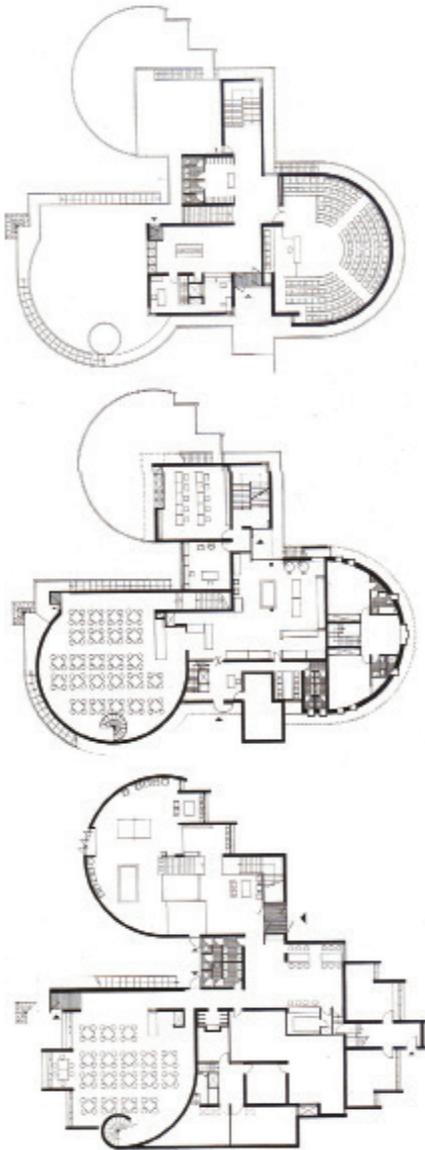
L'ancien couvent des Capucins, isolé au sommet d'une colline surplombant la ville, est restauré et intégré au projet de collège : il devient le bâtiment central qui articule le projet. G. de Carlo le nomme « condensateur social ». Il évoque ainsi le concept développé dès 1917 par l'avant-garde constructiviste. Le terme de condensateur, emprunté à l'électricité, évoque l'idée d'un changement de nature : celui du courant, comme celui des rapports sociaux.

Fortement lié à l'idéologie socialo-communiste, le concept visait à créer des espaces publics socialement équitables, qui permettaient la libre appropriation par tous, et neutralisaient toute hiérarchie sociale. L'architecture devait se faire le support de nouvelles pratiques sociales collectives. Les condensateurs sociaux prenaient alors les formes de clubs ouvriers, de maisons communes, de villes socialistes : des lieux nouveaux, où les hommes devaient apprendre à vivre ensemble, au quotidien. Le logement individuel n'assurait plus que la fonction de repos, et la vie se faisait majoritairement en collectivité. Le but sous-jacent de cette utopie du vivre ensemble était de tendre à une homogénéisation globale des populations, de mettre fin aux



Plan de composition générale du Collegio del Colle, à Urbino.

Source : McKean J., *Giancarlo De Carlo. Des lieux, des hommes*, Paris, Centre Pompidou, 2004.



Vue axonométrique et plans des niveaux 2, 3 et 4 du condensateur social.

Source : McKean J., *Giancarlo De Carlo. Des lieux, des hommes*, Paris, Centre Pompidou, 2004.

différenciations sociales, et de déplacer l'unité de référence de la société de la cellule familiale au groupe social.

Expérimentée et théorisée en Russie, cette idée a fait l'objet de réinterprétations nombreuses, dont celle de G. de Carlo, qui l'adapte ici à sa propre démarche. Contrairement aux communistes, il pense le condensateur social à partir de l'individu, et non dans une tentative d'uniformisation de la masse. Il ne veut pas homogénéiser les populations en les soumettant à la vie en collectivité et en diluant leur singularité dans l'espace commun, mais souhaite au contraire proposer aux étudiants de se confronter à la différence. L'espace public devient un espace coopérant, où l'on provoque la rencontre : le lieu du savoir et de l'apprentissage est associé au cœur social du bâtiment et à l'apprentissage de la vie en société.

Les circulations et la couture sociale

Les circulations mettent en relation la sphère privée et la sphère publique, et sont des espaces à part entière. Les circulations principales sont descendantes, rayonnantes à partir du point culminant. Un réseau secondaire de coursives latérales vient recouper celles-ci, dans le but de distribuer les groupes de logements. Ces circulations reprennent le rôle de la rue dans la ville traditionnelle : ce sont les premiers espaces de sociabilité entre étudiants. En les empruntant, chacun peut choisir de se retirer de l'espace commun ou le rejoindre, selon son gré : elles portent en elles le fondement même du fonctionnement du lieu.

Lors d'une visite impromptue et tardive au Collegio, G. de Carlo raconte qu'il a été accueilli avec sympathie par ceux parmi les usagers des lieux qui le reconnaissent : « [...] Un résultat a été atteint : cela signifiait que ceux qui vivent, qui travaillent dans ces lieux, sont contents, et comprennent l'espace dont ils font l'expérience, qu'ils se l'approprient, voire qu'ils l'aiment⁴. »

⁴ *Ibid.*, p. 182.

Sa réflexion première sur l'homme en tant qu'animal social et politique se double ainsi d'une réflexion sur l'usage et l'appropriation. Il aborde la question de cet homme qui vit l'espace et s'y sent bien ; qui le pratique, lui donne sa pertinence et sa légitimité, et en fait finalement un lieu de vie : l'usager.

L'usager, l'homme qui s'approprie le lieu

Une architecture vécue et pratiquée

Franco Bucunga déclare à propos de G. de Carlo : « Pour comprendre ses architectures, il faut les parcourir ; pour être belles, elles ont besoin de gens qui bougent à l'intérieur, ceux-là même qu'on éloigne d'habitude au moment où l'on photographie les œuvres architecturales, afin de mettre en évidence la pureté de leurs volumes⁵. »

5 *Ibid.*, p. 20.

Faire l'architecture pour qu'elle soit vécue plutôt que vue implique de se poser la question de la fonction et des usages du lieu, deux termes qui sont parfois employés à tort pour désigner la même chose. Les usages sont les habitudes et les modes de vie développés par les hommes dans un lieu qu'ils utilisent, quotidiennement ou ponctuellement. Si l'architecte prévoit la plupart du temps des fonctions pour les différents espaces du projet, il ne peut prévoir l'intégralité des usages et des appropriations qui surviendront, parfois en décalage total avec ses projections.

G. de Carlo se rend rapidement compte de ce paradoxe, en disant, à propos de l'un des ses premiers projets, à Milan : « J'ai été choqué par la violence avec laquelle ils ont détourné le projet, pour en faire leur véritable lieu de vie ; et j'ai pris conscience de l'imprécision de mon projet. [...] J'ai compris combien, en dépit de son apparente rationalité, ma conception des lieux était erronée⁶. »

6 Cité d'après *Casabella*, n° 8, août 1959, in McKean J., *op. cit.*.

Après la publication de cette autocritique, il n'aura de cesse de rechercher les moyens de s'approcher au plus près de la réalité des personnes qui vont faire vivre le lieu. Élaborer des lieux de vie appropriables, avec et pour des hommes bien réels, dans leur individualité, leur complexité, et leur diversité sera un défi majeur. En développant les processus d'architecture participative, il souhaite re-poséder l'usager de son pouvoir de décision, nécessaire à l'exercice de sa liberté, et rejoint là encore l'idéal anarchiste.

Le Villagio Matteotti à Terni : une architecture de la médiation

La participation : vers une architecture démocratique

Par le processus participatif, G. de Carlo souhaite impliquer le futur usager dans le projet dès sa conception. Il prend ainsi le contrepied de l'architecture démesurée des grands ensembles monofonctionnels, calibrés et pensés pour un homme standard qui n'existe finalement pas, et dont les besoins sont réduits à leur plus simple expression.

Il se propose de penser les hommes dans ce qu'ils peuvent avoir de singulier, et de créer un lieu qui accepte et accueille la multiplicité des usages qu'ils voudront lui inventer. Au lieu de contraindre les modes de vie par une architecture autoritaire, supposée éduquer les hommes au confort moderne, il tâche d'envisager la spécificité, la complexité, le particularisme, et compose des projets sur mesure, contre l'architecture de la norme.

Considérant ainsi que les usagers sont les plus habilités à signaler, dans leurs actes ou dans l'expression de leurs désirs, les éléments essentiels au bon fonctionnement du projet, G. de Carlo élabore une architecture du dialogue et de l'observation, à l'écoute de l'homme et de ses besoins. Il ne se contente pas d'une retranscription littérale et démagogique des demandes de chacun, mais se fait le médiateur entre les désirs exprimés et les désirs réels. Il perfectionne sans cesse cette démarche de communication, afin qu'elle lui permette d'aboutir au projet le plus pertinent possible.

À Terni, entre 1969 et 1974, le processus de participation est direct. Le dialogue d'égal à égal est instauré entre l'architecte et la communauté soudée et solidaire d'ouvriers métallurgistes à qui s'adresse le projet. De grandes réunions de travail sont organisées avec l'ensemble des habitants, qui s'investissent totalement dans le processus.

Entre la règle et la variation : l'appropriation

G. de Carlo réalise à Terni un îlot urbain de logements et de commerces, structuré linéairement. Cette structure n'est pas une grille rigide et autoritaire : elle tolère la variation et établit la cohésion de quelques 250 logements, sans brutaliser le territoire. Pour dessiner ceux-ci, G. de Carlo

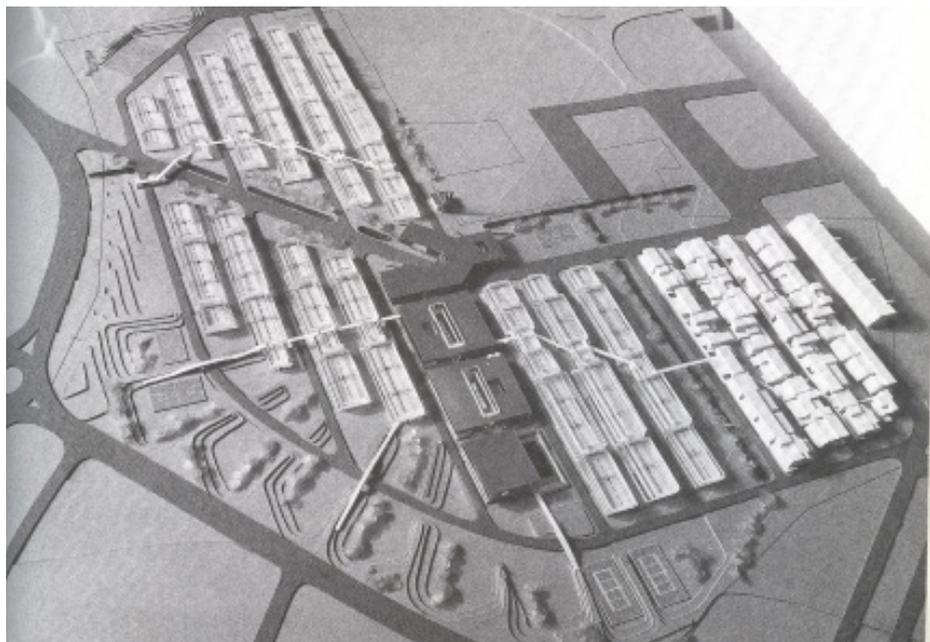
élabore cinq plans-types, dont il obtient, par un jeu de combinaisons, 45 typologies alternatives librement aménageables par les occupants. Cette méthode combinatoire permet à l'architecte d'offrir aux habitants du choix et de la diversité, tout procurant à chacun des logements des qualités similaires à celles des autres : il parvient ainsi à instaurer une forme d'égalité entre les habitants. Chacun peut s'approprier le logement qui lui est proposé sereinement.

Au-delà du logement, G. de Carlo souhaite que l'ensemble du quartier soit investi par les habitants. Afin de permettre une appropriation optimale des espaces communs extérieurs, il propose plusieurs stratégies. Tout d'abord, la circulation automobile et les déambulations piétonnes sont séparées, afin que le piéton puisse librement jouir de l'espace qui lui est destiné sans se sentir menacé. G. de Carlo limite également la hauteur de l'ensemble du quartier, en déclarant : « Je tenais à ce que les logements soient peu élevés et de forte densité, parce que je crois fermement qu'en matière de logement on ne doit pas avoir plus de trois étages. Si on a plus de trois étages, on perd toute possibilité d'appropriation réelle de l'espace⁷. »

L'architecte propose en outre des systèmes d'encaissements et de surplombs, qui évitent les vis à vis et procurent de l'intimité à chacun des logements, qui possèdent tous une entrée individualisée. La densité n'est pas une fatalité, et chacun prend rapidement ses marques dans le nouveau quartier. L'ensemble revêt une simplicité apparente, qui cache une grande complexité interne, répondant strictement aux besoins et aux aspirations des habitants. Cette forme de complexité spatiale du projet est une résultante directe du processus participatif.

Si ce processus rend l'usager acteur, l'implique et le responsabilise, il crée également un lien très fort entre l'homme et l'architecture. Les habitants prennent soin du lieu, et l'intègrent à leur patrimoine naturellement. Un véritable lien affectif les attache à leurs habitations. L'harmonie avec le lieu est totale lorsque l'architecte réussit à produire un espace en résonance avec son contexte plus large, attentif aux usagers comme au grand territoire ; lorsque l'architecture prend soin du lieu et permet à l'habitant d'y trouver sa place.

7 Cité d'après « Team ten+20 », *L'Architecture d'Aujourd'hui*, n° 77, 1975.



Ci-dessus : maquette de l'ensemble du quartier Matteotti.

Ci-dessous : schémas de combinaison des différentes typologies du projet.

Source : McKean J., *Giancarlo De Carlo. Des lieux, des hommes*, Paris, Centre Pompidou, 2004.



L'habitant, l'homme qui prend soin du lieu

L'architecture comme rapport au monde

Nombre des projets de G. de Carlo sont révélateurs de sa très grande attention au contexte physique, par leur intégration délicate et leur insertion respectueuse dans le paysage. Bien qu'il place l'homme au centre de sa réflexion, il ne le met pas pour autant sur un piédestal, et ne lui donne pas une position de domination vis à vis du lieu naturel. Le projet d'architecture qu'il impulse doit s'inscrire finement dans le territoire, en révéler les spécificités, les potentialités et les enjeux, tout en exprimant un profond respect pour le contexte. Il se pose comme un repère construit, à l'intersection entre la mesure de l'homme et l'échelle du lieu. G. de Carlo formule l'hypothèse d'une naturalité du projet d'architecture et d'un code génétique du lieu. Ce code doit être retrouvé par le projet, qui s'inscrit ainsi en filiation directe du territoire, et perpétue l'*ambiente*⁸ préexistante du lieu. À son sens, le projet est un processus en gestation dans le contexte, dont l'architecte ne serait finalement que l'humble maïeuticien.

G. de Carlo envisage ce contexte comme un système de relations complexes, et se refuse à pratiquer une analyse par dissection ou par décomposition : l'essence du lieu se perdrait précisément lors d'une telle démarche. Ce sont les relations, les interactions, les liens invisibles qui le fascinent et l'interpellent. Il s'agit de parvenir à appréhender le site dans toute sa complexité pour y projeter.

« Le problème est souvent que l'on n'est pas capable de lire le site mais que tout y est écrit⁹. »

Cette lecture attentive du lieu sera conceptualisée sous le terme de *reading* par G. de Carlo, et deviendra sa méthode de *progettazione*. Il conçoit alors des projets « tentatifs » par approximations successives : il n'impose pas sa vision dogmatique au territoire, mais ajuste continuellement son projet à celui-ci tout au long du processus de conception. L'architecture de circonstances que propose G. de Carlo est donc le fruit d'une réflexion complexe, d'après une analyse minutieuse du site, profondément ancrée dans son contexte, habilitée à dialoguer avec les temps longs

8 Le terme *ambiente*, traduit en français par « environnement », est emprunté aux futuristes par G. de Carlo pour désigner l'atmosphère des lieux.

9 De Carlo G. *et al.*, *Architecture et modestie : actes de la rencontre tenue au couvent de la Tourette (centre Th. More), 8-9 juin 1996*, Lecques, Théétète éditions, 1999, p. 43.



Vue aérienne du village de Colletta di Castelbianco.

Source : <http://www.archipaes.eu/castelbianco>

et à créer un lien fort entre l'homme et le territoire. Cette architecture subtile s'incarne totalement dans l'intervention de G. de Carlo à Colletta di Castelbianco.

Colletta di Castelbianco : habiter toutes les dimensions du territoire

Le projet de restauration et de restructuration du village de Colletta intervient entre 1993 et 1995, à la fin de la carrière de G. de Carlo. Le contexte de l'intervention est très particulier : un village moyenâgeux endormi depuis deux cents ans, perché sur une crête escarpée, déserté par ses habitants, attend que l'on vienne le réveiller. À l'encontre de la restauration passéiste et conservatrice que tendaient à lui imposer les commanditaires, G. de Carlo propose un véritable projet, qui respecte le passé du village tout en lui proposant un avenir. Il restaure les habitations en ruine et ajoute de nouveaux logements, qui répondent au confort moderne, sans dénaturer le site.

La lecture du lieu

Le lieu est extrêmement impressionnant : concrétion organique de savoirs séculaires, il incline l'architecte à la modestie et au plus grand respect. G. de Carlo se confronte à la force de ce territoire et de son histoire, en travaillant par hypothèses. L'analyse de cet espace sans habitants, témoin silencieux d'une présence humaine révolue, est un exercice extrêmement difficile. Ayant l'habitude d'examiner les usages et les hommes autant que le contexte physique, G. de Carlo doit se baser sur ses seules capacités d'imagination pour saisir le fonctionnement du lieu vécu. Outre cette difficulté, l'architecte se confronte à une organisation spatiale peu évidente à lire : la richesse et le foisonnement de cette composition organique, dont G. de Carlo n'est pas familier, brouillent tout d'abord sa compréhension.

Pourtant, au fur et à mesure de son analyse, l'architecte met en évidence une grande cohérence interne du lieu et parvient peu à peu à décrypter le code génétique qui a présidé à la construction de l'ensemble. Tout d'abord, la morphologie du village est absolument conditionnée par les usages. Les pierres de chacune des bâtisses proviennent des champs voisins, ainsi défrichés ; les toits sont plats,

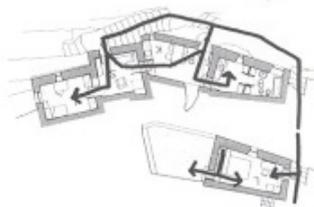
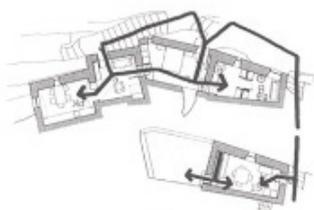
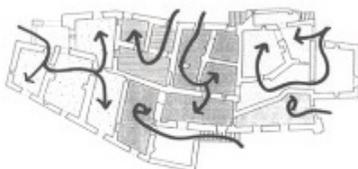
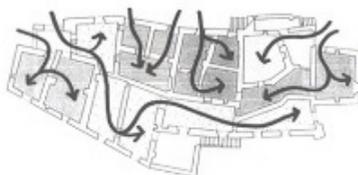
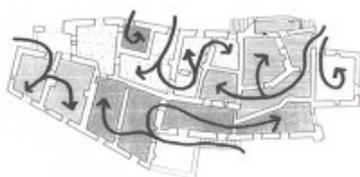
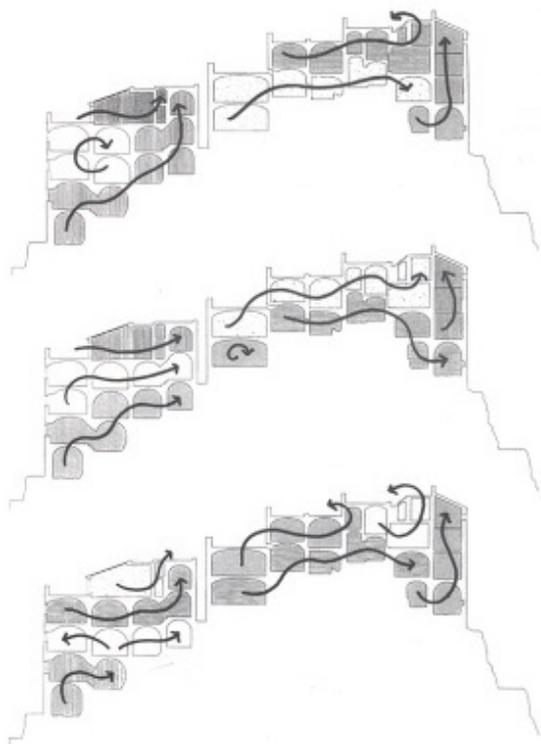
afin de libérer de la surface pour faire sécher les récoltes au soleil ; les dimensions des pièces sont conditionnées par les portées des voûtes de pierre... À cette logique pratique s'ajoutent des règles plus intuitives : les vides et les pleins se correspondent, les fenêtres ont des dimensions variées mais des proportions toujours similaires, l'espace semble fluide et continu : rien n'arrête le corps, qui traverse indifféremment l'extérieur et l'intérieur. Ce qui semble avoir été le fruit du hasard répond ainsi à des lois concrètes, bien qu'empiriques.

Affronter le crustacé

Ce système d'organisation fascine G. de Carlo, qui y voit finalement la plus grande rationalité. Il nomme ce type de développement organique et spontané « architecture crustacée », par opposition à l'« architecture vertébrée », rationnelle et cartésienne, prônée par les Modernes. Cette forme organique et libre conteste la thèse de la domination de la structure anthropomorphique. Contrairement à sa crainte de rompre l'équilibre du lieu et d'en perdre l'essence en y projetant, G. de Carlo constate que le village est totalement ouvert à son intervention : le système de composition assure suffisamment de stabilité à l'ensemble pour qu'il puisse absorber des interventions nouvelles, pour autant que celles-ci se fassent dans le respect des règles ayant prévalu l'élaboration du lieu.

Pour élaborer le projet, il cherche alors une voie médiane entre l'imitation et la simplification de l'existant : il opère un travail chirurgical, par petites touches, afin de redonner vie au tissu urbain délaissé.

Par son intervention d'une grande délicatesse, G. de Carlo parvient à apporter des réponses aux besoins contemporains, tout en respectant totalement l'organisation spatiale préexistante d'un lieu chargé d'histoire : il offre une seconde vie à un lieu pittoresque tombé dans l'oubli, en adoptant une démarche foncièrement modeste et respectueuse vis à vis du site comme de son habitant.



Plans et coupes schématiques, exprimant la porosité entre les habitations, et le système de connexion organique.

Source : McKean J., *Giancarlo De Carlo. Des lieux, des hommes*, Paris, Centre Pompidou, 2004.

Conclusion

Dans la poursuite de son idéal politique à la fois anarchiste et humaniste, G. de Carlo tâche d'envisager l'homme dans toute sa complexité, et de lui redonner une place centrale dans son architecture. Par des projets pertinents et mesurés, il parvient à le lier aux autres, à l'édifice, au grand territoire. Son intégrité et sa grande modestie en font un architecte hors norme et marginal, qui continue de fasciner.

L'homme, indissociable de l'architecte, s'est construit au travers d'engagements et de choix politiques sans concession, dans des contextes particulièrement durs. En lutte perpétuelle contre les dogmes autoritaires et les idées préconçues, il nous prouve que l'architecture est définitivement un combat politique.

Aujourd'hui, la période de crise morale que traverse le monde occidental ne semble pas propice aux rêves et à l'espérance. Rien ne semble plus déchaîner les passions : morose, désenchantée et indifférente, notre société paraît ne plus croire en elle-même. L'individualisme est la règle, et l'autre est devenu une menace : la défiance est de mise. Dans ce contexte, certains architectes se désinvestissent du rôle social qui leur incombe pourtant, et se concentrent sur des arguments formels pour justifier leur production. Déconnectés de la réalité qu'ils ne parviennent plus à saisir, ils s'imposent au territoire. Ils fabriquent de belles images, proposent une l'architecture événementielle, consommable, bidimensionnelle. Ils oublient ainsi les fondements même de l'architecture : l'espace vécu, le mouvement, l'homme... la vie.

L'outil informatique accentue encore cette tendance : des modèles 3D palpables et immatériels sont aujourd'hui préférés aux maquettes pour représenter l'espace. Tout cela pose de grandes questions. Peut-on réellement continuer à vider l'architecture de sa substance jusqu'à ce qu'elle perde finalement tout son sens ? Ne doit-on pas s'opposer à cette perte progressive de qualité spatiale ?

Aux nouvelles générations d'architectes d'apporter leurs réponses, et de s'engager sincèrement pour que l'architecture reste signifiante, et puisse continuer de porter des valeurs collectives de solidarité, de partage et d'humanisme.

Bibliographie

Livres

Castex J., *Architecture of Italy (Reference Guides to National Architecture)*, Greenwood, 2008.

De Carlo G., *Architecture et liberté, entretien avec F. Bucunga*, Paris, Éditions du Linteau, 2004.

De Carlo G., Borruey R., Desgrandchamps G., Peckle B., Queysanne B., *Architecture et Modestie : actes de la rencontre tenue au couvent de la Tourette (centre Th. More) les 8 et 9 juin 1996*, Lecques, Théâtète éditions, 1999.

McKean J., *Giancarlo De Carlo. Des lieux, des hommes*, Paris, Centre Pompidou, 2004.

Articles de revues

« Team 10 +20 », *L'Architecture d'Aujourd'hui*, n° 177, 1975.

Léger J.-M., « Architectes et sociologues, des hommes de bonne volonté », *Communications*, n° 73, 2002.

Articles numériques

De Carlo G., « Colletta di Castelbianco, [speaking of place] », 2004, College of Environmental Design, UC Berkeley.

URL : <http://www.escholarship.org/uc/item/3mg998m2>

Marchand B., « Théorie de l'architecture », École polytechnique fédérale de Lausanne.

URL : http://ltha.epfl.ch/enseignement_lth/theorie

Paquot Th., Masbounji A., « Entretien avec Giancarlo de Carlo à Milan », 3 mars 1997, Université Paris-Val de Marne, Institut d'urbanisme de Paris.

URL : <http://urbanisme.univ-paris12.fr>

Cité de l'architecture et du patrimoine de Chaillot, dossier de Presse : « Team ten, une utopie du présent », exposition du 20 mars au 11 mai 2008.

URL : http://www.citechailot.fr/data/expositions_bc521/fiche/22829/dpteam10net_e28b3.pdf



Livret 04 / E-F
Thibaud Stelmaszyk

Eastern design office entre tradition et modernité

Licence 3 / Approches théoriques de l'architecture
École nationale supérieure d'architecture de Grenoble

Des architectes à la croisée de deux mondes

Eastern Design Office est une agence d'architecture japonaise créée à Kyoto en 2003 par Anna Nakamura et Taiyo Jinno. Prônant une architecture sensible, poétique, oscillant entre la petite échelle, son abstraction des contraintes constructives, et la grande échelle. Les projets du groupe s'inscrivent dans un Japon contemporain en perpétuelle mutation.

Malgré les matériaux et méthodes de construction innovantes, les proportions spatiales inédites, et les ambiances spécifiques de leurs projets, les architectes ne négligent pas pour autant certains codes traditionnels de l'architecture classique nipponne. En quoi leur architecture est-elle révélatrice d'une architecture contemporaine japonaise qui oscille entre traditions et modernité ? Les deux œuvres étudiées au préalable (*20 maisons nipponnes* de Isabelle Berthet-Bondet et *Éloge de l'ombre* de Jun'ichiro Tanizaki) m'ont permis d'une part de comprendre l'évolution de l'architecture japonaise et de l'art d'habiter nippon au fil des siècles, et d'autre part d'étudier les notions clés de cette architecture, notamment le rapport à la nature (poétique ou concret), l'intériorité, le temps (court et long), l'ombre et la lumière, la spiritualité de l'habiter.

Nous étudierons, selon diverses méthodes d'analyse, trois projets de maisons du groupe : la Slit House, où nous analyserons particulièrement le lien avec la lumière ainsi que l'intériorité ; puis nous nous pencherons sur la House Awaiting Death et sa relation avec une spiritualité, une temporalité courte, une maison basée sur les sens ; pour finir, nous nous concentrerons sur l'Horizontal House, projet révélateur de la connexion entre la maison et la nature, thème fondamental de l'architecture traditionnelle japonaise, ainsi que de sa relation avec une temporalité longue.

Du papier au verre

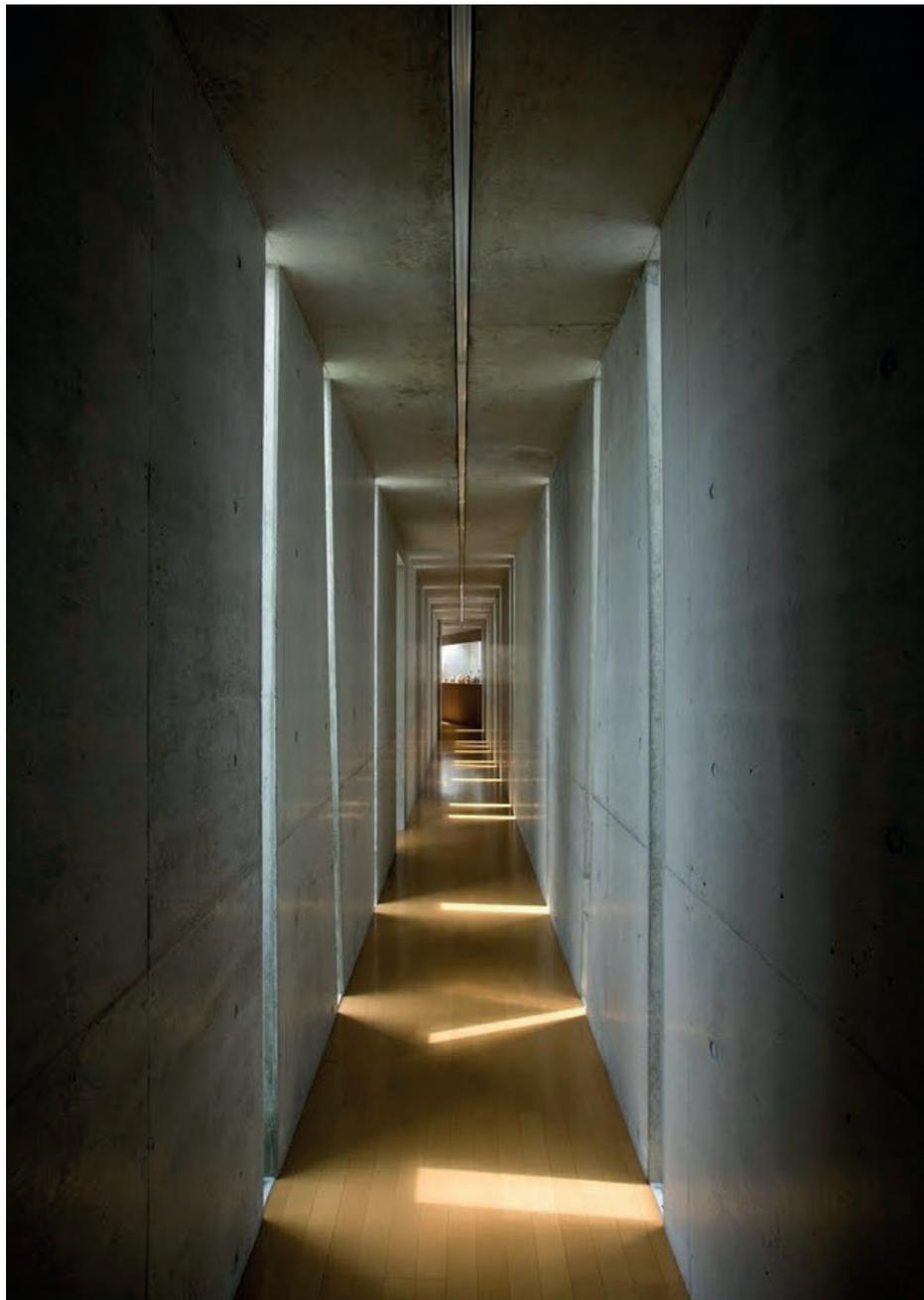
Fortement influencé par l'architecture chinoise, l'architecture traditionnelle japonaise a par la suite sans cesse été développée au sein des différentes ères, du développement de l'architecture sacrée bouddhiste durant la période Asuka (538 à 784), aux châteaux labyrinthiques des périodes Sen gokou (1493 à 1603), en passant par la modestie des jardins de thé de l'ère Kamakura (1185 à 1333).

Durant ces périodes, l'architecture a été sans cesse repensée, cependant certains principes ont perduré, notamment ceux basés sur la spiritualité japonaise, d'abord bouddhiste puis shintoïste. De ces influences ont perduré la volonté d'harmoniser l'architecture avec la nature, de faire du bâtiment une extension du paysage, et de ne pas mettre l'homme au devant de la scène. Bien souvent, les *Machiyas*¹ veillent à reprendre certains codes des temples et maisons de thé. La nature, même la plus minuscule, renvoie à l'image du grand paysage ; l'obscurité accentue l'aspect sacré de l'habitation, les gestes les plus simples des habitants renvoient à des principes philosophiques magnifiant la beauté des choses ordinaires.

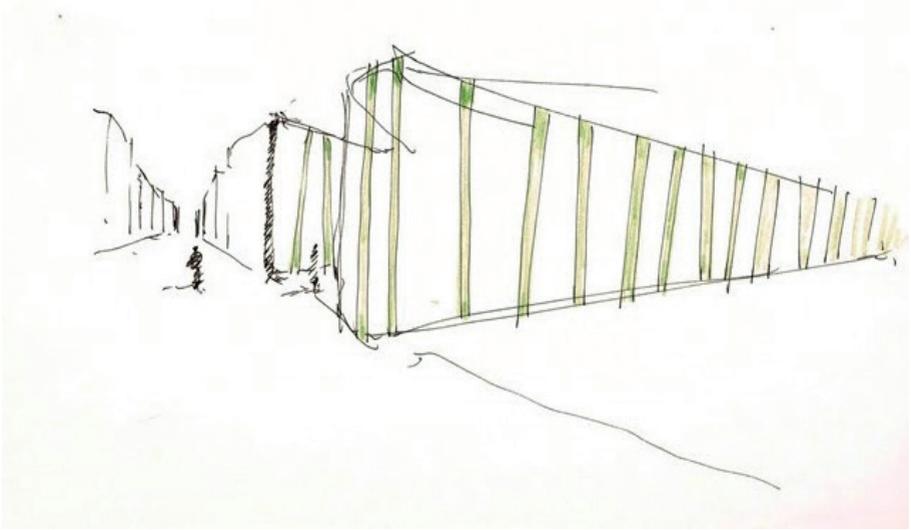
Pendant les années 1970, de nombreux architectes, fortement influencés par les courants modernes, se lancent dans la construction à grande échelle, suivant le slogan « un foyer, un logement ». Durant cette période, on constate une perte de cette architecture sensible au profit d'une architecture de masse, de consommation. Les matériaux utilisés changent :

1 Petites maisons de ville bourgeoises.

2 Portes ou fenêtres coulissantes à lattis tendues de papier blanc dans la maison traditionnelle japonaise.



La lumière, source d'imagination.
Source : Slit House.



Slit House, l'image de la forêt.
Source : dessin des architectes.



Slit House, une première lueur.

le béton, le verre et l'acier se propagent, les *shojis*² disparaissent.

La flambée des prix de l'immobilier, des terrains, ainsi que certaines catastrophes naturelles (tremblement de terre de Kôbe en 1995) poussent la génération d'architectes suivante à reconsidérer leur mode de bâtir : les normes se resserrent, la microapproche de l'architecture se développe avec tout ce qu'elle comporte (l'enchaînement d'espaces, intériorité, sens, lumière, symboles...), la poésie fait son retour. C'est dans ce contexte que se développent les projets d'Eastern Design Office.

Un imaginaire taillé sur mesure

Conçu pour une retraitée de 80 ans, la *Slit House*, située dans la vieille ville de Shiga, est implantée sur une parcelle de 7,50 m par 50 m et est ponctuée de 60 entailles verticales (allant du sol au haut du mur) de 14 cm tout au long des murs. La maison ne dispose pas de fenêtre à proprement parler, les entailles veillent à éclairer la maison tout en conservant une certaine intimité.

Les architectes interprètent ces entailles de diverses manières, à la fois comme le négatif du poteau et de la baie vitrée, et comme le symbole d'arbres ponctuant une forêt. Cette seconde approche est révélatrice d'un aspect de l'architecture nippone, dans laquelle le vide peut laisser place à l'imagination. I. Berthet-Bondet explique que l'idéal architectural à atteindre est la notion de *Kokoro*³. Cet idéal ne s'atteint pas nécessairement à travers la relation directe visuelle et physique entre la maison et la nature. Le terme conscient suggère que c'est l'individu qui perçoit cette relation au contact des mécanismes architecturaux. Dans le cas présent, les entailles deviennent des fenêtres laissant imaginer des arbres ; l'architecture devient dès lors modeste.

Les ambiances lumineuses intérieures de la maison sont en constante évolution, un jeu de va et vient entre la lumière qui chasse l'ombre et vice-versa, une oscillation entre une lueur diffuse et directe. Cet éclairage se veut comme le lien direct avec le travail sur l'intériorité. En effet, si l'extérieur n'est pas entièrement perceptible, la lumière, en fonction de

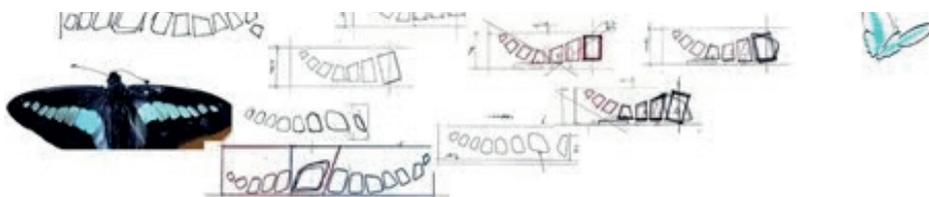
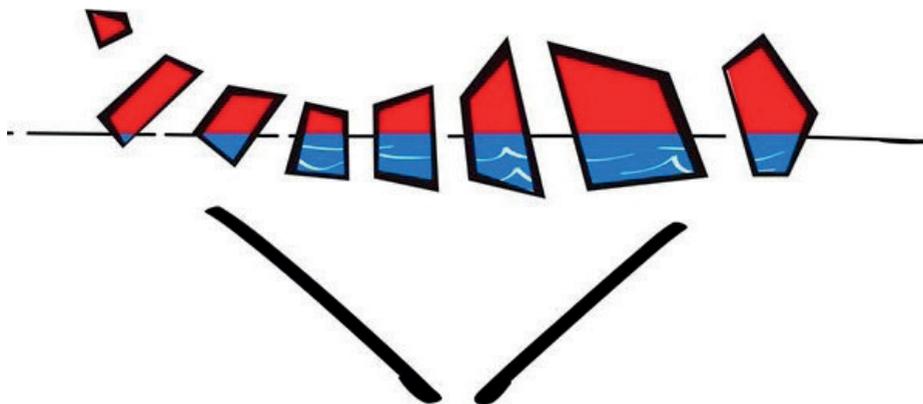
3 État conscient d'harmonie avec la nature.

sa forme, de son intensité, etc., peut nous indiquer l'heure de la journée, la météo, la saison. Elle laisse suggérer un monde extérieur. À l'image de la maison Koshino de Tadao Ando, le parcours intérieur propose de perdre le visiteur, de bouleverser ses repères spatiaux, mais la lumière, ponctuelle est toujours présente pour réorienter ce dernier. On retrouve cette démarche de perdre et de ponctuer le parcours du visiteur dans un certain nombre de palais impériaux japonais, comme le palais de Katsura, où le parcours ne laisse jamais percevoir l'intégralité du lieu, et où le promeneur est toujours invité à chercher plus loin que ce qu'il voit.

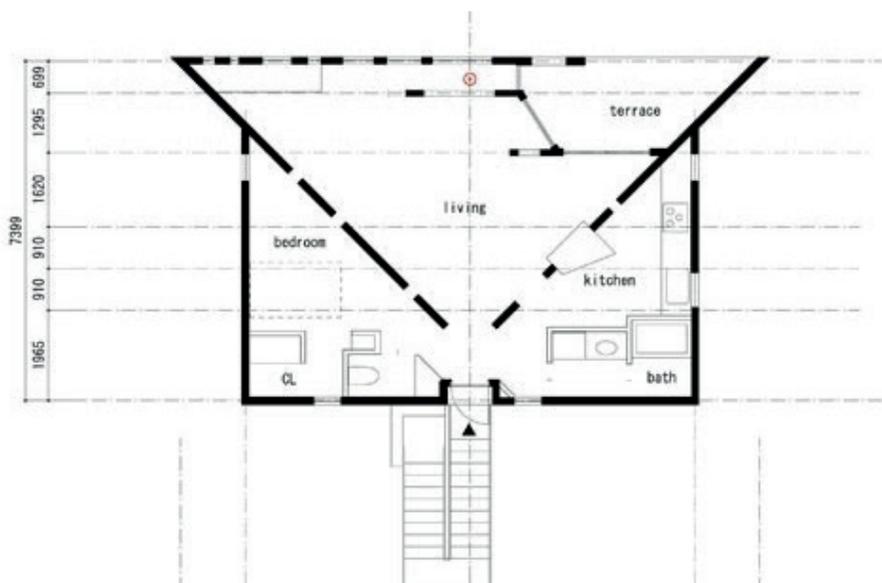
Les rayons tranchants de lumière, corrélés avec la lueur diffuse et l'ombre omniprésente mais discrète ne sont pas sans rappeler l'impact que peuvent avoir les *shojis*. En effet, si la lumière directe renvoie à l'image du *shoji entrouvert*, la lumière diffuse et l'ombre renvoient aux effets qu'il produit quand il est clos. Dans *Éloge de l'ombre*, J. I. Tanizaki explique la place importante de l'obscurité notamment à travers l'exemple des maisons de thé traditionnelles : cette obscurité permet de laisser l'esprit divaguer, de mettre en valeur certains objets, éléments, de décorer les murs. L'aspect brut du projet suit cette logique, avec des murs gris décorés uniquement par l'enlacement de fentes lumineuses, des éléments de mobilier en bois rangés dans des coins obscurs... Cette épuration renvoie à des codes esthétiques traditionnels nippons, peut être plus partagés par l'habitante de 80 ans que du jeune homme moderne tokyoïte.

Un port, dernière étape avant de larguer les amarres.

« Je vais mourir dans quinze ans. Ce sera une maison attendant cette mort. Le bâtiment sera parfait s'il tient quinze ans. Quelque chose de petit serait bien [...] Quand je mourrai, le soleil se lèvera. » Ainsi sont exprimés les vœux du client se faisant construire A House awaiting Death, orientée face à l'océan. Le bâtiment se situe au milieu de la plage, dans la préfecture de Mie, à environ 150 mètres des vagues. La maison est orientée vers l'est, le client souhaitant partir avec



IMAGE



A House Awaiting Death, du papillon à l'océan.

Source : plans et dessins des architectes.

un lever de soleil et des vagues. Suivant cette logique, le volume d'habitation est surélevé du sol, de sorte à cadrer ces dernières. Suivant cette demande particulière, les architectes avaient besoin d'un concept, d'un symbole. Dans la culture japonaise, le papillon bleu est à la fois symbole de l'océan et des hommes qui « s'envolent » librement. Le projet est composé d'un volume rectangulaire perforé d'un triangle s'ouvrant sur l'océan. Cette image du papillon se retrouve dans la forme des ouvertures cadrant les vagues, en forme d'ailes.

Ces ouvertures ont été pensées en adéquation avec le mobilier et les différentes fonctions de l'habitation, de sorte que chacune d'entre elle propose une situation et une activité propres, par exemple la contemplation de vagues depuis le plan de travail de la cuisine, ou le fait de boire un verre dans la chaise longue disposée face à une autre de ces ouvertures. Ces situations renvoient à la notion de *mono no aware*⁴, au sein de laquelle l'architecture vient mettre en scène et permettre d'accéder non seulement la beauté de la nature, mais également celle d'actes simples de l'individu.

4 La beauté éphémère des choses ordinaires.

Les deux murs intérieurs comprennent également des ouvertures, qui viennent flouter la notion de *naka-soto*⁵. En effet, plus on se rapproche des vagues, plus la maison vient se refermer derrière, créant ainsi un espace tampon à la fois symbolique et fonctionnel, de par sa division d'espaces, la création d'un espace intime... Le symbole se trouve dans ces ouvertures de part et d'autre, laissant percevoir les deux ailes des papillons, lieu de prédilection du départ. La possibilité d'ouvrir les fenêtres de façades et de laisser entrer l'arôme des algues et le fracassement des vagues contribue à placer l'habitant dans un espace à la fois et spirituel et sensoriel.

5 Dedans/dehors

Parmi les roches

Perchée en haut d'un petit village non loin d'une région montagneuse proche de Shiga, l'Horizontal House impressionne tout d'abord par la splendeur du cadre environnant, une succession de petites montagnes s'entrechoquant, des forêts verdoyantes, une rivière sinueuse, le semblant sortir tout droit de certains *haikus*⁶

décrivant la beauté de la nature japonaise. Le village est constitué de six maisons traditionnelles disposées le long d'un ancien mur en pierre encadrant la route. La maison s'implante en s'adaptant au mur et au virage qu'il prend, et en même temps s'oriente de sorte à tracer les limites du village. Légèrement surélevée, elle fait face aux autres habitations.

Elle développe alors un rôle d'*engawa* bétonné à grande échelle ; si cette notion de plateforme boisée faisant le lien entre le dehors et le dedans est légitime au sein d'une maison, elle l'est également pour un village et son dehors. Le projet veille à structurer le village, mais aussi à le protéger, dernière barrière entre lui et le paysage. La maison est perçue par les habitants comme une extension de l'ancien muret. Le projet est séparé de la maison voisine par une voie communale, un petit chemin menant à la forêt. L'entrée de la propriété se fait par cette ruelle ; de ce fait, une première connexion directe est établie avec sa nature environnante.

Si le premier projet présenté était composé de fentes verticales laissant traverser la lumière, celui-ci est composé de longues bandes horizontales, de manière à accompagner le parcours d'une nature omniprésente. Mais celle-ci n'est pas uniquement perçue depuis les fenêtres, elle est également symbolisée à travers la masse du bâtiment, faisant office de grotte protectrice à l'intérieur et de montagne dominante à l'extérieur. La cour en cailloux permet la création d'un espace tampon entre la maison et le paysage, un espace minéral, où le temps semble figer tout comme les montagnes sont ancrées dans la terre. Cette cour peut être interprétée comme un emprunt de paysage (*shakkei*).

La notion de *ma* est également travaillée, le parcours vise à figer le temps tout en prolongeant la marche de l'utilisateur, qui perçoit la nature de manière continue le long de la maison ; il n'a aucune coupure visuelle avec celle-ci, elle occupe en permanence son esprit.



Horizontal House, entre deux mondes.

Une sensibilité masquée

Bien que reprenant de nombreux principes philosophiques, symboliques et spirituels de l'architecture traditionnelle nipponne, les projets s'inscrivent dans une logique architecturale de forme et de matériaux résolument contemporaine. À la légèreté et l'opacité des *shojis* en papier viennent s'opposer la transparence du verre et la rugosité du béton. Ce béton, matériau de prédilection de grand nombre d'architectes modernes japonais, comme Kenzo Tange ou Tadao Ando, n'a ici pas uniquement un intérêt structurel, économique ou symbolique (masse) : il est pensé par certains (Ando notamment) comme un tableau vierge, sur lequel l'homme peint, bercé dans une légère obscurité, les fruits de son imagination. La texture de ce béton se voit donc accorder un grand soin, de sorte qu'il puisse pleinement recevoir ces images.

Au Japon, où l'innovation est reine, il convient également de voir en quoi les « petites » avancées technologiques modifient en profondeur l'architecture (des formes des fenêtres de l'Horizontal House, au porte à faux de l'House Awaiting Death) et les éléments de mobilier modulables à l'intérieur (éléments coulissants, équipements intégrés dans les murs...). Le nouveau mode d'habiter japonais continue de favoriser des habitations ou fonctionnalité rime avec modulable. Un fonctionnalisme de plus en plus nécessaire avec le manque d'espace résultant de l'accroissement des villes japonaises.

Vers une disparition de la poésie ?

S'il est indéniable que les projets étudiés sont inscrits dans un univers architectural contemporain, notamment par les formes géométriques travaillées, l'épuration de tout type d'ornements, la matérialité, l'absence de structure apparente, le confort général intérieur..., il convient de faire abstraction de tous ces éléments pour trouver le corps de l'architecture sensible japonaise, une architecture renvoyant à des codes anciens, où la spiritualité se mélange à l'espace, où l'homme et l'architecture sont remis au même niveau que les autres éléments naturels les entourant.

Cet aspect sensible se retrouve non seulement à travers le travail sur les sens et sur la perception de lumière, mais aussi dans l'imaginaire collectif japonais. Les architectes de l'Eastern Design Office ne se contentent pas de développer leur architecture à partir de symboles, ils offrent, à travers divers mécanismes architecturaux, la possibilité au client d'interpréter la forme, ou l'absence de forme. Tout est mis en scène, l'homme, l'architecture et la nature. Les architectes veillant à créer l'équilibre parfait entre ses trois entités, de sorte à provoquer de subtiles émotions chez l'individu, s'enrichissant ainsi de la poésie des lieux.

Suite à la flambée du coût des terrains au Japon et à l'accroissement gargantuesque des villes, la péninsule commence à manquer de place, et les architectes sont conduits à construire sur des parcelles de plus en plus petites. Jusqu'où pourront-ils encore concilier le sensible et le fonctionnalisme dans des espaces de plus en plus réduits ?

De plus, l'avènement et l'approfondissement de la robotique et des « gadgets » dans la société nipponne ne présentent-ils pas une menace pour ce rapport sensible à la nature ? Dans cette société, l'humain s'appuie de plus en plus sur la technologie pour son divertissement et son confort, au point d'en oublier son environnement direct et ce que les Japonais appellent la nature diffuse, c'est-à-dire la conscience des individus d'appartenir à un cosmos naturel dépassant leur seule perception visuelle. Au-delà de la question de savoir comment l'architecture s'adaptera à ces grandes mouvances, il convient de se demander quelles conséquences elles auront sur la facette traditionnelle et sensible de l'art de bâtir japonais.



Horizontal House, entre deux mondes.

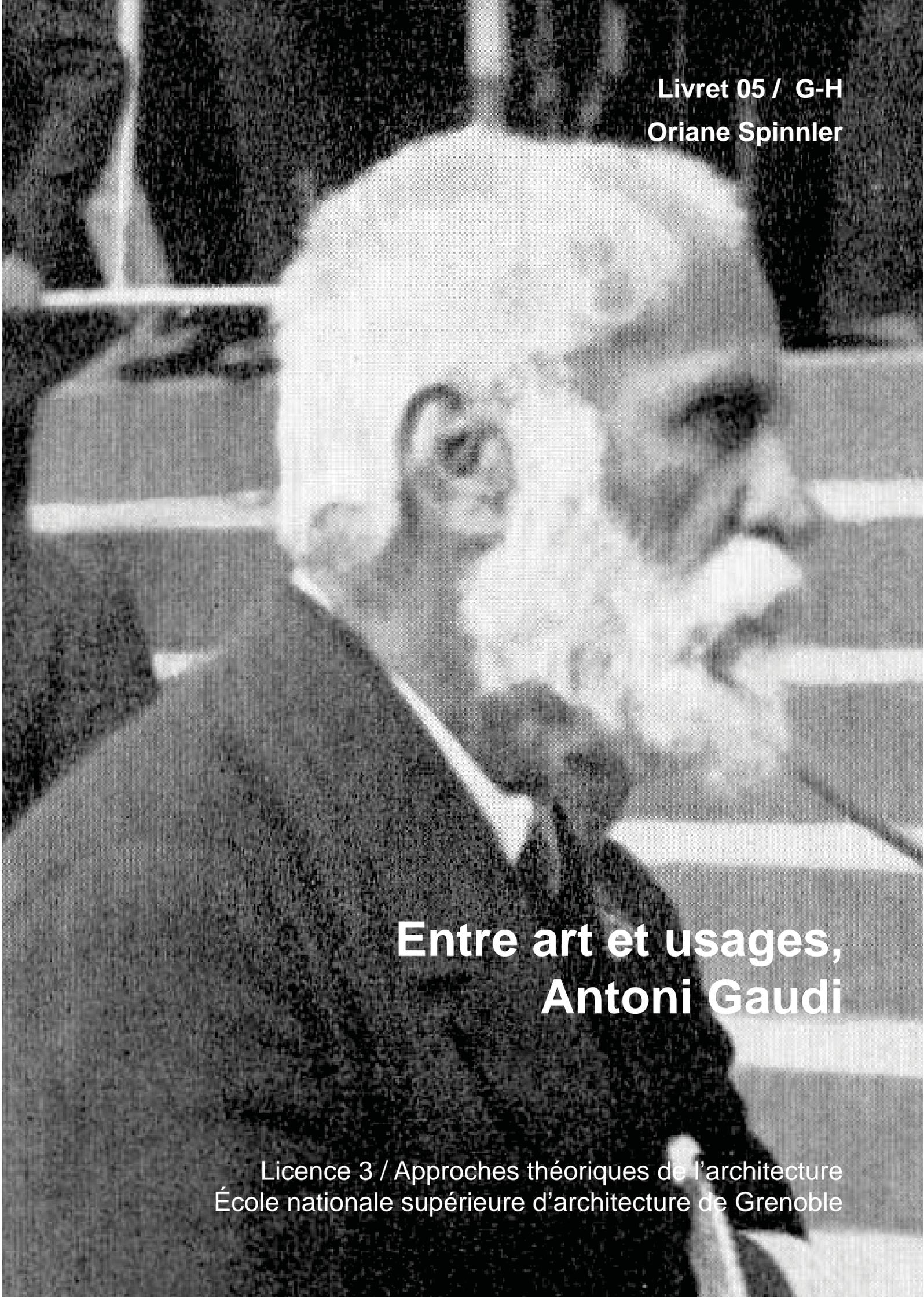
Bibliographie

Berthet-Bondet I., *20 maisons nippones, un art d'habiter les petites surfaces*, broché, 2010.

Bertrand P., *Maison Koshino*, Pierre Mardaga, 1990.

Nakamura A., Jinno T., « Slit House, Horizontal House, A House Awaiting Death ». URL : <http://www.easterndesignoffice.jp>

Tanizaki J.I., *Éloge de l'ombre*, Verdier, 1933 (1977).



Livret 05 / G-H
Oriane Spinnler

**Entre art et usages,
Antoni Gaudí**

Licence 3 / Approches théoriques de l'architecture
École nationale supérieure d'architecture de Grenoble

Definitions du terme usage

A. D'après le dictionnaire *Larousse*.

Usage : n.m. 1. Action, fait de se servir de quelque chose. 2. Fonction, destination de quelque chose, emploi que l'on peut en faire. 3. Pratique habituellement observée dans un groupe, une société.

B. D'après Jean-Michel Léger :

« Si l'usage est un code, l'application du code dans les usages donne lieu à de multiples arbitrages résultant d'interactions entre les individus et les espaces pratiqués. L'usage est un code transactionnel en permanence négocié selon les situations. Les objets architecturaux sont perçus et pratiqués par leurs usagers en fonction d'une chaîne de sens qui relève de registres différents. Chaque perception et chaque pratique d'un objet architectural et urbain donnent lieu à des significations croisées en termes de commodité, de réception esthétique, d'ambiance, de coût, de service, de coprésence, d'image sociale¹. »

¹ Leger J.-M., première de couverture, *Usage*, Paris, Éditions de La Villette, 2012.

Introduction

On peut aborder la question des usages en architecture de différentes manières. L'usage, présent depuis la nuit des temps, est une des finalités de l'architecture. Ce concept peut être interprété et mis en œuvre différemment selon les courants de pensée, ce que met en évidence Daniel Pinson dans son ouvrage *Usage et architecture*. La notion d'usage évolue au cours de l'histoire ; elle reste néanmoins une composante omniprésente dans chaque projet, puisque l'architecte est constamment amené à travailler pour quelqu'un.

Aussi, je chercherai à mettre en évidence comment le travail plastique, formel d'Antoni Gaudi permet de répondre aux usages. Les jeux de lumière, l'ornementation, l'emploi de la couleur très présente dans ses réalisations peuvent permettre de guider l'usager dans l'espace ? C'est ce point sur lequel je désire réfléchir.

A. Gaudi est un architecte catalan. Né en 1852, il vécut à la fois au XIX^e et XX^e siècles. Cette époque est marquée par un fort développement économique et urbain de la ville de Barcelone, et A. Gaudi bénéficie de l'appui financier d'une classe moyenne désireuse de s'élever dans la société. Ses principales réalisations sont des immeubles de logements et des bâtiments religieux, tels que la Sagrada Família. Ces projets reflètent la fantaisie et l'imagination débordante de l'architecte.

Toutefois, A. Gaudi est à la recherche constante de la beauté, beauté qui représente selon lui « l'éclat de la Vérité² ». Il cherche à atteindre une certaine perfection dans ses œuvres. Carles Andreu, auteur de *Antoni Gaudi, paroles et écrits*, explicite cette recherche d'idéal : « Pour chacun de ses projets, Gaudi prend en compte tous les paramètres – l'emplacement, le voisinage, les matériaux du lieu, les moyens à disposition, le coût, la fonction de la construction, l'esthétique [...] – l'architecte est homme de synthèse. » En visitant quelques uns des projets de cet architecte, j'ai été subjuguée par l'originalité formelle des espaces et le travail précis sur l'ornementation et la mise en œuvre des matériaux. Les espaces qu'il crée nous emmènent dans des mondes imaginaires, différents de tous ceux que nous connaissons.

2 Gaudi A., *Paroles et écrits : précédé de « Gaudi, le scandale »*, Paris, L'Harmattan, 2002, p. 77.

Nous nous appuierons sur deux projets, correspondant à deux échelles particulières : la casa Batllo et le parc Guell, réalisés à Barcelone. Pour ces deux échelles, celle de l'édifice et urbaine, nous développerons cette réflexion selon deux axes : les interactions entre espace et usagers dans un premier temps, puis le rôle de l'ornementation, des caractéristiques esthétiques dans le parcours de l'utilisateur.

À l'échelle de l'édifice : la casa Batllo

Présentation

À la fin du XIX^e siècle, la bourgeoisie de Barcelone décide d'abandonner les grandes maisons de la vieille ville pour s'installer dans les appartements neufs, adaptés à leurs nouvelles nécessités fonctionnelles et esthétiques, dans le nouveau quartier de l'Exiample. Ces quartiers naissants correspondent à l'image du bourgeois, qui est « un homme qui a du style³ ».

C'est ainsi que dans un quartier situé au nord-ouest du centre historique de Barcelone, dans la rue du Passeig de Gràcia, entre les rues Arago et Consell de Cent, A. Gaudi entreprend la restauration d'un immeuble existant. Il s'agit d'une maison aux balcons réguliers, couronnés par des balustrades. A. Gaudi s'attache à ne laisser aucune trace de la maison préexistante sans pour autant la démolir. Cette

3 Lahuerta J. J., *Casa Batllo, Barcelona Gaudi*, Triangle postals, 2003, p. 23.

demeure, connue également sous le nom de « Casa dels ossos » (maison des os), n'est autre que la casa Batllo. Le chantier s'étalera de 1892 à 1944.

Dans cette même rue se trouvent d'autres maisons d'architectes connus : la casa Amatller de Puig i Cadafach, et la casa Lleo Morera de Domènech, qui gagna le prix du meilleur édifice achevé en 1905. Les façades particulières de ces différents projets dialoguent entre elles et offrent un front bâti novateur en terme de qualité plastique. La façade principale de la casa Batllo semble mouvante, comme s'il s'agissait d'une vague. Plusieurs langages du domaine onirique semblent s'y exprimer. D'une part, au rez-de-chaussée, le vocabulaire de la médecine, grâce aux piliers qui rappellent les tibias ; d'autre part, les balcons de fer forgé évoquent les masques de carnaval ; enfin, le monde aquatique est également présent, avec les écailles en céramique de la toiture qui pourraient être celles d'un animal marin. On retrouve cette métaphore de la grotte et du monde aquatique à l'intérieur de la demeure. A. Gaudi joue avec les formes, les couleurs, les jeux de lumières pour nous offrir des ambiances déroutantes.

« La casa Batllo se veut grotte sous-marine de l'homme qui circule entre les multitudes de la ville marchandise : le lieu où se retrouver avec soi-même, ou tout du moins avec les fantaisies du moi⁴. »

4 *Ibid.*, p. 49.

Usagers et usages

Au fil de cette analyse, nous porterons notre attention sur les ouvertures. Elles ont pour fonctions l'apport lumineux, la vue et la ventilation. Nous nous demanderons si la lumière est génératrice d'usages.

Le rez-de-chaussée de l'immeuble est dédié aux commerces et ateliers. À l'origine, il accueille la firme photographique et phonographique Pathé Frères. Au regard des plans de l'immeuble, on constate qu'il s'agit d'une parcelle en longueur, dont la façade sur rue est étroite comparée aux façades en bordures des maisons avoisinantes. Aussi, l'agencement de ce niveau permet l'ouverture de deux vitrines côté rue, et un espace suffisant pour créer des ateliers plus au calme à l'arrière de la parcelle. Le rez-de-chaussée joue un second rôle : il permet de distribuer les



Facade principale.
Source : www.co-leytron.ch

étages supérieurs. Un hall d'entrée vaste et lumineux dirige le visiteur vers l'escalier central. On retrouve l'imaginaire du monde marin évoqué précédemment. Les lignes courbes remplacent les segments droits et rectilignes pour guider le visiteur avec plus de délicatesse. A. Gaudí dispose un second escalier, privé, qui permet d'accéder au logement du propriétaire au premier. Il s'agit de l'appartement de la famille Gaudí. Cet étage noble comporte de grandes pièces spacieuses, distribuées en deux parties. D'une part, les salons, lieux de réception les plus publics donnent sur le passeig de Gràcia, d'autre part, les salons privés et la salle à manger de la famille Gaudí.

Les étages supérieurs se répètent et sont composés de quatre appartements répartis autour d'une cour centrale, dans laquelle se déploie un escalier. Les logements possèdent le même nombre de pièces et des apports lumineux suffisants et équitables, malgré les différentes orientations. Chaque logement bénéficie également de balcons.

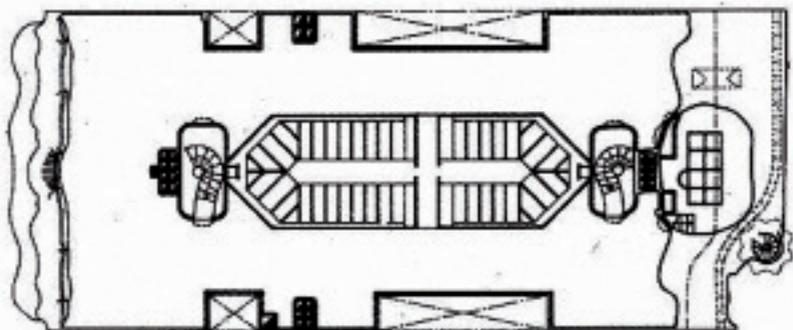
Au sixième étage, A. Gaudí crée des greniers et des espaces dans lesquels les locataires peuvent étendre leur linge. L'emploi de voûtes cloisonnées apporte l'entrée de lumière et une hauteur sous plafond appréciable qui permet de faire sécher le linge et de stocker les denrées alimentaires.

Enfin, les locataires peuvent profiter de l'extérieur en se rapprochant du ciel grâce à la toiture aménagée. Cette terrasse est caractérisée par la présence de cheminées.

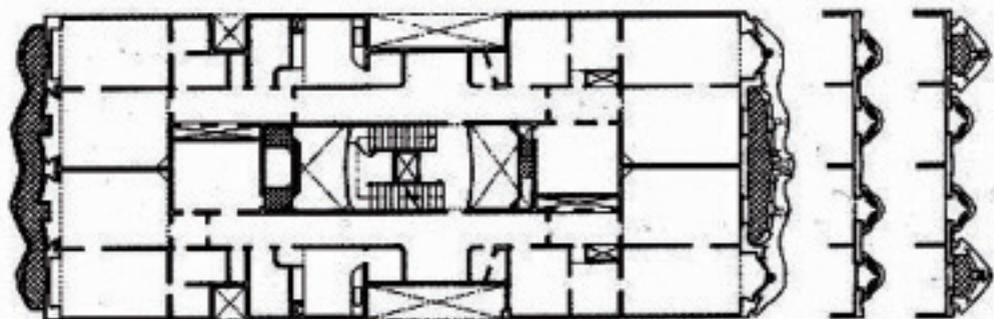
Dans les différents espaces de cette résidence, A. Gaudí est attentif à offrir des espaces de qualité, lumineux, vastes, en lien avec l'extérieur. Les espaces communs, de par leurs formes, répondent aux besoins des habitants et des usagers. Aussi, nous nous arrêterons sur un élément particulier de cet immeuble pour tenter de mettre en évidence le rôle de signalétique de l'ornementation.

Usagers et esthétique

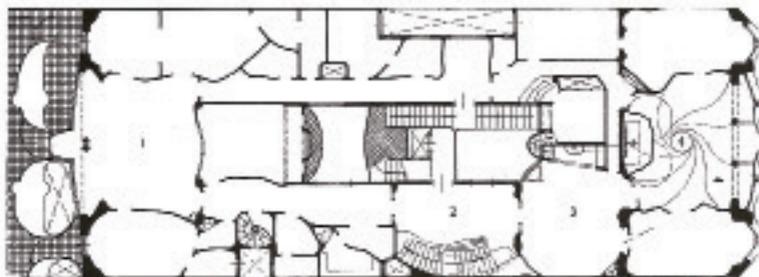
L'ornement est ici générateur d'ambiance, de repères et d'usage. Le travail plastique effectué sur la cour intérieure en est le reflet. L'une des fonctions de cet espace est d'apporter de la lumière à tous les logements, une lumière naturelle dont les bénéfices sont indispensables. Pour



PLAN TOITURE



PLAN ETAGE



PLAN REZ-DE-CHAUSSEE



Vue sur la cour intérieure.

Source : Moro J.-L., *Antoni Gaudí. 1852-1926, constructions majeures*, Éditions de l'Espérou, 2004. p. 150-151.

l'architecte, la lumière joue un rôle primordial : « La qualité essentielle de l'œuvre d'art est l'harmonie ; dans les œuvres plastiques, elle naît de la lumière qui donne du relief et décore⁵. » Aussi, A. Gaudi joue sur plusieurs paramètres : le rétrécissement de la cour dans les étages inférieurs, pour permettre à la lumière d'atteindre les niveaux les plus bas ; l'emploi de carreaux de céramique, dont les nuances de bleu s'échelonnent du blanc au bleu marine lorsque l'on monte. Ceux-ci renvoient et diffusent plus ou moins la lumière. De même, les vitres des étages supérieurs ne sont pas uniformément lisses. On remarque donc le rôle déterminant de l'ornementation dans cette cour intérieure. En effet, au premier abord, il pourrait sembler au visiteur que le travail sur les formes et les couleurs n'a qu'un but esthétique, qui permet de créer des ambiances particulières, un acte presque gratuit. Cependant, simultanément à cette utilité plastique, l'ornement, vient s'imprimer, jouer le rôle de repère dans l'expérience architecturale de l'utilisateur. Ainsi, l'exemple du traitement de la cour de la casa Batllo reflète cette idée.

5 Gaudi A., *op. cit.*, p. 78.

Conclusion

À l'échelle de l'édifice, dans un des projets qui lance la carrière de A. Gaudi, on découvre l'importance de l'art au service des usages. L'architecte travaille l'expressivité des matériaux, leurs formes, afin qu'ils deviennent des repères pour l'utilisateur. Le visiteur, à son insu, inconsciemment, est guidé par l'ornementation.

À l'échelle urbaine : le parc Güell

Présentation

Eusebi Güell, principal commanditaire de A. Gaudi, lui commande une cité-jardin inspirée du modèle anglais. Le terrain, de quinze hectares, est situé sur une colline de la ville nommée la « montagne pelée ». E. Güell a pour ambition de réaliser une opération financière en attirant la bourgeoisie catalane dans ce nouveau quartier. Le projet comporte à l'origine soixante parcelles triangulaires de 1 000 m², reliées aux commodités (eau, électricité...).

Pensé comme une résidence fermée et surveillée, le projet comporte deux maisons à l'entrée, destinées à la conciergerie et à la police de l'urbanisme. Une enceinte permet de délimiter le périmètre du parc. Le lotissement comprend à part égale des espaces verts et des surfaces constructibles. Le chantier débute en 1900 et s'achève en 1914, faute d'acquéreurs. En 1922, la famille Güell offre le parc à la ville de Barcelone qui décide de le rendre public.

Dans ce parc, A. Gaudi cherche à établir un dialogue avec la nature. Il joue avec les mouvements du terrain et révèle les qualités du site. Il semble adopter une position naturaliste, en imitant la nature sans la copier. C'est ce que nous pouvons lire dans le plan masse. Un chemin de trois kilomètres, tout en courbes, parcourt le parc. Plusieurs ouvrages ponctuent la promenade, en particulier les galeries hipostyles ou viaducs, dont les colonnes inclinées étonnent le visiteur. De plus, on trouve dans le parc une chapelle privée qui témoigne de l'importance de la religion dans la vie de l'architecte.

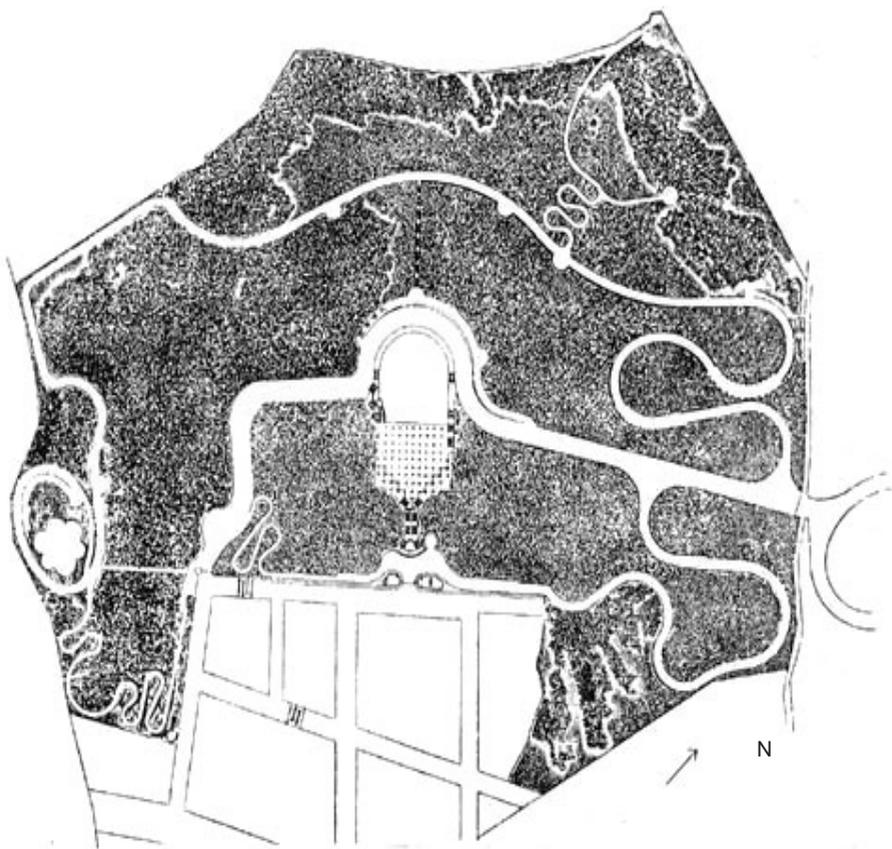
Aussi, nous nous efforcerons de mettre en lumière les intentions portées à l'usager dans cet espace devenu un parc public de renommée mondiale, qui attire chaque année de nombreux touristes.

Usagers et usages

À cette autre échelle, urbaine, A. Gaudi est attentif aux usages des habitants d'un quartier. Il s'intéresse aux moyens de déplacement, et imagine des voies de circulation différentes selon le moyen adopté. En effet, un chemin pédestre, évoqué précédemment, permet de connecter les différentes entrées du parc, tandis que les automobiles peuvent stationner au sud, à proximité de la place principale. Un rond-point est prévu pour les demi-tours. « L'objectif recherché est d'augmenter et de rendre plus pratique les communications entre les différentes parties du parc en utilisant uniquement les matériaux mêmes du terrain⁶. »

A. Gaudi prévoit également une place qui accueille le marché. Il s'agit d'une grande terrasse soutenue par une colonnade dorique. Située au sud, elle offre une vue panoramique sur la ville et la mer à l'horizon. Stratégiquement placée, elle est agréable et devient un lieu

6 *Ibid.*, p.105-106.



Plan masse.

Source : www.american-buddha.com

de vie en permettant aux habitants de se retrouver. On peut donc affirmer qu'A. Gaudi est généreux et soucieux d'offrir des espaces de qualité aux futurs résidents de la cité-jardin. Il semble que cet espace aurait pu bien fonctionner puisqu'il possède toutes les caractéristiques d'un espace public réussi : proximité de la végétation, des accès bien pensés, le banc qui permet à de nombreuses personnes de s'asseoir... autant de qualités que nous avons parfois du mal à retrouver dans nos villes contemporaines.

Usagers et esthétique

L'ornement est une fois de plus un élément qui participe et crée des usages, plusieurs éléments de ce projet le démontrent. Premièrement, la réflexion sur le dispositif d'entrée qui se doit d'être majestueuse, facilement repérable, et traitée de manière plastique. L'escalier, décoré de mosaïques en céramique blanche, se dédouble de manière à créer un espace planté de végétaux, où se trouve une sculpture de salamandre, recouverte de mosaïques. Point de repère, elle marque l'entrée du parc. Cette entrée semble faire référence à l'architecture antique des temples grecs. Le caractère solennel des marches, dû à la symétrie de composition, et aux colonnes doriques situées à l'arrière, amplifie l'entrée.

Deuxièmement, le mur d'enceinte, qui joue le rôle de limite, comporte sur sa partie supérieure une alternance de bandes rouges et blanches, couleurs de la Catalogne, rythmée par des médaillons. Grâce aux couleurs, A. Gaudi signale la présence du parc. Cette importance de la couleur est également perçue à la lecture de ses paroles. Pour lui, « la couleur est la vie, donc nous n'avons pas à déprécier cet élément mais au contraire l'inclure dans nos propres œuvres⁶ ».

⁶ *Ibid.*, p. 85.

Autre élément majeur du parc, le banc sinusoïdal qui fait le tour de la place. Il est le résultat du travail méticuleux des artisans qui disposèrent les mosaïques colorées. Grâce à sa forme arrondie, de petits groupes de personnes peuvent s'asseoir et converser tout en voyant leurs voisins et en profitant de la vue sur la ville.

Enfin les galeries hipostyles aux colonnes inclinées, rappelant la canne sur laquelle le voyageur s'appuie pour se reposer, permettent aux promeneurs de s'abriter des



Vue de la place principale et du banc sinusoïdal.

Source : www.almanart.com/histoire-du-design-1850-1914-la.html



Vue de l'escalier de l'entrée principale.
Source : www.barcelonacitytour.cat/fr/

rayons du soleil et des intempéries. Les espaces créés sont déroutants puisque rien n'est droit.

Finalement, on retrouve dans le parc Güell la sensibilité de l'architecte mise au service des usagers. Il semble que les formes organiques, le travail des mosaïques, etc., répondent à cette prise en compte des habitants. L'architecte agit avec poésie en tâchant de dialoguer avec la nature.

Conclusion

L'étude de ces deux projets de A. Gaudi, analysés succinctement, nous permet de prendre conscience de l'importance de l'esthétique et du travail plastique en réponse aux usages. L'architecte définit lui-même le terme d'usage par cette assertion : « Nous pouvons affirmer que l'usage auquel est destiné l'objet est le mobile de la création ; le caractère est défini par les circonstances esthétiques et morales et les conditions physiques par celles qui découlent des problèmes de durée, de conservation, etc. Toutes ces données se retrouvent exprimées dans l'ornementation entendue au sens le plus vaste du mot⁷. »

7 Ibid., p. 285.

Ainsi pour A. Gaudi, l'ornementation, le travail de formes organiques, la lumière, la polychromie, le choix des matériaux et leur expressivité, sont autant de moyens mis au service des usagers. Ce souci des détails se retrouve à la fois dans la casa Batllo, à l'échelle domestique, dans la sphère privée de l'habitat, et dans le parc Güell, à l'échelle de la collectivité, dans l'espace public.

L'approche des usages proposée par A. Gaudi me semble poétique et attentionnée. Il réussit à synthétiser plusieurs compétences artistiques afin d'offrir des espaces de qualité aux personnes amenées à vivre dans ces lieux. C'est pourquoi il propose dans ses réalisations des mondes oniriques qui permettent aux hommes de rêver, de créer leur propres interprétations des espaces. C'est par ce biais qu'ils vont s'approprier l'imaginaire de l'architecte et composer avec lui. Cette démarche peut être mise en relation avec les recherches qu'effectueront les architectes du Mouvement moderne en mettant en place le fonctionnalisme. La principale critique que l'on peut faire de l'application de la pensée fonctionnaliste, notamment dans le logement, est le

manque de place laissée à l'utilisateur. L'habitant s'approprie difficilement son lieu de vie puisque tout, ou presque, a été pensé pour lui. Au contraire, A. Gaudi propose des espaces aux atmosphères inhabituelles, déroutantes, qui emmènent les usagers au-delà des fonctions primaires des espaces. Ainsi, c'est en suscitant le rêve grâce à l'esthétique que l'architecte guide l'utilisateur.

Nous pouvons actualiser cette considération en nous demandant comment les architectes de nos jours perçoivent et jouent sur le lien étroit entre art et usages dans leurs conceptions. La naissance de la discipline du design, développée au XX^e siècle, visant la création d'objets à la fois esthétiques et fonctionnels, peut-elle aider les architectes dans leurs réflexions ? Autant d'interrogations qui amènent à nous remettre en question lors de la conception d'un projet, quel qu'il soit.

Bibliographie

Gaudi A., *Paroles et écrits*, précédé de « Gaudi, le scandale », Paris, L'Harmattan, 2002.

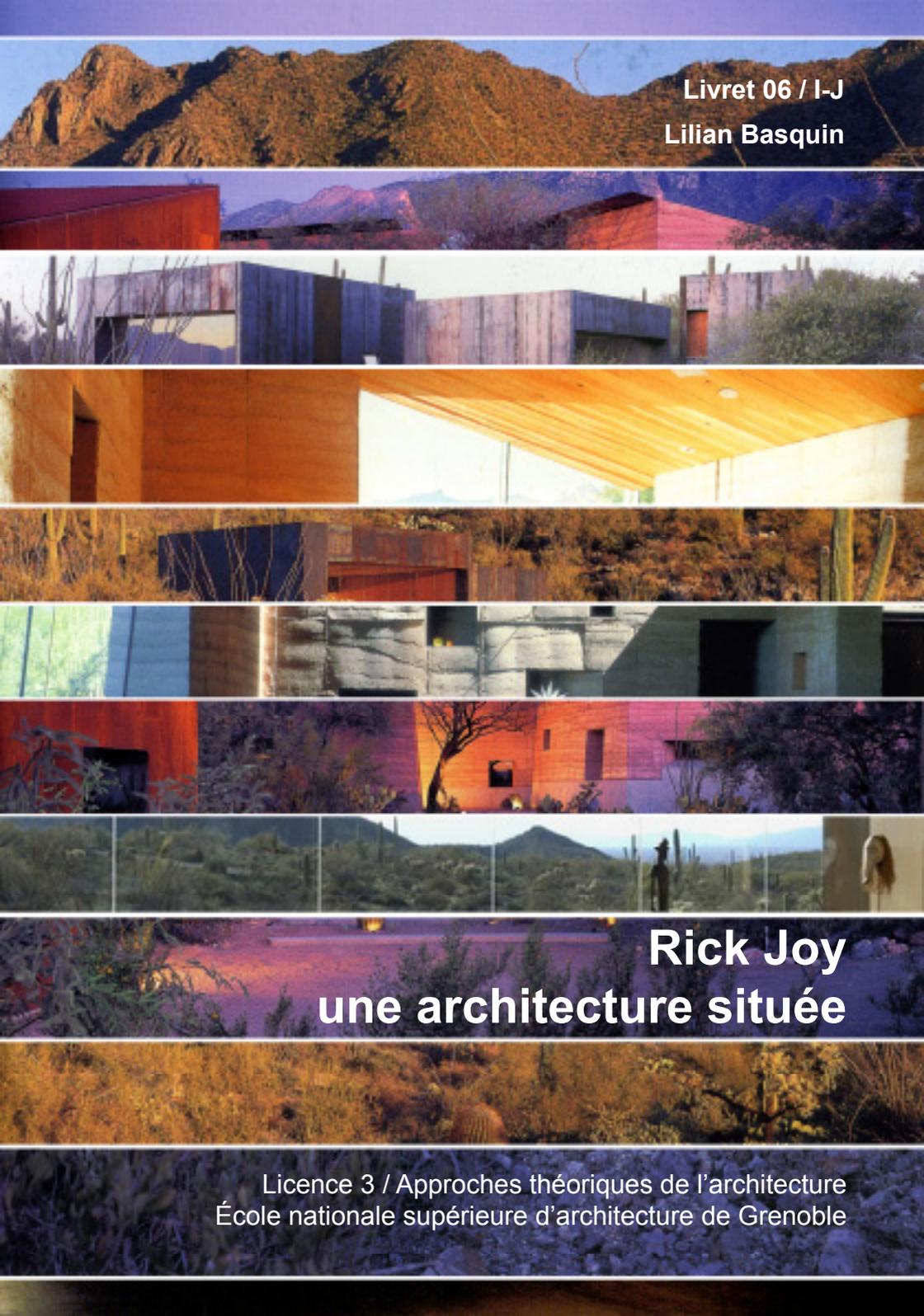
Lahuerta J. J., *Casa Batllo, Barcelona Gaudi*, Barcelone, Triangle postals, 2003.

Léger J.-M., *Derniers domiciles connus*, Paris, Créaphis, 1990.

Léger J.-M., *Usage*, Paris, Éditions de La Villette, 2012.

Moro J.-L., *Antoni Gaudi. 1852-1926, constructions majeures*, Clamecy, Éditions de l'Espérou, 2004.

Pinson D., *Usage et architecture*, Paris, L'Harmattan, 1993.



Livret 06 / I-J
Lilian Basquin

Rick Joy
une architecture située

Licence 3 / Approches théoriques de l'architecture
École nationale supérieure d'architecture de Grenoble

Introduction

Mon approche de l'architecture s'est intuitivement construite à partir d'un certain regard à l'égard du site et de son contexte. Cette approche s'est progressivement affinée à travers mes expériences et mes lectures. Ainsi, la notion d'architecture située guide aujourd'hui ma réflexion. Le terme situer, dont la définition donnée par le dictionnaire Hachette consiste à « dire la place de quelque chose ou lui attribuer une place dans l'espace ou le temps¹ », se transcrit architecturalement par une posture sensible à la spécificité du lieu, dans laquelle l'architecture est considérée comme une interface entre l'homme et le monde et comme une transcription de l'acte d'« habiter ».

Ce thème est abordé dans l'architecture de Rick Joy, qui place le site, en l'occurrence le désert, comme une composante principale du projet, où l'architecture se manifeste alors comme la célébration du « génie du lieu ».

Né en 1958, cet architecte américain débute ses études tardivement à l'âge de vingt-huit ans et commence à exercer à trente-quatre ans. Sa démarche fait écho à celle de Franck Lloyd Wright et pourrait être qualifiée d'approche « géopoétique » dans la mesure où elle se traduit par une « conception des choses liée à la localité fondée dans l'expérience du lieu² ».

¹*Dictionnaire Hachette 2011*, Paris, Hachette livre, 2011, p. 1052.

² Loubes, J.-P., *Traité d'architecture sauvage*, Paris, Sextant, 2010, p. 10.

On peut donc se demander comment les projets de R. Joy transcrivent la notion d'architecture située. Afin d'aborder la complexité et la richesse de cette notion, cet article mettra en comparaison les projets de la Catalina House et de la Casa Jax, à travers trois manières de faire qui participent à l'expression d'une architecture située.

Ainsi, il s'agira dans un premier temps de mettre en évidence les dispositifs par lesquels ces projets parviennent à créer une interface entre l'homme et le lieu ; puis de montrer comment ces architectures, en s'inscrivant dans le temps, participent à l'histoire du lieu ; et pour finir, d'aborder comment ces projets sont étroitement liés à la création du « lieu ».

L'architecture située, une interface entre l'homme et le lieu

L'architecture située « tiendrait la définition de ses formes, le choix de ses matières, sa respiration poétique des relations qu'elle établirait avec le dehors³ ». Cette citation de Jean-Paul Loubes issue de son *Traité d'architecture sauvage* invite à s'interroger sur les manières dont ces relations entre l'homme et le lieu peuvent s'établir grâce à l'architecture. Les dispositifs de séquences d'entrées, d'espaces intermédiaires, et le travail sur les vues participent à la finesse de cette relation. Ainsi, il s'agira de mettre en évidence ces dispositifs particuliers qui composent ces deux projets de R. Joy.

3 Loubes J.-P., *op.cit.*, p. 83.

La Catalina House et la Casa Jax s'articulent chacune de façon différente avec leur site par la spécificité de leurs séquences d'entrées. La Catalina House se découvre au fil d'un parcours qui amène à faire l'expérience du lieu. La végétation dessine ce cheminement presque davantage que l'architecture, qui n'oriente le parcours que par quelques discrètes marches inscrites dans le sol naturel et la végétation préexistante (fig. 1). Ce dialogue subtil exprime une certaine correspondance entre le lieu et l'architecture, qui fait écho à l'intervention de Alvaro Siza à l'Abbaye du du Thoronet, dont « le nouveau parcours, en même temps qu'il redonne à lire le fonctionnement matériel et spirituel du bâtiment, change la séquence de perception

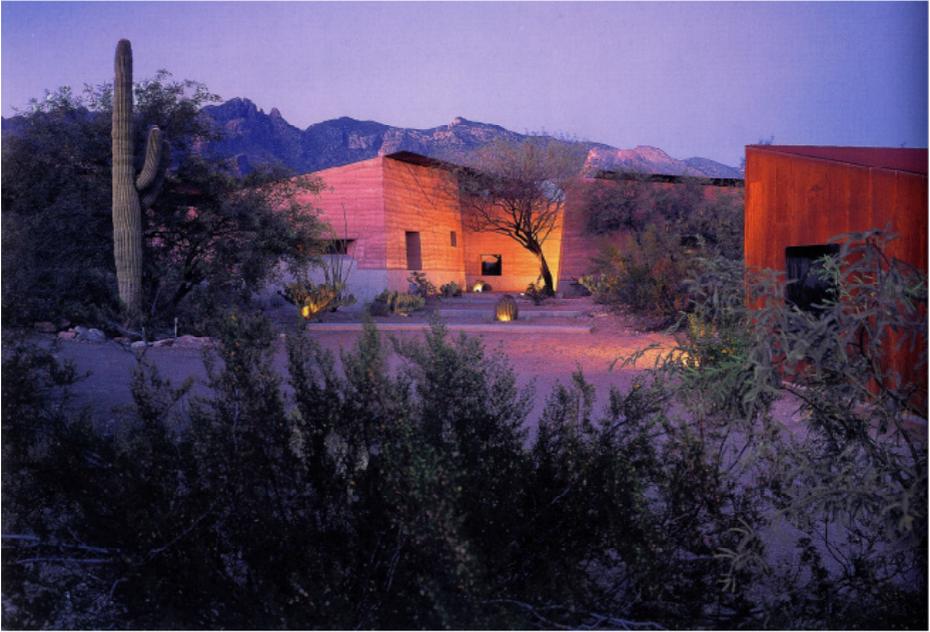


Fig. 1 : Séquence d'entrée Catalina House.

Source : Joy R., *Desert Works*, Princeton Architectural Press, 2002.

Fig. 2 : Séquence d'entrée Casa Jax.

Source : Basquin L., élaborée à partir de Joy R., *op.cit.*





Fig. 3 et 4 : Cadrage Casa Jax.

Source : Basquin L. élaboré à partir de Joy R., *op.cit.*



de ses espaces, les replace dans leur symbolique d'origine et pour finir ancre à nouveau le dispositif dans la réalité du lieu⁴ ».

Le parcours jusqu'à la Casa Jax ne semble quand à lui pas exister, on ne le distingue qu'à peine par un sentier marqué par le passage des pas entre les cactus et les buissons (fig. 2). Ce sentiment que la présence de l'homme n'est qu'une trace qui s'efface et s'adapte à la croissance des végétaux, et l'expression des éléments naturels est accentuée par la structure sur pilotis, qui place la construction à distance du sol. Les seuls éléments qui affirment un lien solide avec le lieu sont les escaliers massifs qui sortent de terre. Cependant, un léger interstice entre le haut des escaliers et l'habitat exprime encore une fois la délicatesse de la présence de ce projet dans ce site.

La notion d'architecture située s'exprime également dans le travail des espaces intermédiaires dans les projets de R. Joy. Ces espaces recherchent l'expansion de l'habitation en direction du dehors et participent à immerger l'habitant dans la poésie du lieu.

La Catalina House exprime cette intention par le jeu des espaces d'entre-deux, où le corps est à la fois à l'intérieur et à l'extérieur. Cela se transcrit par des espaces couverts pris entre des murs épais, mais où le sol se prolonge vers l'extérieur et où l'air circule librement. Au sentiment d'intériorité viennent s'ajouter les sensations produites par le vent, les sons, le temps, et nous plongent ainsi dans une palette d'émotions différentes et complémentaires.

La Casa Jax présente quand à elle la particularité d'avoir dissocié dans des volumes distincts les espaces des chambres et du salon/cuisine. Ainsi, on imagine que l'espace entre ces volumes, bien qu'il soit complètement extérieur, est un espace vécu à part entière. L'habitant est ainsi amené à ressentir un contraste intense entre intérieur et extérieur.

La relation au paysage établie par les vues est une composante importante de l'architecture de R. Joy. Elle contribue à situer l'architecture dans la mesure où le paysage, le lieu, participent à l'atmosphère ressentie à l'intérieur.

Les cadrages dans ces deux projets résultent de la sélection en amont de certaines vues issues d'une capture

panoramique prise sur le site. Ces choix de cadrages participent, avec les orientations et le programme, à définir la forme et l'implantation des projets. Ainsi, l'orientation des volumes de la Casa Jax, qui peut sembler arbitraire, découle de vues particulières du paysage. Par ailleurs, le traitement des ouvertures se définit par de grandes baies fixes ou les menuiseries disparaissent, de manière à suggérer une absence de limite entre l'habitat et le lieu (fig. 3). En complément de ces grandes baies, de plus petits cadrages sont créés par des fenêtres ouvrantes dont les menuiseries sont apparentes. Ces ouvertures soulignent davantage la distinction entre intérieur et extérieur, tout en permettant un rapport plus actif au dehors (fig. 4) : au contraire des grandes baies fixes qui induisent un effet contemplatif, ces petites ouvertures invitent l'habitant à se déplacer pour découvrir et s'interroger sur l'emplacement de ce cadrage. Elles lui permettent d'influer sur le lien avec l'extérieur, car en ouvrant ces fenêtres, c'est sa relation au lieu que l'habitant détermine.

L'architecture située, une approche inscrite dans le temps

L'architecture située s'inscrit dans le temps, car le lieu évolue et porte les traces du passé. Elle révèle le passage du temps grâce au jeu entre la matière et la lumière ; elle évoque l'histoire du lieu grâce à la portée métaphorique de la matière ; et elle transcrit les variations du temps grâce à sa relation avec le paysage. Le jeu entre la matière et la lumière révèle le passage du temps. La texture de la matière accroche de façon différente la lumière selon l'instant. Ainsi, la matière et la lumière donnent la mesure du temps.

La Catalina House explore cette temporalité sensible grâce notamment à des dispositifs lumineux placés au bord des murs de pisé. Les reliefs de ces murs, leurs épaisseurs, les lignes marquées par les banches et les strates du pisé, se perçoivent différemment selon le moment de la journée (fig. 5).

La Casa Jax établit une relation au temps sensiblement différente. Le paysage constitue une image dont les ombres, les teintes changent selon la nature de la lumière



Fig. 5, Matière-Lumière-Temps, Catalina House.
Source : Basquin, L. élaboré à partir de Joy R., *op.cit.*

Fig. 6, Matière-Paysage-Temps, Casa Jax.
Source : Basquin, L. élaboré à partir de Joy R., *op.cit.*



et des saisons. L'habitant observe et vit ces changements intensément grâce aux grandes baies qui occupent une face entière des volumes parallélépipédiques de l'habitation. Il perçoit d'autant plus distinctement ces changements que chacun des volumes d'habitation, qui correspond à un usage spécifique, possède une orientation unique. Ainsi, selon les moments où l'habitant occupe ces espaces, il percevra différentes temporalités et ambiances grâce à la lumière et au paysage.

Dans son traitement, la matière peut être porteuse d'une dimension poétique et métaphorique. L'architecture située établit une relation particulière avec le lieu et son histoire. La matière peut donc permettre d'évoquer cette histoire et d'inscrire l'architecture dans son lieu.

Dans sa démarche, R. Joy prélève sur le site divers matériaux : une roche à la couleur singulière, une boîte de conserve teintée par la rouille, des feuilles d'arbustes représentatives des essences locales... Ces fragments de lieu inspirent les choix de matières pour le projet, qui s'inscrit ainsi en résonance avec son site et semble trouver sa place naturelle dans le paysage. Ainsi, les murs de pisé de la Catalina House semblent être issus de la même terre que celle présente sur le site. La mise en œuvre des murs épais, qui laisse lisibles les strates successives de compactage, évoque symboliquement la formation géologique du sol et les enracine ainsi dans le passé du lieu.

De même, les teintes irrégulières des plaques d'acier cortène de la Casa Jax dialoguent avec celles des pierres et des reliefs rocheux qui bordent le projet. L'usure de ce matériaux, plutôt que de détériorer l'image du projet, participe au contraire à le faire appartenir davantage à son lieu (fig. 6). En s'usant, c'est le passage du temps qui s'inscrit sur cette matière, qui évoque ainsi à l'image d'une ruine, une construction issue du temps avant notre temps.

L'architecture située étroitement liée au « lieu »

La notion d'architecture située trouve sa définition dans sa relation avec le lieu. Cette relation questionne le rapport entre la figure de la cabane et celle de la maison qui

abordent différemment le lieu. De plus, l'architecture située est pensée en lien avec le « génie du lieu », il s'agit donc de comprendre ce qui le compose afin de pouvoir s'y inscrire. Par ailleurs, c'est la qualification du lieu qui détermine l'acte d'« habiter » dans sa signification existentielle et sa manière d'être au monde.

Les figures de la cabane et de la maison présentent une certaine dualité. D'après Gaston Bachelard, la maison est un « instrument à affronter le cosmos⁵ », alors que la cabane, d'après J.-P. Loubes, « vise à rouvrir sur le cosmos⁶ ». S'ouvrir sur le cosmos, c'est faire l'expérience du monde. La cabane crée les conditions de cette expérience grâce à la porosité de son enveloppe, à la fois visuelle, olfactive, tactile et poétique. L'architecture de R. Joy semble entremêler ces porosités. Le travail sur les séquences d'entrées, le parcours, les seuils, les espaces intermédiaires, les vues, les cadrages, participent à ouvrir l'espace habité au monde. Les figures de la cabane et de la maison semblent se dissoudre l'une dans l'autre pour aboutir à une architecture située.

Le terme de « génie du lieu » suppose qu'un lieu est porteur d'une identité. Cette identité amène l'architecture située à considérer et comprendre ce qui préexiste afin d'y participer de manière créative. Pour Christian Norberg-Schulz, « le but essentiel de la construction est de transformer un site en lieu, ou plutôt de découvrir les sens potentiels qui sont présents dans un milieu donné à priori⁷ ». R. Joy établit cette relation au lieu par une démarche de conception particulièrement attentive au site. Le paysage, les vues, le sol, les orientations, les matières présentes participent à la création du projet et en composent l'identité. Ainsi, un dialogue entre le lieu et l'architecture se créent, et les changements induits par le projet s'inscrivent dans la permanence du « génie du lieu ».

« Habiter » signifie pour Martin Heidegger « être au monde ». Ainsi, « le rapport de l'homme à des lieux et, par des lieux, à des espaces, réside dans l'habitation. La relation de l'homme et de l'espace n'est rien d'autre que l'habitation pensée dans son être⁸ ». L'habitation réussie selon M. Heidegger est celle qui ménage le site et dans laquelle on retrouve les quatre composants du *quadripartit* : la terre, le ciel, le divin et les mortels. La Catalina House et la Casa Jax ménagent le lieu de telle sorte qu'elles proposent

5 Bachelard G., *La poétique de l'espace*, Paris, Presses universitaires de France, 2004, p. 58.

6 Loubes J.-P., *op.cit.*, p. 98.

7 Norberg-Schulz C., cité dans Loubes J.-P., *op.cit.*, p. 91.

8 Heidegger M., *Bâtir. Habiter. Penser.*, Paris, Gallimard, 1958, p. 188.

à l'homme une véritable manière d'être au monde, où le rapport à la terre, au ciel et au divin est dessiné de manière à être perceptible par les mortels.

Conclusion

La notion d'architecture située exprime une pensée riche et complexe qui compose une approche du projet dans laquelle l'homme et le lieu entretiennent un dialogue sensible et poétique. Les projets de R. Joy interprètent cette notion par des dispositifs qui inscrivent l'architecture comme une interface entre l'homme et le lieu. Cette relation est créée par le travail sur les séquences d'entrées, les espaces intermédiaires et le cadrage des vues, qui participent à amener l'habitant à faire l'expérience du lieu, mais qui introduisent également une correspondance subtile entre l'identité du lieu et l'architecture.

De plus, l'architecture située invite à une approche inscrite dans le temps. Son rapport au lieu implique qu'elle intègre dans son élaboration l'évolution potentielle du site. La Catalina house et la Casa Jax révèlent le passage du temps grâce au jeu entre la matière et la lumière ; elles s'inscrivent dans l'histoire du lieu grâce à la dimension métaphorique de leurs matériaux ; elles transcrivent les changements de temporalité grâce à leurs relations avec le paysage, et donnent ainsi la mesure du temps à plusieurs échelles.

Par ailleurs, la relation étroite au lieu établie par une architecture située interroge notre conception de la maison dans son rapport au monde, dans sa capacité à composer l'identité du lieu, et à exprimer pleinement notre « être » par l'« habiter ». L'architecture de R. Joy semble associer la figure de la cabane à celle de la maison afin de réinterpréter notre rapport au lieu, et nous proposer une manière d'être au monde plus intense.

Bibliographie

Bachelard G., *La poétique de l'espace*, Paris, Presses universitaires de France, 2004, p. 214.

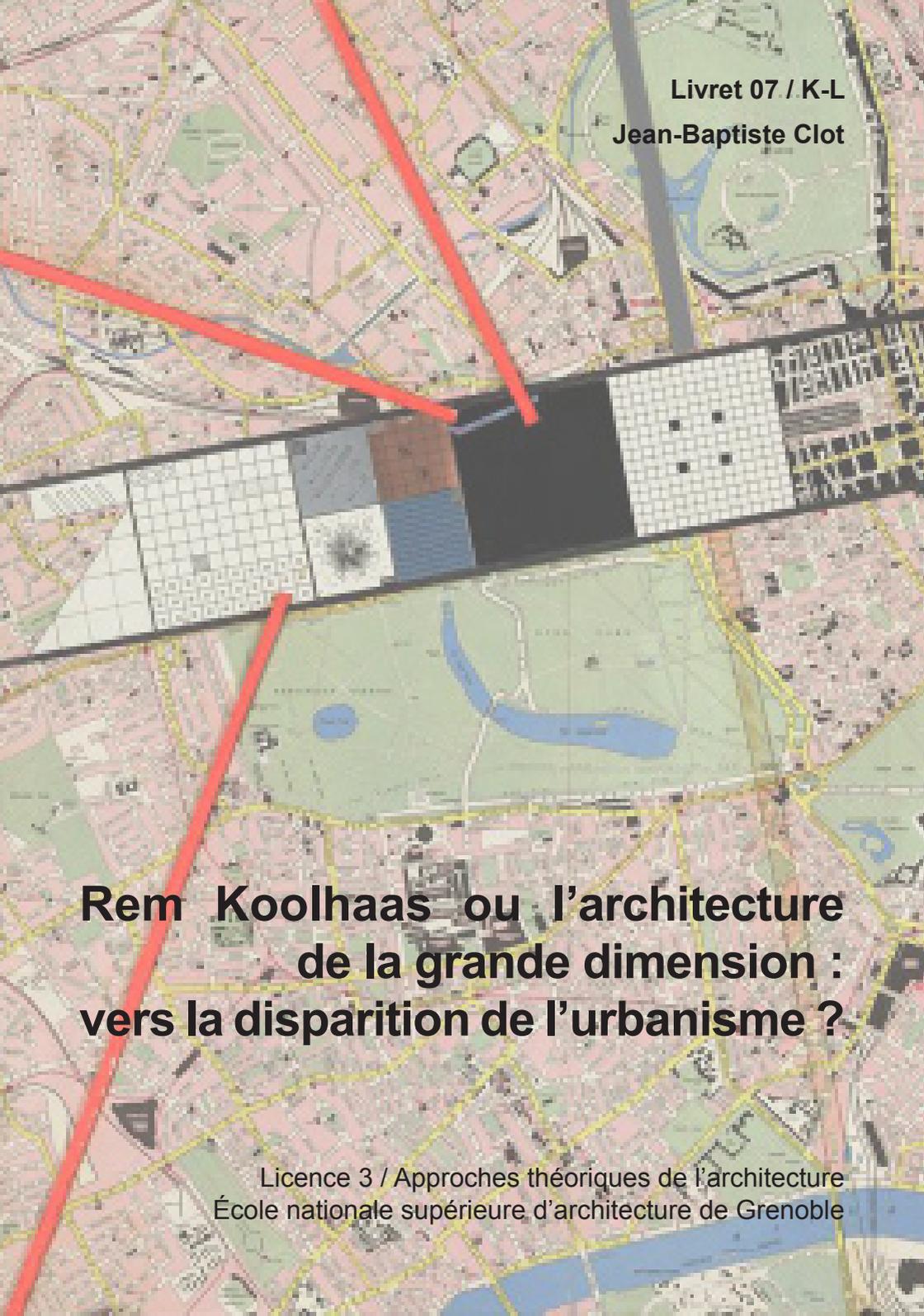
Heidegger M., *Bâtir. Habiter. Penser.*, Paris, Gallimard, 1958, p. 341.

Joy R., *Desert Works*, Princeton Architectural Press, 2002, p. 166.

Loubes J.-P., *Traité d'architecture sauvage*, Paris, Sextant, 2010, p. 171.

Norberg-Schulz C., *Genius loci, paysage, ambiance, architecture*, Bruxelles, Mardaga, p. 213.

Siza A., *Imaginer l'évidence*, Marseille, Parenthèses, 2012, p. 154.



Livret 07 / K-L
Jean-Baptiste Clot

Rem Koolhaas ou l'architecture de la grande dimension : vers la disparition de l'urbanisme ?

Licence 3 / Approches théoriques de l'architecture
École nationale supérieure d'architecture de Grenoble

Introduction

En préambule, il convient de définir les notions d'urbanisme et d'architecture, et de fait comprendre ce qu'est l'architecture de la grande échelle, que Rem Koolhaas a théorisée sous le nom de *bigness*.

Françoise Choay définit l'urbanisme comme « une discipline qui se distingue des arts urbains antérieurs par son caractère réflexif et critique, et par sa prétention scientifique¹ », précisant que les « prévisions démographiques et économiques apparaîtront alors comme le fondement de toute planification urbaine² ».

Cependant, aujourd'hui, il convient de nuancer cette définition. En effet, la pratique de l'urbanisme ne fait pas nécessairement référence à une conception globalisante et théorisante. Plus modestement, Jean-François Tribillion lui préfère cette définition : « L'urbanisme est l'art de produire ou de changer la forme physique des villes, d'aménager les villes³. »

La pratique de l'urbanisme s'inscrit dans un temps long, par conséquent « une quête d'effet reste encore incertaine⁴ » : « Il faut laisser passer le temps pour apprécier un aménagement urbain, et même un temps long⁵. »

Par opposition, l'architecture est selon Malverti « l'art de construire un édifice fini⁶ », dans le temps comme

1 Choay F., *L'Urbanisme, utopies et réalités*, Seuil, Paris, 1965, p. 8.

2 Choay F., *ibid.*, p. 8.

3 Tribillion J.-F., *L'urbanisme*, Paris, La Découverte, 2009, p. 3.

4 *Ibid.*, p. 4.

5 *Ibid.*, p. 79.

6 Malverti X., « La grande échelle de Rem Koolhaas de New-York à Lille : la ville délire », *Les Annales de la recherche urbaine*, n° 82, mars 1999, p. 14.

dans l'espace. En outre, la distinction entre des projets d'urbanisme et d'architecture existe dans l'échelle : « c'est aussi dans cette notion de mesure que se placent les liens et les différences entre le projet d'architecture et le projet urbain⁷. » De fait, si l'on admet que l'urbanisme est une discipline qui traite la ville à une échelle supérieure de celle de l'architecture, quelle différence entretient l'architecture de la grande dimension – théorisée par R. Koolhaas sous le nom de *bigness* et qui est à l'œuvre dans certains de ses projets – avec l'urbanisme ?

7 *Ibid.*, p. 14.

Malverti définit l'architecture de la grande dimension comme « des opérations originales qui sortent des règles générales de fabrication de la ville⁸ ». Cette définition met en lumière deux grands aspects de la *bigness* : son indépendance avec la ville existante d'une part, et d'autre part son apparente stabilité, corollaire de son indépendance ; et ce dans un contexte actuel caractérisé par l'inconstance et l'instabilité. C'est ce même contexte qui met à mal les intentions des urbanistes.

8 *Ibid.*, p. 14.

R. Koolhaas a affirmé, non sans provocation, que « l'urbanisme vit ses dernières heures⁹ » ; ainsi, à la lumière des ses projets, nous essaierons de voir si l'architecture de la grande dimension pourrait supplanter l'urbanisme.

9 Entretien entre François Chaslin et Rem Koolhaas, in *Mutations*, p. 759.

L'indépendance de la *bigness* avec la ville existante.

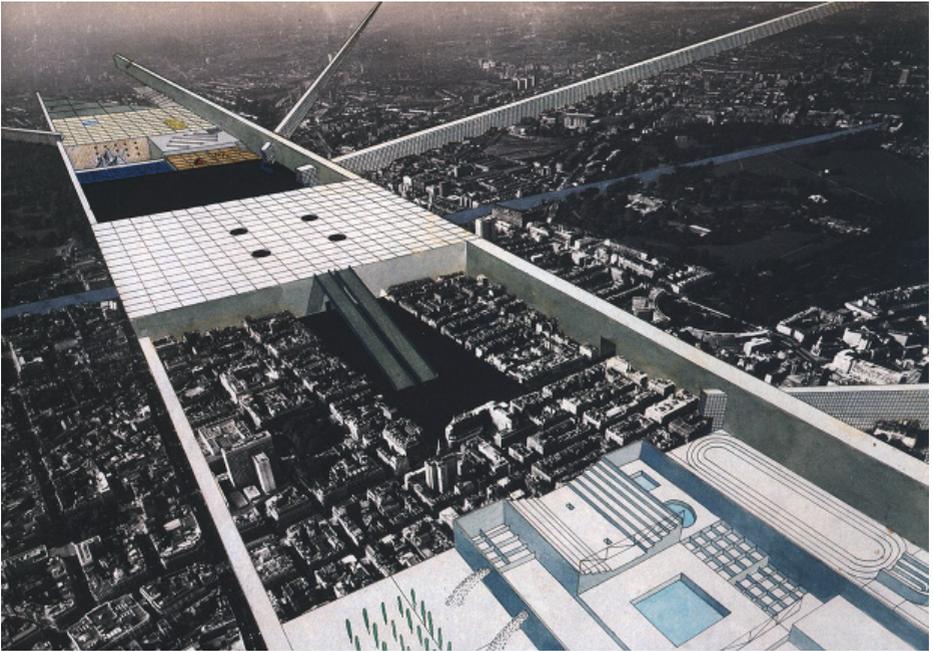
La *bigness*, qui, de par sa dimension porte en elle une échelle urbaine, n'entretient que peu de liens avec la ville existante. Les projets d'architecture de grande dimension se juxtaposent à la ville, se substituent à la ville, et la réduisent à un résidu.

En définissant la *bigness*, R. Koolhaas a répété presque comme un leitmotiv provoquant l'expression « *Fuck context*¹⁰ » : pour lui, « la *Bigness* peut exister n'importe où sur ce plan¹¹ ».

10 Koolhaas R., *Junkspace : repenser radicalement l'espace urbain*, Paris, Payot, 2011, p. 33.

Exodus, imaginé en 1972 est sûrement le projet/scénario de R. Koolhaas qui propose la juxtaposition la plus brutale entre la ville existante et le projet d'architecture. Ce projet est une réponse au concours intitulé « La ville comme

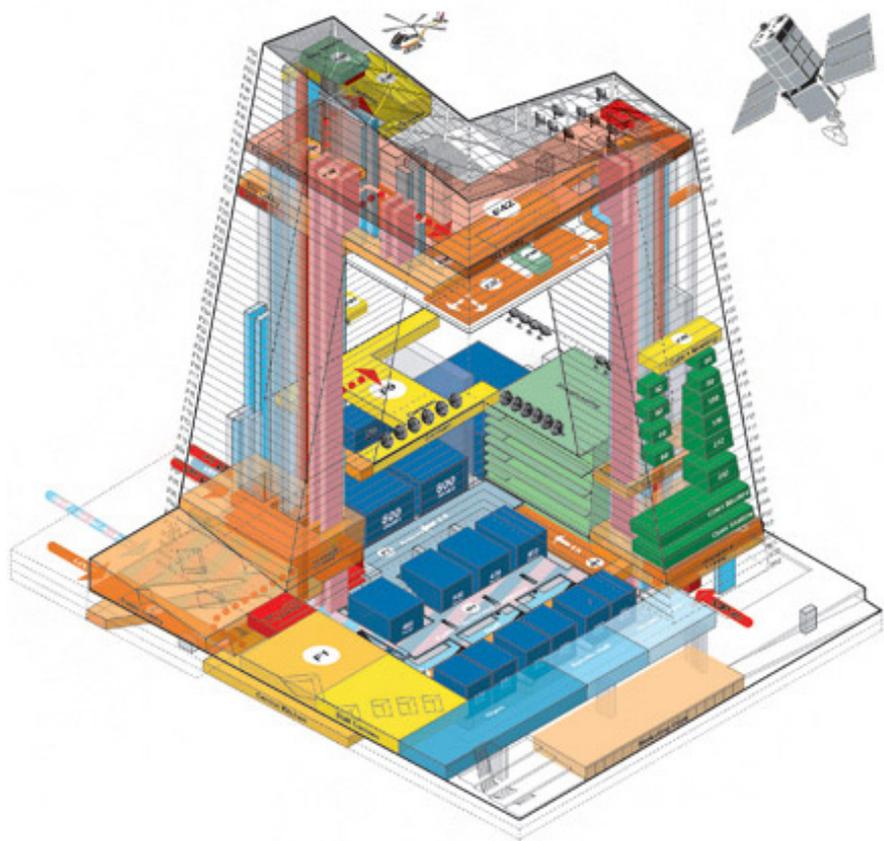
11 *Ibid.*, p. 41.



Exodus, 1972 .
Source : *El Croquis*, n°53.



Parc des Expositions, France, Toulouse, 2011.
Source : Site Web de l'OMA.



Siège du CCTV, Chine, Beijing, 2002.
Source : *El Croquis*, n° 131/132.

milieu de sens ». Avec son groupe de travail, il a imaginé une ville linéaire dans laquelle les Londoniens se font « prisonniers volontaires » pour fuir la métropole anglaise en déclin. L'intention de créer une architecture comme un nouveau théâtre qui isole et coupe de l'existant est claire, « La *bigness* ne fait plus partie d'aucun tissu urbain¹² ».

12 *Ibid.*, p. 33.

Son intention est retranscrite clairement dans les documents graphiques. En effet, on perçoit nettement un effet de collage. D'une part l'échelle : l'architecture projetée sur Londres est surdimensionnée, totalement hors d'échelle. D'autre part, la forme pure de l'architecture se détache du contexte, car elle n'est ni déterminée ou altérée par l'existant (bâti, voirie, topographie...) : seuls les deux murs définissent l'espace dans lequel l'architecture se développe. Ces documents montrent un « télescopage des échelles¹³ ». L'architecture, de par sa taille, son surdimensionnement, rivalise avec la ville : « L'art de construire un objet qui deviendrait si important qu'il occuperait une part conséquente du territoire au point de constituer lui-même une entité territoriale¹⁴. »

13 Malverti X, « La grande échelle de Rem Koolhaas de New-York à Lille : la ville délire », p.15.

14 *Ibid.* p.14.

Il est intéressant de noter l'analogie formelle du projet Exodus avec le parc des expositions de Toulouse, qui sera construit sur un site périurbain semi-rural. Cette bande, comme collée, lui permet de créer un environnement nouveau, urbain, à l'échelle du territoire, mais dont les limites sont définies clairement, pour former une entité qui n'entretient que très peu de liens avec l'extérieur, si ce n'est qu'il s'y juxtapose.

Outre la dimension, c'est par leur complexité programmatique que certains projets architecturaux sont eux même urbains et rivalisent avec la ville. Lors d'un entretien avec Françoise Chaslin, R. Koolhaas confie : « Il y a par contre des bâtiments d'une échelle sensiblement plus grande où nous-mêmes avons l'impression d'être plus urbanistes qu'architectes¹⁵. »

15 Entretien entre François Chaslin et Rem Koolhaas, *op. cit.*, p. 761.

Le siège de la télévision centrale chinoise, le CCTV, en est sûrement l'exemple parfait, application littérale de la définition de la *bigness* : « *Bigness* est la seule architecture qui puisse abriter une prolifération hétérogène d'événements à l'intérieur d'un seul contenant¹⁶. » Cet unique bâtiment accueille 10 000 employés, sur une surface de 473 000 m². Un tel programme pose des questions de gestion de flux un élément constitutif de la réflexion de projet.

16 *Ibid.*, p. 761.

Le CCTV peut être qualifié d'archétype de la *bigness*. D'autres projets d'architecture de la grande dimension de R. Koolhaas proposent des limites entre urbanisme et architecture beaucoup moins nettes, comme le projet Euralille. En effet, il met au point un plan d'urbanisme, mais sur lequel chacun des édifices est défini par un gabarit précis modélisé. Il ne conçoit pas une dynamique urbaine, mais un objet urbain précis. Et même s'il est composé de plusieurs tours, elles se trouvent liées ensemble par une dalle, le tout étant nommé « Triangle ». Dans l'expression de Malverti, qui décrit le projet Euralille : « Ce concept est un moyen de réunir des éléments disloqués et de proposer un tout, permettant ainsi de donner une forme à l'éclatement et au chaos vers lequel tendraient les villes sous l'effet de l'organisation sociale et économique des sociétés contemporaines¹⁷ », on retrouve le théorème 1 de la *bigness* énoncé par R. Koolhaas.

17 Malverti X., *op. cit.*, p. 16.

Cette indépendance de l'architecture de la grande dimension, son autonomie, se fait au détriment de l'urbanité : « La *bigness* n'as plus besoin de la ville : elle entre en compétition avec la ville », « la rue est devenue un résidu, un outil d'organisation, un simple segment du plan métropolitain continu, où les restes du passé rencontrent les équipements du présent dans un face à face gêné¹⁸ ».

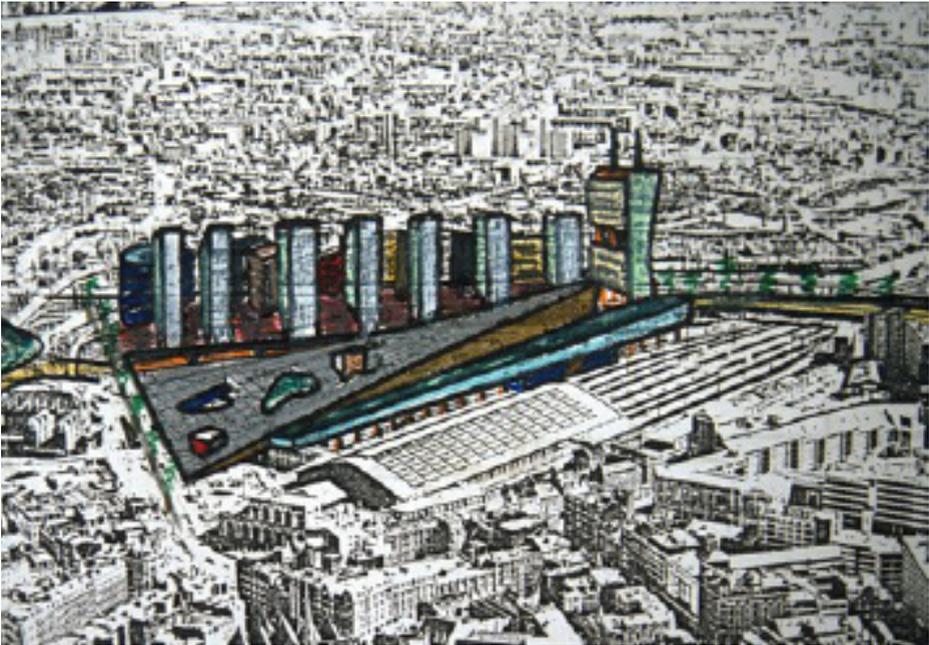
18 Koolhaas R., « Théorème 1 », *Junkspace...*, *op. cit.*, p. 32.

Le projet d'Euralille a la volonté assumée de faire de ce Triangle un objet autonome, déconnecté des tissus anciens pour mettre au jour la ville du troisième millénaire : « Les voix les plus entendues défendent l'idée que les continuités ne sont plus de mise dans la ville moderne, que les prolongations axiales ne sont plus conformes à la morphologie de Lille, que le vide est le meilleur lien entre l'ancien et le nouveau¹⁹. »

19 *Ibid.*, p. 41.

La « rupture avec les dispositifs de la ville historique²⁰ » que décrit Malverti se traduit par la table rase nécessaire à l'élaboration de la construction, et œuvre à une véritable disparition de l'existant. Les seules connexions établies avec l'existant sont d'ordre mécanique, pour acheminer les flux (train, voiture, piéton).

20 Malverti X., *op. cit.*, p. 20.



Euralille, France, Lille, 1994.
Source : Site Web de l'OMA.



Euralille, France, Lille, 1994.
Source : Site Web de l'OMA

Stabilité d'une image dans un contexte incertain.

Face aux phénomènes urbains actuels, l'urbanisme est, selon R. Koolhaas, voué à l'échec. À des projets d'urbanisme incertains, il préfère des projets à l'image forte dont les politiques usent pour promouvoir leur ville, leur action.

R. Koolhaas s'intéresse avec ferveur aux phénomènes urbains dont il fait état dans *Mutations* et dans *Junkspace*. De ses observations, on peut dégager un caractère fondamental de la condition urbaine mondiale actuelle, l'imprévisibilité : « On est dans un monde d'instabilité, de concurrence, d'ajustement réciproque, de ruse constante²¹. »

C'est à partir de ce constat qu'il a pu affirmer que la planification ne sert à rien : « La Ville Générique représente la mort définitive de la planification [...] c'est que la planification ne change rien à rien²². » Par planification, on peut entendre toute forme de volonté d'induire un développement, que ce soit par la mise en place de plan d'urbanisme, de réglementation prescriptive ou prohibitive, ou d'opérations. Pour l'architecte, le problème de l'urbanisme réside dans l'analyse des phénomènes urbains actuels, qui vouent l'essentiel des actions à l'échec : « Je suis convaincu que l'urbanisme tel qu'il est pensé aujourd'hui n'est plus tenable, car il suppose des systèmes de maîtrise et de contrôle des phénomènes qui n'existent plus²³. »

Toute la difficulté d'un projet d'urbanisme réside dans son temps de réalisation, de concrétisation, qui s'inscrit dans un temps long et dont l'œuvre n'est jamais achevée. La réussite des projets d'urbanisme est donc tributaire des changements et mutations qui auront lieu dans le temps.

Face à cette instabilité, penser le développement de nos territoires par des projets clairement délimités dans le temps et dans l'espace pourrait être une solution. Et l'architecture de la grande dimension, par sa capacité à englober une « prolifération hétérogène d'événements à l'intérieur d'un seul contenant », pourrait être un ersatz à des projets urbanistiques longs et incertains. Elle « offre à la ville l'apparente stabilité d'un objet²⁴ ».

21 Entretien entre F. Chaslin et R. Koolhaas, *op. cit.*, p. 84.

22 Koolhaas R., *Junkspace...*, *op. cit.*, p. 60.

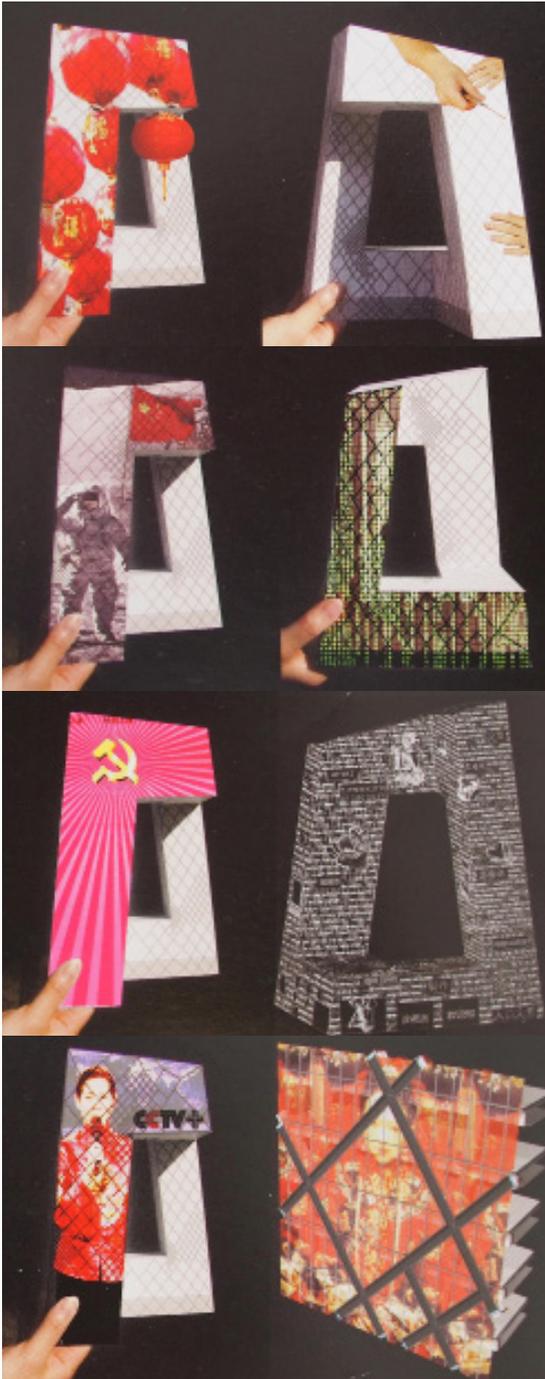
23 Entretien entre F. Chaslin et R. Koolhaas, *op. cit.*, p. 759.

24 Koolhaas R., *Junkspace...*, *op. cit.*, p. 33



Euralille, France, Lille, 1994.

Source : *El Croquis*, n° 53.



Siège du CCTV, Chine, Beijing, 2002 .

Source : *El Croquis*, n°131/132.

Ces grands projets iconiques, signés d'un architecte connu, sont aussi pour les politiques une manière efficace de marquer leur action politique et d'en faire sentir les effets dans le temps du mandat : « Proposés aux communes à la recherche de réalisations leur permettant de se positionner au sein d'une forte concurrence urbaine²⁵. »

25 Malverti X, *op. cit.*, p. 15.

Le projet Euralille a vu le jour dans ce contexte : « Le maire de Lille, comme beaucoup d'autres édiles, veut marquer son mandat par la réalisation d'un signal lancé dans le monde de l'architecture. Il désire sortir la ville de sa sphère régionale et la faire entrer dans l'ère de la modernité²⁶. » Et a permis à Lille de devenir le troisième quartier d'affaires de France.

26 *Ibid.*, p. 18.

À travers les maquettes du CCTV, produites par l'OMA, on comprend que l'enjeu de l'image est fondamental : le bâtiment, ou plutôt l'enveloppe, doit être iconique pour refléter la grandeur de l'entreprise, comme la modernité a pu transparaître pour le projet Euralille.

Conclusion

Par son travail, R. Koolhaas a troublé les limites entre l'architecture et l'urbanisme, et peut-être fait changer les rapports qu'entretiennent l'architecture et l'urbanisme dans le développement de nos territoires.

Maintenant que R. Koolhaas a montré par ses projets dans lesquels il met en pratique la *bigness* que l'architecture est capable de travailler à la même échelle que l'urbanisme. Ce n'est donc finalement pas l'échelle qui délimite la pratique de ces disciplines. En revanche, elles se distinguent par leurs stratégies d'actions.

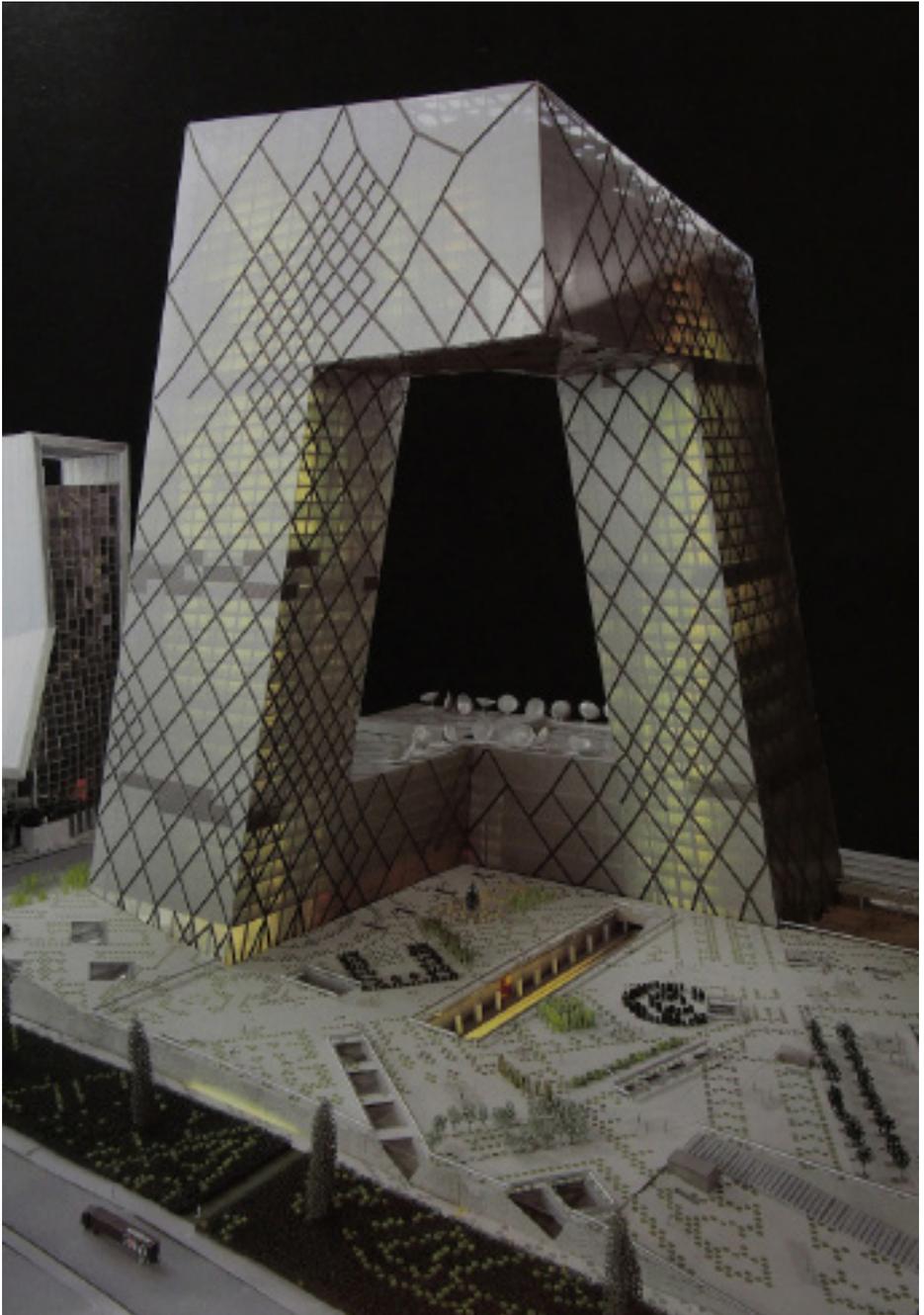
L'architecture, par un objet fini, répond à un besoin donné à un instant t. L'urbanisme produit sur un temps long une dynamique qui modèle la ville, le territoire, et dont l'aboutissement reste incertain. R. Koolhaas décrit le contexte actuel comme instable et imprévisible. Ces caractéristiques renforcent la volonté des politiques qui souhaitent des actions radicales répondant à des besoins identifiés, à l'effet immédiat, et de plus, souvent vecteur d'une image de ville solide, et moderne. Seule l'architecture

de la grande dimension telle que R. Koolhaas l'a développée permet cette démarche, à contrario de l'urbanisme, par essence dynamique, prospectif et globalisant.

Bien que les projets d'architecture de la grande dimension répondent parfaitement aux cahiers des charges et aux aspirations des politiques, le développement que la *bigness* propose peut ne pas satisfaire. F. Choay critique, par exemple le manque d'urbanité d'Euralille,.

Malgré l'effet incertain du projet urbanistique, il peut être plus tentant d'adopter une « position de combat²⁷ » plutôt que de produire une architecture « amoral » et statique.

27 Tribillon J.-F., *op. cit.*, p. 3.



Siège du CCTV, Chine, Beijing, 2002.

Source : *El Croquis*, n° 131/132.

Bibliographie

Choay F., *L'urbanisme, utopies et réalités*, Éditions du Seuil, Paris, 1965.

Koolhaas R., *Junkspace : repenser radicalement l'espace urbain*, Paris, Payot, 2011.

Koolhaas R., Harvard Project on the City, Boeri S., Kwinter S., Obrist H. U., *Mutations*, Bordeaux, Arc en rêve centre d'architecture, 2001.

Koolhaas R., 1996-2006, *El Croquis*, n° 53, 2006 p. 166-173.

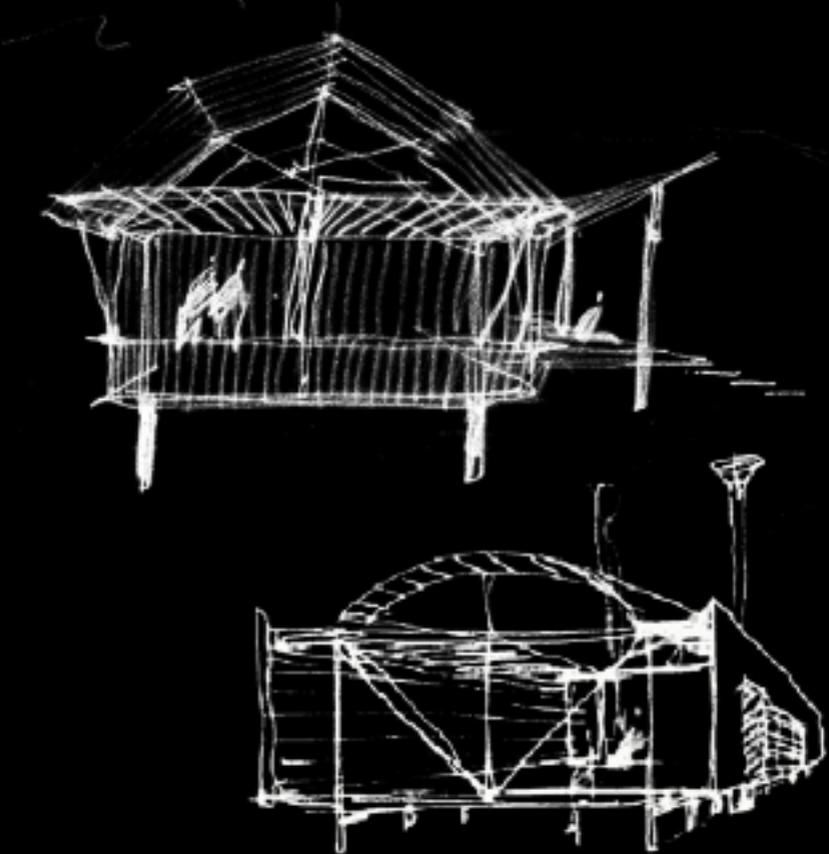
Koolhaas R., 1987-1993, *El Croquis* n° 131/132, 2006, p. 270-299.

Malverti X., « La grande échelle de Rem Koolhaas de New-York à Lille : la ville délire », *Les Annales de la recherche urbaine*, n° 82, mars 1999, p. 14-22.

Tribillon J.-F., *L'urbanisme*, Paris, Éditions La Découverte, 2009.

Livret 08 / M-N

Yoann Boy



Glenn Murcutt, l'éco-conception est aussi affaire d'humanisme

Licence 3 / Approches théoriques de l'architecture
École nationale supérieure d'architecture de Grenoble

Illustration de couverture : dessins à la main de Glenn Murcutt.

Source : Cooper J., Beck H., *Glenn Murcutt: A Singular Architectural Practice*, Memphis, Image Publishing Inc, 2002 : croquis de la Maison Marika-Alderton, p. 135, croquis de la maison Ball-Eastaway, p. 41.

1 Plus de 500 depuis le début de sa carrière (en 2002). Tous ces bâtiments sont construits sur le sol australien.

2 Musée d'art et d'histoire locale, Kempsey ; centre de désintoxication alcoolique pour les Aborigènes, Bennelong's Haven ; centre d'information « bowali », Kakadu National Park ; centre d'art et école Arthur Boyd, « Riversdale ».

3 Définition du *Larousse* : se dit en particulier des ethnies autochtones d'Australie.

Fromonot F., *Glenn Murcutt*, Paris, Gallimard, 2003, p. 39 : « Après 1983, [G. Murcutt] a commencé à se renseigner activement sur le mode de vie traditionnel et les coutumes aborigènes, dans lesquels il voit le précédent d'une symbiose idéale entre l'occupation humaine et le continent australien. »

Glenn Murcutt est un architecte australien né en 1936. Constructeur depuis le début des années 1970, il a été décoré du prix Pritzker en 2002. Il grandit en contact de la nature. Fils d'un père vouant un culte au travail et promoteur, G. Murcutt se retrouve très tôt plongé dans le domaine de l'architecture. À la fin de ses études, il vit plusieurs expériences dans des agences australiennes et londoniennes, lui permettant de faire ses premières armes et de voyager. Il s'installe en tant qu'architecte en 1969 et construit essentiellement des maisons individuelles¹, mais aussi quelques bâtiments publics². Il donne, depuis de nombreuses années, des conférences, mène des *workshops* et des studios dans des universités australiennes et américaines. Son exercice est reconnu pour ses qualités d'intégration à l'environnement. Sensibles au lieu, ses bâtiments deviennent « machines à vivre le paysage » inspirées du génie de la nature. Technicien, il saisit la subtilité de l'utilisation artisanale de matériaux préfabriqués et utilise ce principe dans ses bâtiments. Spirituel, d'influences diverses et tourné vers la culture aborigène³, il s'adonne au métissage de ses influences entre modernisme, passé colonial et primitivisme. Partisan de la simplicité, prédicateur d'un retour à une esthétique de la nécessité, G. Murcutt défend une approche écoresponsable de l'architecture. Pour autant, l'Homme, son histoire et sa culture restent au centre de sa pratique. C'est cette approche qui sera analysée dans cet article.

Nous nous attacherons à comprendre comment G. Murcutt fait entrer la dimension humaine dans le processus de

conception. Comment l'architecte concilie-t-il la question sociale et sa pratique de l'architecture ? Comment son architecture se met-elle au service d'un nouveau rapport entre hommes et environnement naturel ?

Notre propos sera appuyé par divers ouvrages publiés de 1993 à 2012, et accompagné de photos, documents techniques et schémas. Dans un premier temps seront abordées les définitions du développement durable, de l'éco-conception, de la construction bioclimatique et de l'architecture verte, afin de comprendre la portée du travail de G. Murcutt. Dans un second temps, nous nous attacherons à décrire et analyser deux de ses projets. Le premier, la maison Ball-Eastaway, construite en 1982-1983 au nord de Sydney pour un couple d'artistes peintres, et le second, la maison Marika-Alderton, construite entre 1992 et 1994 dans les territoires du nord de l'Australie pour une communauté aborigène. Avant d'aborder le travail de G. Murcutt, un certain nombre de définitions s'imposent.

Après 150 ans de progrès techniques et technologiques, de consommation à outrance et de gaspillage des ressources, à l'heure où les enjeux environnementaux deviennent cruciaux, se pose la question de notre impact sur notre milieu. Conscients de la finitude du monde et de ses ressources, une nouvelle approche est née : le développement durable. Ce concept est extrait du rapport Brundtland⁴, résultat du travail de la commission mondiale sur l'environnement et le développement, mise en place en 1983 par l'organisation des Nations Unies.

« Le développement durable est un développement qui répond aux besoins du présent sans compromettre la capacité des générations futures de répondre aux leurs. Deux concepts sont inhérents à cette notion : le concept de « besoins », et plus particulièrement des besoins essentiels des plus démunis, à qui il convient d'accorder la plus grande priorité, et l'idée des limitations que l'état de nos techniques et de notre organisation sociale impose sur la capacité de l'environnement à répondre aux besoins actuels et à venir⁵. »

Cette définition implique un nouveau rapport entre les hommes et leur bien commun qu'est la terre, elle s'accompagne de principes de pérennité et d'égalité. Cette conception demande une réponse globale de tous les culturel et de rapport entre architecte et client. Au delà de

4 En 1983, l'organisation des Nations Unies met en place la Commission mondiale sur l'environnement et le développement, sous la direction de Gro Harlem Brundtland, ancienne Première Ministre de Norvège, afin de définir un programme de coopération internationale et pluridisciplinaire sur les problèmes environnementaux. Au bout de quatre années d'auditions, le rapport final est publié : *World Commission on Environment and Development, Our Common Future* (Notre avenir à tous), Oxford, Oxford University Press, 1987.

5 *Ibid.*, p. 27.

tous les acteurs du développement. Le schéma du développement durable (cf. fig. 1) est constitué de trois cercles entrecroisés : écologie, économie et social en sont les trois « piliers ». Selon Françoise-Hélène Jourda⁶, « le monde du bâtiment en général [...] est concerné. Les concepteurs, et tout particulièrement les architectes, le sont surtout par le pilier environnemental, bien qu'ils travaillent pour des commanditaires qui eux sont impliqués dans la gestion des deux premiers piliers, social et économique [...] ». La construction est aussi concernée par le développement durable. Des approches sont explorées, ce qui sera démontré dans un deuxième temps.

Selon une définition de l'Association française de normalisation⁷, « l'éco-conception consiste à intégrer l'environnement dès la conception d'un produit ou service, et lors de toutes les étapes de son cycle de vie ». Appliquée au secteur de la construction, elle peut être nuancée et enrichie. Pour Jean-Pierre Oliva et Samuel Courget⁸, l'approche écologique de l'habitat se fonde sur une approche globale : « La construction est considérée comme un organisme vivant situé dans un environnement et réagissant avec lui. » Cette approche est appelée conception bioclimatique. Cependant, la fonction d'un habitat ne se limite pas à son approche thermique, le concepteur se doit de composer avec les autres piliers, à savoir l'économique et le social. « La démarche bioclimatique est inhérente à l'approche écologique. [...] Elle doit trouver l'adéquation, chaque fois unique entre un projet d'habiter, l'environnement dans lequel il s'inscrit et l'habitat qui va traduire cette insertion. L'équilibre est à trouver entre les habitants, leur habitat et leur environnement⁹. »

Architecte, artiste et designer, James Wines, auteur de *L'Architecture verte*¹⁰, défend un nouveau design architectural écologique et étudie la possibilité d'un habitat humain construit en harmonie avec la nature. Défendant les principes de l'architecture écologique et bioclimatique, intégrant une meilleure gestion des ressources, les questions d'énergie, l'intégration au paysage, la rapports avec les technologies environnementales, J. Wines met aussi l'accent sur l'homme, acteur et récepteur de ce nouveau design écologique. Au-delà d'une démarche environnementale, l'auteur aborde les notions de contexte

6 L'ensemble des citations de F.-H. Jourda sont extraites de Jourda F.-H., *Les 101 mots du développement durable*, Paris, Archibooks Sautereau, 2011.

7 Duranthon G., Grisel L., *Pratiquer l'éco-conception. Lignes directrices*, Paris, AFNOR, 2001.

8 Oliva J.-P., Courgey S., *La conception bioclimatique*, Paris, Terre Vivante, 2006, p. 23.

9 *Ibid.*

10 Wines J., *L'architecture verte*, New York, Taschen, 2000.

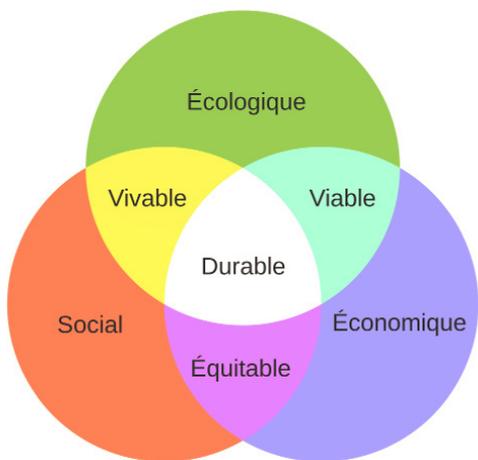


Fig. 1 : Schéma Les trois piliers du développement durable.

Source : d'après Alain Villain, géologue, conseiller scientifique au Conseil régional de la région Nord-Pas-de-Calais.

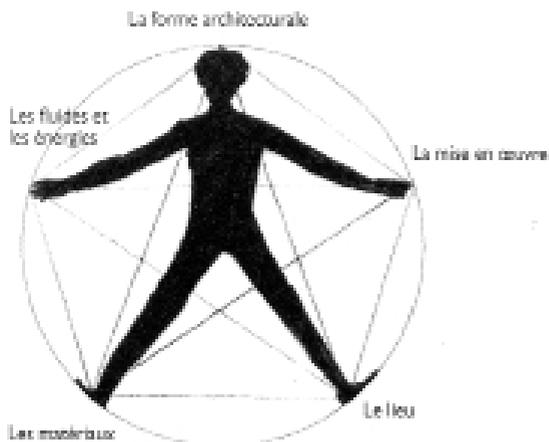


Fig. 2 : Les cinq pôles de contact et d'équilibre de l'habitat et de son environnement.

Source : dessin d'Agrippa de Nettesheim (XVI^e siècle).

la construction même, Wines défend une approche globale du « design vert », une nouvelle philosophie de société, une société écocentrée, en opposition à une société anthropocentrée. Il pointe l'importance du langage de l'architecture et de son impact iconographique à la fois sur le client, l'usager et l'inconscient collectif. Porteuse de ce nouveau message l'architecture s'adresse aux Hommes et les amène à questionner leur rapport à leur environnement, leur impact aux vues des enjeux posés par le XXI^{ème} siècle.

Une dernière définition semble incontournable : ces nouvelles approches du développement et de la construction intègrent l'Homme, le genre humain, l'humanité dans leur démarches. Pour F.-H. Jourda, si l'on devait retenir un seul mot concernant le développement durable, ce serait « les Autres », avec une majuscule et au pluriel. Elle appuie les propos des approches précédentes, car « c'est en reconnaissant les Autres, leur existence, leurs besoins, que s'élabore cette nouvelle forme de pensée qui doit à présent nourrir nos réflexions de concepteurs et d'acteurs en général du cadre bâti ». Elle entend par *Autres* « l'ensemble de ceux qui vivent sur notre planète qu'ils soient nos contemporains ou qu'ils constituent les générations futures ». Elle juge alors que « dans notre société occidentale d'abondance telle que nous la connaissons depuis quarante ans, la préoccupation pour ces Autres a été bien souvent absente du travail du concepteur. C'est pourquoi l'inscription de nos activités dans une démarche de développement durable est loin de requérir seulement de nouvelles compétences techniques. Il s'agit d'une véritable révolution culturelle, profondément humaniste ». Elle rejoint là le propos de J. Wines.

À partir de ces quelques définitions, nous pouvons dire que G. Murcutt s'inscrit dans cette démarche de conception plus respectueuse de l'environnement, de ses ressources, mais aussi des hommes. En tant qu'architecte, il participe à la construction de ce nouvel équilibre et d'un rapport plus juste entre les hommes. Axée sur le pilier social, humain, du développement durable, la suite de notre propos porte sur deux des ouvrages de G. Murcutt, la maison Ball-Eastaway, datant de 1982-1983, au nord de Sydney, et la maison Marika-Alderton, construite en 1992-1994 dans les territoires du nord de l'Australie.

« Glenn Murcutt est devenu le modèle plus largement suivi et respecté pour une approche éthique et alternative. Il pratique l'architecture comme un artisanat personnel et local. Il incarne des valeurs cruciales de la construction que sont la culture, l'éthique et l'écologie¹¹. » Juhani Pallasmaa.

11 Pallasmaa J.,
« Feathers of metal »,
El Croquis, n° 163-164,
Glenn Murcutt 1980-2012, nov. 2012, p. 27.

La maison Ball-Eastaway à Glenorie, Sydney, en Nouvelle-Galle-du-Sud, construite de 1982 à 1983, a été conçue pour un couple d'artistes peintres venus de Sydney. Opérant un retour à la nature, les clients souhaitaient un lieu propice à la méditation. La maison se présente comme un bâtiment à quai en train de larguer les amarres. Implanté sur un site isolé à la végétation abondante, non loin de la rivière Hawkesbury, sur un plateau de grès, la maison est pensée dans le moindre détail, en fonction du lieu, de ses atouts et de ses contraintes. Elle interagit dans une logique d'ensemble. Un pont, relie l'édifice à la pente. Désaxé par rapport au bâtiment, il marque l'unique entrée de la maison. D'une largeur de 1,20 mètres, il permet le passage, à pied, d'une ou deux personnes. Il mène à une unique porte double sur la façade sud-est (*cf.* fig. 3), et met en relation l'extérieur et l'intérieur. Après avoir passé une porte double de 2,20 mètres, le visiteur se retrouve dans une large entrée lui permettant de saisir la totalité de l'espace intérieur. Construits sur la symétrie de la coupe, les espaces s'articulent de part et d'autre d'un axe de circulation central d'une largeur de 2,20 mètres, à échelle humaine (*cf.* fig. 4). Peintres, Sid Ball et Lyn Eastaway voulaient pouvoir exposer certains tableaux préexistants et poursuivre leurs pratiques artistiques. En observant plusieurs dispositifs architecturaux, le bâtiment offre la possibilité de multiples usages. Les habitants vivent ainsi intimement liés avec leur maison et leur environnement.

Toujours en observant la coupe transversale, les façades sud-est et nord-ouest intègrent dans leur composition le système de collecte et d'évacuation des eaux de pluie. La végétation environnante et la possibilité de feux de forêt à obligé G. Murcutt à concevoir un système complexe et ingénieux. Cet agencement se traduit dans les espaces intérieurs par un retrait de chaque côté du volume central. Les deux galeries alors créées accueillent les services et des espaces d'exposition pour des objets d'art ou des tableaux de petites tailles. En face de l'entrée, un grand

mur permet l'accrochage du format le plus grand du couple, à savoir une œuvre de trois mètres par six. La profondeur offerte par la circulation permet d'avoir le recul nécessaire pour pouvoir apprécier l'œuvre dans sa totalité.

Le rapport de la maison au paysage est important. Deux terrasses, parties intégrantes de la maison, prolongent l'espace intérieur vers la nature : le site ou le grand paysage. L'édifice est totalement ouvert sur ses deux extrémités, sud-ouest et nord-est. D'après G. Murcutt, « les oreilles offrent une liberté et des espaces pour peindre entre le monde humain et le paysage¹² ». Dans la végétation, la terrasse nord-est entre en contact direct avec le site et sa matérialité. Offrant plusieurs cadrages, elle projette l'utilisateur dans les petites échelles de la nature environnante.

12 Farrelly E., *Glenn Murcutt. Three Houses (Architecture in Details)*, Londres, Phaidon, 1993, p. 58.

13 *Ibid.*

La grande terrasse de la façade nord-ouest¹³, quant à elle, est fermée sur trois côtés : elle projette l'habitant vers le grand paysage et rompt le rapport d'échelle jusque-là analysé dans la maison. D'autres dispositifs pourraient être étudiés, ceux-ci semblent incontournables pour montrer la complicité entre l'architecte et le client et la précision de la réponse architecturale apportée à un profil social particulier. G. Murcutt a conçu un bâtiment autonome pour des usagers autonomes, dans un milieu qui, sans être hostile, n'est pas non plus propice à la vie humaine. Le couple peut alors vivre et pratiquer son activité dans un milieu naturel à l'équilibre fragile. La technique et le bâtiment ne sont pas là pour dominer la nature, mais pour instaurer un rapport intime entre cette dernière et l'utilisateur, que seule l'analyse nous permet de mettre en lumière.

La maison Marika-Alderton, située dans la communauté Yirrkala à l'est de l'Arnhem, dans les territoires du Nord, a été construite entre 1992 et 1994. Les commanditaires, d'origine aborigène, souhaitent créer un refuge pour leur clan. Située en bord de mer sur un rivage très ouvert, la maison se trouve près d'une mangrove. Le climat tropical a contraint l'architecte dans sa conception. Le bâtiment répond entièrement aux caractéristiques climatiques : les grandes façades sont orientées au nord et au sud pour protéger du fort ensoleillement. Les extrémités est et ouest quant à elles laissent passer les brises en été comme en hiver, afin de limiter les pics de chaleurs. Le

refuge est monté sur pilotis, protégeant des petits raz-de-marée pouvant l'atteindre. La structure est renforcée et la ventilation naturelle optimisée pour faire face aux vents violents des tempêtes. En plus d'être adapté à un contexte climatique particulier, le bâtiment entre en osmose avec la culture des commanditaires. Avant de concevoir la maison, G. Murcutt se plonge dans une exploration pendant une période de trois ans. Enquêtes, collectes de données lui permettent de comprendre la culture aborigène, son histoire et ses rites. Durant cette période, il vit même en compagnie des ses clients¹⁴. Il dresse une liste d'une vingtaine d'éléments à prendre en compte dans la conception d'un habitat aborigène¹⁵. Ces éléments se traduisent à la fois par l'ambiguïté des rapports intérieur/extérieur établis par les parois, mais aussi par l'organisation spatiale de la maison.

L'horizon étant un point de repère important dans le paysage et pour les Aborigènes, ceux-ci doivent être à même de le voir n'importe où dans le bâtiment. Cette ouverture sur la nature permet aux usagers de percevoir qui va et vient sur leur territoire, les mouvements des animaux et les changements du temps. Les habitants doivent pouvoir voir sans être vus. Un bardage à claires-voies créant un fort contraste avec la lumière extérieure permet cet effet (cf. fig. 5). Il limite ainsi les rapports directs entre les personnes dans l'abri et les personnes y venant. En effet, dans la culture aborigène, la rencontre entre deux parents se fait selon un rituel lent et graduel. La maison peut être entièrement ouverte aux vents et aux paysages, mais peut être aussi bien fermée lorsqu'il s'agit de se reposer ou bien quand personne ne l'occupe. Au sud, la façade est rythmée par des ailerons verticaux. Ces derniers empêchent la pénétration des rayons solaires matinaux et de fin de journée, et marquent la présence de cinq unités de repos, en évitant les vis à vis entre les chambres. Dans la culture aborigène, les filles et les fils d'un même clan ne doivent avoir aucun contact tactile ou visuel lorsqu'ils dorment. Cette relation équivoque entre le dedans et le dehors est renforcée par une très grande adaptabilité des parois (cf. fig. 6), permettant ainsi aux usagers de gérer la ventilation, les vues et l'ouverture de l'abri en fonction des situations climatiques et des moments de la journée, leur conférant une très grande autonomie¹⁶.

L'abri devait pouvoir accueillir une à vingt personnes dans des conditions de confort optimal. L'adaptabilité des parois

14 « [...] J'ai vécu avec mes clients, et vécu avec leur peuple un contact de toute première main. C'était une expérience extraordinaire. » Extrait d'une interview de G. Murcutt par Ian McDougall, publiée par *Architecture Australia* en 1992, et reprise dans Fromonot F., *Glenn Murcutt*, Paris, Gallimard, 2003, p. 40.

15 Cf. note de bas de page n° 11, in Pallasmaa J., *op. cit.*, p. 37.

16 Voir les travaux d'André Potvin, chercheur au GRAP de Laval Québec : *Adaptive Architecture: Experiencing Visual and Thermal Delight in Architecture*. Une publication est vouée à parution dans le courant de l'année 2013.

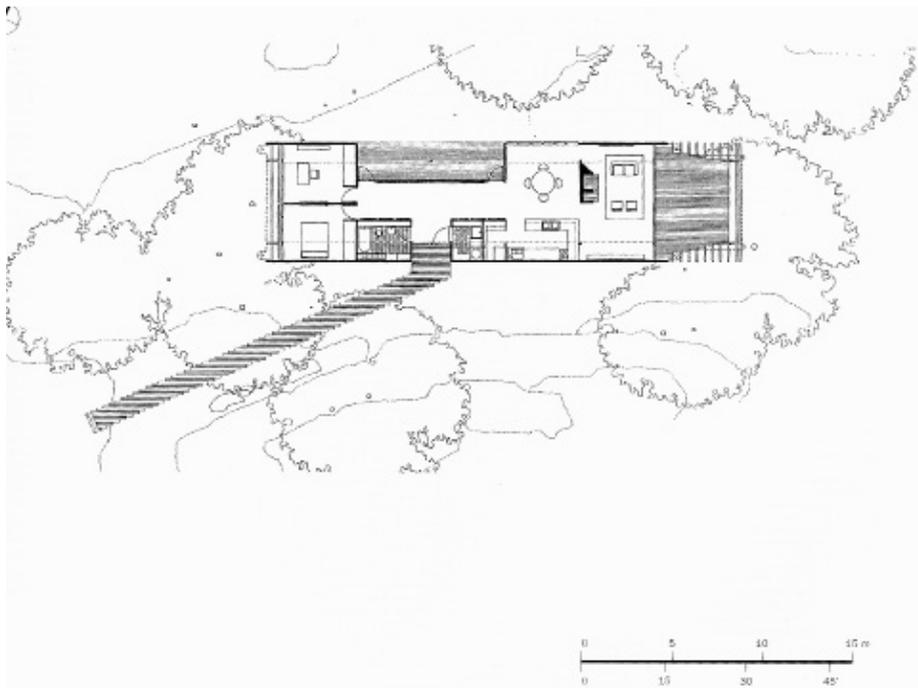


Fig. 3 : Plan d'étage de la maison Ball-Eastaway.

Source : dessin de Glenn Murcutt, *El Croquis*, n° 163-164, *Glenn Murcutt 1980-2012*, nov. 2012, p. 148.

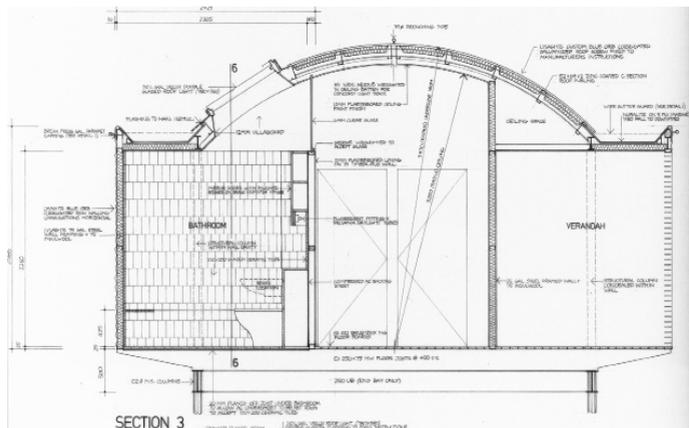


Fig. 4 : coupe transversale de la maison Ball-Eastaway.

Source : dessin de Glenn Murcutt, *El Croquis*, n°163-164, *Glenn Murcutt 1980-2012*, nov. 2012, p. 150.



Fig. 5 : Vue de la maison Ball-Eastaway : enveloppe, horizon et échelle humaine.

Source : photo de Reiner Blunck, *El Croquis*, n°163-164, Glenn Murcutt 1980-2012, nov. 2012.



Fig. 6 : Vue de la maison Marika-alderton.

Source : photo de Glenn Murcutt, *El Croquis*, n° 163-164, Glenn Murcutt 1980-2012, nov. 2012, p. 230.

y joue pour beaucoup. L'organisation en plan (cf. fig. 7), quant à elle, reste limpide, et est liée à la culture des habitants. On accède à l'espace de vie principal, situé à l'est de la maison, par un escalier avec palier marquant le seuil. C'est sur cette plate-forme qu'attendent les visiteurs avant de s'introduire le refuge de la famille Marika. L'espace commun ouvert sur ses trois côtés permet de balayer le paysage. Il est équipé de mobilier apportant le confort moderne au sein de la maison (réfrigérateur, télévision, garde-manger, radio, eau courante...). Une circulation se prolonge le long de la façade nord, créant ainsi un couloir de ventilation et un espace tampon entre les chambres et l'espace extérieur. On y trouve des équipements sanitaires dans de petits espaces. La salle de bain est située au cœur de la maison, conférant ainsi le grade d'intimité nécessaire à la toilette des femmes. L'organisation des chambres résulte d'une organisation culturelle du temps de repos. Les parents dorment côté soleil couchant, car plus proche de la mort et de la fin d'un cycle, alors que les enfants, représentant le futur, se couchent à l'est, côté du soleil levant. Les chambres des enfants ne communiquent pas entre elles, et celles des filles se trouvent plus proches de celle des parents.

17 Fromonot F., *op. cit.*, p. 220.

18 Godsell S., « A conversation with Glenn Murcutt », *El Croquis*, *op. cit.*, p. 21.

Cette maison est la parfaite alliance entre confort moderne et aspects fondamentaux de la culture aborigène. Selon une citation de la propriétaire, c'est « une maison pont, un pont entre deux cultures¹⁷ ». Pour confirmer cette analyse, citons une vieille femme aborigène dont se souvient G. Murcutt, qui l'avait apostrophé lors d'une de ses visites de la maison : « S'il vous plaît, pouvez-vous vous arranger pour que cette maison soit à nouveau construite ? Je veux la même, cette pièce de vie, je veux ce petit espace pour ma salle de bain. C'est tout ce que je veux, c'est fait pour moi. Je peux regarder dehors pour voir qui vient, qui s'en va¹⁸. »

Les deux maisons étudiées, construites à dix années d'intervalle pour des clients totalement différents, dans des climats dissemblables, montrent la capacité de l'architecture de G. Murcutt à s'adapter aux conditions locales, quelles soient climatiques ou culturelles. Elles attestent que le processus de conception, bien que lié à une lecture minutieuse de l'environnement naturel dans lequel il

s'inscrit, est lié aux hommes à qui l'ouvrage est destiné, à leurs cultures et leur histoire.

Cette approche « sociologique » de l'architecture de G. Murcutt a permis de mettre en évidence les relations étroites que l'architecte tisse entre l'environnement, le bâtiment et ses usagers. Cette démarche aurait pu être plus large en analysant les relations qu'entretient G. Murcutt avec la profession et les étudiants¹⁹, en observant le volet économique de ses constructions²⁰, ou encore en étudiant l'impact iconographique de son œuvre. Malgré une esthétique technique, des matériaux industriels et préfabriqués – IPN²¹, tôles, louvres²² –, l'analyse des édifices de G. Murcutt montre qu'ils s'intègrent à leur contexte. Ils s'adaptent à leurs usagers dans un dialogue constant de l'architecture avec les hommes comme avec la nature. Acteur d'une démarche écologiquement et socialement responsable, G. Murcutt s'inscrit dans la dynamique d'un développement durable. Selon J. Wines, la démarche de l'architecte n'irait pas assez loin, ne poussant pas l'imagerie de la nature, s'inspirant encore du langage de la technique et de l'architecture moderne.

Cependant, à l'aube du XXI^e siècle, il est bon de rappeler que tous les modes de conceptions écologiques et humanistes s'inscrivent dans une démarche de transition globale visant une meilleure société, dans un monde meilleur. Architecte en dehors du *star system*, G. Murcutt influence son époque comme d'autres grands architectes. Et si ce ne sont pas les médias qui le font connaître, c'est bien la qualité de son exercice, au point d'équilibre du rapport entre les hommes et leur environnement.

19 Citons ici la conférence donnée par G. Murcutt le 19 novembre 2012 à l'université libre de Bruxelles, ou encore les *Glenn Murcutt Master Class* organisées tous les ans au cours du mois de juillet.

20 Pour la construction de la maison Marika-Alderton, G. Murcutt a offert ses frais d'honoraires, et l'industriel australien de l'acier BHP a offert la structure métallique. La maison n'a ainsi coûté que 180 000 \$A, soit environ 70 000 €. Cf. Fromonot F., *op. cit.*, p. 219.

21 Définition selon Wikipédia : poutre en I à profil normal.

22 Définition du *Robert & Collins* : *Louvre* (UK) ou *Louver* (US) désigne des volets à claire-voie, des persiennes ou encore une fenêtre à jalousie.



Fig. 7 et 8 : Parois adaptatives en bardage à claires-voies.

Source : photo de Reiner Blunck, *El Croquis*, n° 163-164, Glenn Murcutt 1980-2012, nov. 2012, p. 227.



Fig. 9 : Enveloppe, horizon et échelle humaine.

Source : dessins de Glenn Murcutt, in Gauzin Muller D., « Glenn Murcutt. Transmettre pour préserver », *EK*, n° 30, déc. 2012, p. 117.

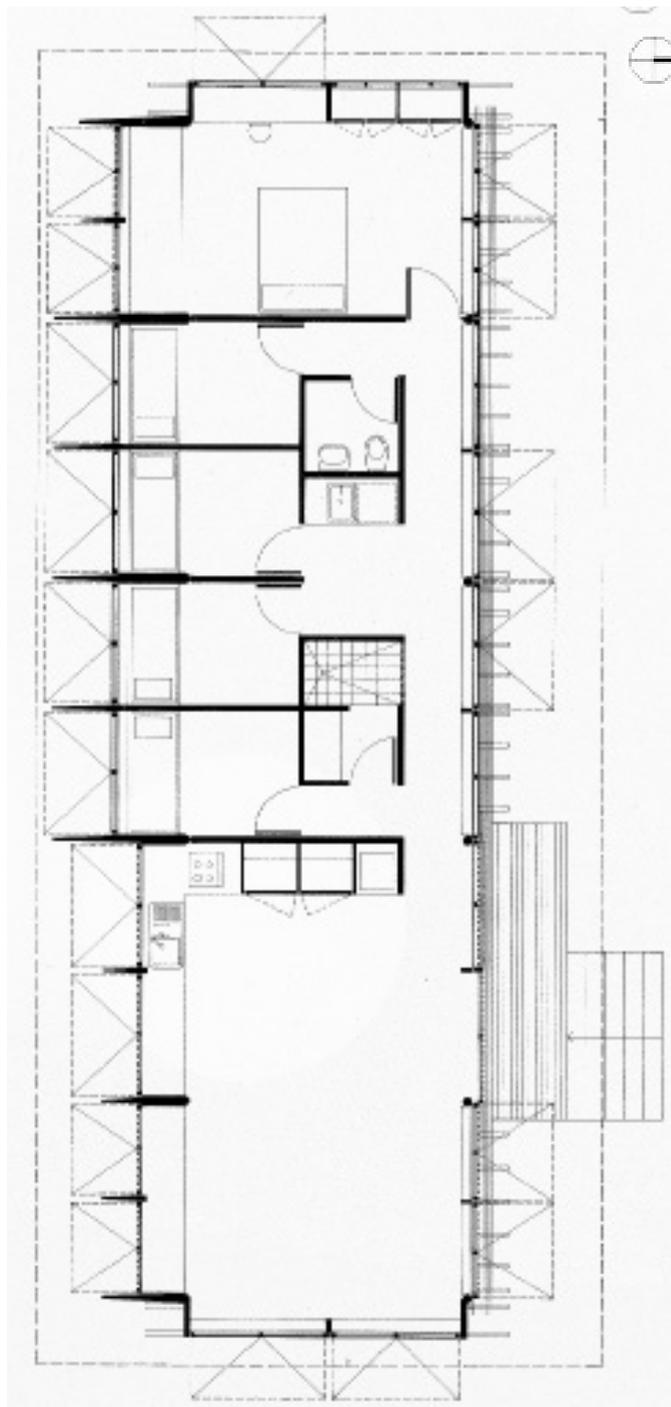


Fig. 11 : Plan de la maison pour une communauté aborigène.

Source : dessins de Françoise Fromonot dans Fromonot F., *Glenn Murcutt*, Paris, Gallimard, 2003, p. 223.

Bibliographie

Ouvrages

Cooper J., Beck H., *Glenn Murcutt: A Singular Architectural Practice*, Memphis, Image Publishing Inc, 2002.

Duranthon G., Grisel L., *Pratiquer l'éco-conception. Lignes directrices*, Paris, AFNOR, sept. 2001.

Farrelly E., *Glenn Murcutt. Three Houses (Architecture in Details)*, Londres, Phaidon, 1993.

Fromonot F., *Glenn Murcutt*, Paris, Gallimard, 2003.

Jourda F.-H., *Les 101 mots du développement durable*, Paris, Archibooks/Sautereau, 2011.

Oliva J.-P., Courgey S., *La conception bioclimatique*, Mens, Terre Vivante, 2006.

Wines J., *L'architecture verte*, New York, Taschen, 2000.

World Commission On Environment And Development, *Our Common Future (Notre avenir à tous)*, Oxford, Oxford university press, 1987.

Périodiques/Articles

Fromonot F., « Murcutt Glenn, (1936-) » *Encyclopaedia Universalis*.

URL : <http://universalis-edu.com/encyclopedie/glenn-murcutt/>

Gauzin Muller D., « Glenn Murcutt. Transmettre pour préserver », *EK*, n° 30, déc. 2012, p. 108-117.

Godsell S., « A conversation with Glenn Murcutt », *El Croquis*, n° 163-164, *Glenn Murcutt 1980-2012*, nov. 2012, p. 7-25.

Pallasmaa J., « Feathers of metal », *El Croquis*, n° 163-164, *Glenn Murcutt 1980-2012*, nov. 2012, p. 27-47.

Sitographie

<http://www.grap.arc.ulaval.ca/>

<http://www.ozetecture.org>

<http://universalis-edu.com/encyclopedie/>

<http://fr.wikipedia.org/> ou <http://en.wikipedia.org/>

Iconographie

Fig. 1 : Les trois piliers du développement durable, d'après Alain Villain, géologue, conseiller scientifique au conseil régional de la région Nord-Pas-de-Calais.

Fig. 2 : Les cinq pôles de contact et d'équilibre de l'habitat et de son environnement, d'après un dessin d'Agrippa de Nettesheim (XVI^e siècle).

Fig. 3 : Plan d'étage de la maison Ball-Eastaway, d'après les dessins de Glenn Murcutt, in *El Croquis*, n° 163-164, *Glenn Murcutt 1980-2012*, nov. 2012, p. 148.

Fig. 4 : Coupe transversale de la maison Ball-Eastaway, d'après les dessins de Glenn Murcutt, in *El Croquis*, n°163-164, *Glenn Murcutt 1980-2012*, nov. 2012, p. 150.

Fig. 5 : Vue de la maison Ball-Eastaway, photo de G. Murcutt, in *El Croquis*, n°163-164, *Glenn Murcutt 1980-2012*, nov. 2012, p. 144.

Fig. 6 : Vue de la maison Marika-alderton, G. Murcutt, in *El Croquis*, n°163-164, *Glenn Murcutt 1980-2012*, nov. 2012, p. 230.

Fig. 7 et 8 : Parois adaptatives en bardage à claires-voies, photo de Reiner Blunk, in *El Croquis*, n°163-164, *Glenn Murcutt 1980-2012*, nov. 2012, p. 227.

Fig. 9 : Enveloppe, horizon et échelle humaine, photo de Reiner Blunk, in *El Croquis*, n°163-164, *Glenn Murcutt 1980-2012*, nov. 2012, p. 249.

Fig. 10 : Coupe transversale à main levée de la maison pour une communauté aborigène, d'après les dessins de Glenn Murcutt, in Gauzin Muller D., « Glenn Murcutt. Transmettre pour préserver », *EK*, n° 30, déc. 2012, p. 117.

Fig. 11 : Plan de la maison pour une communauté aborigène, d'après les dessins de Françoise Fromonot, in Fromonot F., *Glenn Murcutt*, Paris, Gallimard, 2003. p. 223.

A black and white photograph of Renzo Piano, an elderly man with glasses and a beard, sitting in his workshop. He is holding a small, complex architectural model in his hands. The background is filled with various tools, materials, and architectural models, creating a sense of a busy, creative workspace.

Livret 09 / O-P

Valentin Mojeikisoff

Renzo Piano, une architecture du « faire ensemble »

Licence 3 / Approches théoriques de l'architecture
École nationale supérieure d'architecture de Grenoble

Introduction

Né à Gênes en 1937, issu d'une famille de constructeurs, diplômé de l'École polytechnique de Milan en 1964, Renzo Piano est aujourd'hui un des grands noms de l'architecture, spécialiste des musées (il en a construit une trentaine) et des édifices publics de culture.

Il est de ceux qui comptent sur la scène architecturale actuelle, de ceux qui ont remporté tous les prix (prix Kyoto en 1990, Équerre d'argent en 1991, prix Pritzker en 1998), de ceux dont on étudie le travail dans les écoles d'architecture. Son œuvre la plus connue reste sans conteste le centre culturel Georges Pompidou, réalisé en 1977, en collaboration avec Richard Rogers et Gianfranco Franchini.

Il convient d'essayer de comprendre, dans cet article, comment R. Piano en est arrivé là, comment il est parvenu à produire des édifices qui plaisent et qui font qu'aujourd'hui les gens, les élus, les États, lui font confiance. Cette question a le mérite d'être large et de pouvoir interroger différents aspects de R. Piano, aussi bien dans sa condition d'architecte que dans celle d'homme ordinaire. En effet, ce premier questionnement simpliste en amène un autre : comment travaille-t-il ? Et encore une autre : qui est-il ?

Cet article vise à questionner R. Piano lui même plus que sa production architecturale : on essayera de qualifier sa manière de travailler, sa manière de considérer la conception architecturale et, de fait, sa manière de pratiquer son rôle d'architecte.

Cet article interroge donc plus le métier d'architecte que la discipline architecturale en elle-même, les deux étant liés bien évidemment, mais chez R. Piano, c'est sa manière d'aborder la conception qui produit la richesse et la diversité architecturale qu'on lui connaît.

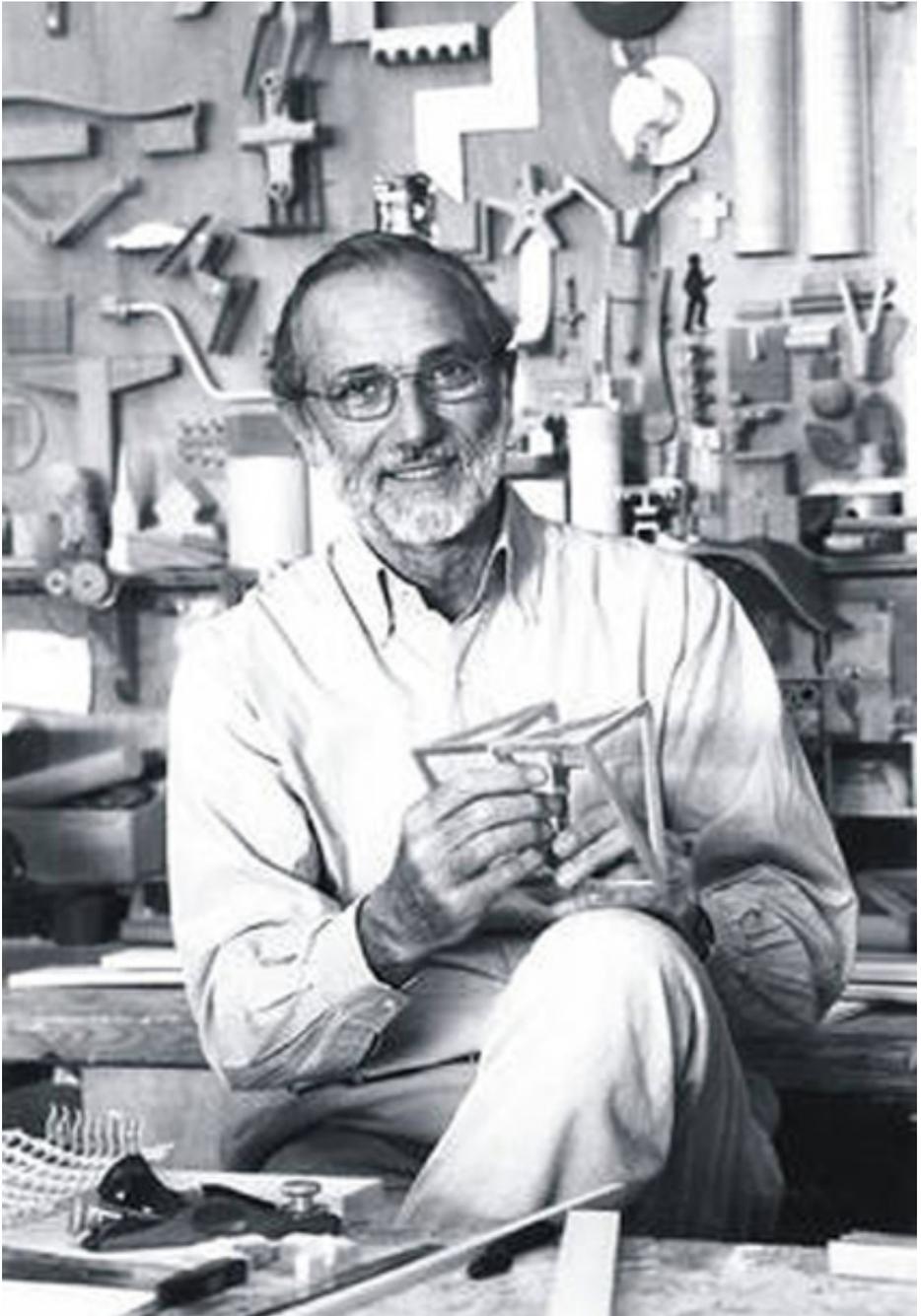
Ce qui est intéressant chez R. Piano, c'est sa manière de pratiquer l'architecture, d'aborder le projet, c'est cette notion de « faire ensemble ». On retrouve ici deux termes, « faire » et « ensemble », qui renvoient au final à deux problématiques : premièrement, comment concevoir ?, et deuxièmement, avec qui entreprendre cette conception ?

Les réponses, on les connaît déjà quelque peu, mais nous tenterons de les renseigner plus précisément, à travers les écrits de R. Piano et de Patrick Bouchain notamment, puisqu'ils y interrogent la manière de pratiquer le projet architectural.

Afin de comprendre comment cette manière d'aborder le projet s'est concrétisée, nous nous appuierons sur deux projets de R. Piano : celui pour la Ménil Collection, réalisé à Houston en 1986, et celui pour les maisons évolutives expérimentales du quartier Rigo, réalisés à Pérouse en 1982. Sans réellement rentrer dans le détail de ces projets, ceux-ci apporteront une transcription plus concrète de la manière de voir et de pratiquer l'architecture chez R. Piano.

Dans une première partie, nous nous attacherons donc à cette idée du « faire » en architecture, du « faire faire », « voir faire », « savoir faire » et « laisser faire », des notions exprimées par l'architecte P. Bouchain à travers la notion d'expérimentation, mais aussi à travers l'importance du chantier et de ses acteurs dans le travail de R. Piano.

Dans un deuxième temps, nous observerons l'architecture par le prisme des notions de concertation et de participation, autre thème cher à la pensée de l'architecte, qui voit l'architecture, comme d'autres aujourd'hui, en tant que champ disciplinaire qui doit s'ouvrir à tous.



Renzo Piano, architecte-artisan.

Source : Photo de G. Berengo Gardin, [en ligne], disponible sur : <http://www.rpbw.com/>

« Faire »

Il est intéressant d'observer, que le terme « faire » est très peu employé quand on parle d'architecture ; en effet, on lui préfère « concevoir » ou bien encore « créer ». On parle de conception, de création architecturale et non d'autre chose. Peut-être parce que « faire » semble trop large, trop vague pour certains esprits conservateurs. On peut les comprendre quelque peu, car ce terme renvoie en effet à beaucoup de sens : créer, produire, fabriquer, ou bien encore opérer, effectuer, exécuter, accomplir, réaliser. Autant d'actions de la vie de tous les jours qui ne s'appliquent pas qu'au domaine architectural. C'est sûrement là sa faiblesse.

L'autre raison qui rebute bien souvent les architectes à utiliser ce terme pour parler de leur métier, c'est qu'il touche à une dimension que beaucoup d'entre eux laissent de côté, la dimension physique et matérielle. Étrange, puisque l'on traite du plus matériel des arts, celui qui s'impose à tous et partout, celui qui se touche, se modèle, se façonne sous les mains de l'homme depuis des millénaires : l'architecture.

En effet, on entend dire bien volontiers « je fais de la musique », « je fais du théâtre »..., mais très peu souvent « je fais de l'architecture ». Le « faire » ne semble pas être du ressort de l'architecte ; c'est le maçon, le charpentier, le peintre, l'artisan en somme qui font l'architecture. En revanche, certains architectes, à l'instar de R. Piano, revendiquent ce terme, d'autres même osent en jouer et le théoriser, comme P. Bouchain et sa célèbre interrogation : « Comment faire ?¹ » C'est la preuve d'une volonté de leur part de redonner une place prépondérante au travail de la main, ou du moins au travail de l'esprit par la main dans leur manière d'aborder la discipline architecturale.

Ce « faire » veut également dire, selon le dictionnaire : employer ses forces, ses talents, l'activité de son esprit à quelque chose ; s'en occuper, y passer son temps. C'est peut être là la bonne définition à employer quand on parle d'architecture, et c'est bien comme cela que le voit R. Piano : « faire » de l'architecture, c'est d'abord « faire » un métier, tenter de le « faire » du mieux possible, en s'y impliquant personnellement, en relevant ses manches et en plongeant ses mains dedans. C'est être au plus près du chantier, c'est toucher, sentir, écouter la matière pour mieux la comprendre et la façonner du mieux que l'on peut.

1 Référence au titre d'un des ouvrages de P. Bouchain : *Construire autrement, comment faire ?*



« Faire » ou comment penser par la main.
Source : Photo de M. Valentin

Ce goût pour le chantier, ce respect envers l'artisan, R. Piano l'a acquis dès son plus jeune âge, au contact d'un père constructeur qui l'emmenait dans ses bagages un peu partout, de chantiers en chantiers, à la rencontre des acteurs de la construction. Aujourd'hui d'ailleurs, R. Piano se considère encore comme instinctif de caractère. Le concours de Beaubourg tout juste gagné, il ressentait encore, comme il le dit lui-même, « ce plaisir enfantin de jouer avec des matériaux, d'essayer de faire le même objet avec moins, encore et toujours moins² ». Il parle de fascination quand il voyait, enfant, ces matières brutes se transformer en construction après quelques jours.

2 Bordaz R., *Entretiens Robert Bordaz-Renzo Piano*, Paris, Cercle d'art, 1997, p. 12.

La construction, appartient, selon lui, à l'instinct de l'homme, et n'est pas tant une affaire de technologie, car de tout temps, celui-ci s'est construit un abri en manipulant la matière, au même titre qu'il chassait ou allumait le feu. Pour R. Piano, l'architecture ne se résume pas en effet au simple projet, le chantier est lui aussi déterminant : « C'est le chantier qui te dit où sont les priorités, les choix à faire pour des décisions qui, sur le papier, te semblaient peut-être insignifiantes³. » C'est pour lui un lieu extraordinaire, fait de découvertes, de surprises, d'enseignements, d'inventions, qu'il aime à pratiquer, encore et toujours, aujourd'hui, à 75 ans, parcourant le monde pour suivre l'état d'avancement de ses multiples projets.

3 Piano R., *La désobéissance de l'architecte*, Paris, Arléa, 2007, p. 36.

Cette première phase d'expérience de la matière et de la construction correspond à une première vision instinctive de l'architecture. Elle s'est ensuite, au fil des correspondances et des échanges avec d'autres, enrichie de divers enseignements et structurée pour arriver à l'architecture.

Même s'il n'a jamais eu de « maître » en la matière, R. Piano le dit lui-même, atteint par le syndrome du « cancre », à toujours emprunté à tout le monde. On connaît l'affection particulière qu'il avait pour l'architecte, ferronnier et designer français Jean Prouvé, qui comme lui, promouvait une architecture manuelle, issue du travail par la matière et l'objet. Dans *La désobéissance de l'architecte*, R. Piano se plaît à parler quelque peu du Bauhaus comme de la dernière période réellement intéressante du siècle en matière d'architecture. C'est à ce moment-là, dit-il, que certains ont pris conscience de l'importance du travail manuel. Il cite plus loin Walter Gropius : « Jeunes gens, trouvez-vous

avant tout une sagesse et un désir physique de faire les choses, avant de structurer votre tête avec la théorie. »

Ce désir de « faire » les choses, R. Piano l'a retranscrit dans sa pratique par l'importance qu'il donne à l'aspect constructif et au-delà de ça, à la matière, à la pièce, à l'expérimentation. Son goût pour le dessin industriel, qu'il a acquis plus jeune, auprès de Franco Albini, se concrétise aujourd'hui dans sa manière d'aborder la conception architecturale : « J'ai, d'une part l'habitude, bonne ou mauvaise je ne sais, de commencer à travailler un projet à partir de sa philosophie, son contexte ou de son environnement, mais d'autre part d'élaborer sa conception autour de la pièce qui le forme. Chaque bâtiment a toujours une pièce qui le constitue tout entier⁴ » ; ou encore : « *I have always built things piece by piece and i am not able to imagine something without thinking about how to build it. [...] Personally, I start from my own fingers, wich perhaps explains the simplicity of some of my choices. But the important thing is that, sooner or later, you start to create a connection between these two dimensions of architecture, the constructive and the visionary*⁵. »

4 Bordaz R., *op.cit.*, p. 27.

5 *Abitare*, n° 497, nov. 2009, p. 53-55.

Comme le disait Jean Prouvé avant lui, un projet se discute à partir du général vers le détail et en même temps du détail pour aller vers le général. De même, il a toujours vu un bâtiment comme étant en même temps un assemblage de boulons et une philosophie, une idéologie. R. Piano dit ainsi être incapable de voir la différence entre la pièce qui forme le bâtiment et la ville ; il y a, selon lui, tout un ensemble de processus qui viennent l'un dans l'autre afin de nourrir le projet.

La méthode de conception pour le musée de la collection Ménéil à Houston est ainsi partie des deux extrémités de l'échelle architecturale : la dimension urbaine et l'intégration au site d'une part, et le détail constructif d'une pièce fondamentale. En effet, là encore, un élément constitutif, une pièce primordiale, se révèle génératrice de toute la structure : ici, c'est la feuille de couverture qui permet de capter et contrôler la lumière zénithale, qui fait naître un principe structurel et vient rythmer le bâtiment tout entier. Cette pièce est le résultat d'une association entre deux éléments, à savoir une poutre métallique ouverte et un arc en ferro-ciment très fin. De cette rencontre naît un appareillage fort et cohérent permettant le développement

d'une poutraison qui joue à la fois le rôle porteur et de couverture, mais également d'espace et de ventilation.

Outre l'importance donnée à la pièce et au détail architectural dans la manière de concevoir, R. Piano expérimente toujours, que ce soit à l'échelle d'une maquette ou bien d'une réelle travée structurelle, afin de répondre au mieux aux exigences du projet. Il tient notamment en affection une expression de Galilée : « *provando et riprovando* », qui veut dire « en essayant et en réessayant ». Les notions de labeur et de curiosité apparaissent indispensables au projet selon lui ; il faut tester, sans cesse.

Pour R. Piano, l'expérimentation pose la question de l'instrument de travail de l'architecte : « Je pense que l'architecte doit avant tout concevoir ses propres instruments de travail, maîtriser sa technique et s'imposer une discipline⁶. » La machine de conception est ainsi elle aussi à concevoir, véritable objet de projet en elle-même, source de questionnements et d'enjeux ô combien importants : « Tous mes projets passent par ces moments d'expérimentation. Il faut expérimenter. Les choses ont trop changé pour qu'on puisse se contenter des vieilles technologies. Dès l'instant où tu veux voir dans l'architecture le miroir d'une société, tu dois aussi y reconnaître celui d'une culture à un moment donné. [...] Tu es bien obligé de changer, d'inventer⁶. » L'expérimentation est pour lui réellement nécessaire afin de répondre au mieux aux diverses contraintes mais également pour s'adapter sans cesse à l'évolution des technologies de construction. Il faut proscrire toute bonne recette à appliquer partout et de tout temps de la même manière et s'imposer une remise en question permanente.

6 Piano R., *op. cit.*, p. 26-27.

« Ensemble »

Cet « ensemble » est à prendre au sens large du terme, il est multiple et ne tient pas qu'à la notion de participation, même si elle en est la résultante la plus concrète et visible.

Par « ensemble », il faut entendre plus que ça chez R. Piano : il faut parler d'écoute, ce qui est au final la plus belle preuve d'ouverture aux autres. Pour lui, l'architecte doit, comme une éponge, aspirer tout ce qui l'entoure, s'imprégner d'un contexte, qui peut être géographique, culturel ou bien encore économique. Par « ensemble »,

De l'importance de la pièce

Photo : Hickey et Robertson, musée Mémorial de la Guerre.

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



il faut aussi entendre « transmettre », car R. Piano voit véritablement l'architecture comme un dialogue. Comme sur un chantier, les choses doivent s'établir sur la base de l'échange : tu m'apprends des choses, mais moi aussi, j'ai un savoir, je peux t'apporter en retour.

L'architecture est l'affaire de tous, car c'est le seul art qui se pratique, qui se parcourt, qui se vit. Un art qui pour autant ne doit pas être dispensé par un artiste, mais bien par un architecte. Parce que l'architecture n'est pas une recherche esthétique et formelle qui doit s'opérer dans l'ombre et dans le but de flatter l'égo du créateur. Elle doit être avant tout, et c'est pour cela qu'elle est complexe, la retranscription formelle d'un contexte qui tient à une infinité de facteurs : l'histoire, la société, les gens et leurs attentes, la géographie, l'anthropologie, la culture, le climat, autant de données qui viennent l'enrichir et la justifier. R. Piano dit ainsi : « J'aime beaucoup cette image d'une architecture-iceberg dont la partie visible est minuscule par rapport à tout ce que tu y mets pour la faire émerger : l'attention aux choses et aux réalités sociales. Autrement dit, comprendre Berlin, c'est comprendre les Berlinoises. L'essentiel est ici⁷. » L'architecte doit se poser en véritable catalyseur d'énergies et de connaissances, afin de pouvoir les retranscrire ensuite dans le projet, lui donnant alors toute sa crédibilité.

7 *Ibid.*, p. 24.

C'est pour cela que R. Piano prône une ouverture de l'architecture, parce qu'elle a beaucoup à y gagner selon lui. Une ouverture vis à vis des professionnels d'une part, pour arriver à mutualiser les connaissances et faire de celle-ci un champ multidisciplinaire où chacun pourrait apporter à l'autre : « [...] Le franchissement systématique des frontières entre les disciplines, [c]'est quelque chose de merveilleux pour, comment dire, la fertilisation des terrains. J'ai de nombreux amis peintres, écrivains, musiciens, et j'en parle souvent avec eux⁸. » Une ouverture aux cultures et aux multiples contextes qui s'offrent à nos yeux et que l'on se doit de respecter : « Ce métier est fait de tout ce que le monde nous offre, de ces cultures qu'il faut respecter plutôt que de les faire disparaître, englouties par la modernité⁹. » Une ouverture aux habitants, aux gens enfin, pour tenter de leur retransmettre le goût et les pratiques de la construction. C'est ce que R. Piano s'est attaché à faire tout au long de sa carrière, en mettant en place, au cœur des villes, des laboratoires de quartiers où l'échange entre l'architecte et

8 *Ibid.*, p. 26.

9 *Ibid.*, p. 59.



Un devoir d'écoute et de transmission.

Source : Photo de V. Mojeikissoff.

l'usager y était physiquement concrétisé. Le titre de l'un de ses ouvrages, *Chantier ouvert au public*, dépeint bien là encore sa volonté d'ouverture de l'architecture à tous.

Cependant, comme R. Piano est avant tout un homme de mesure, cette ouverture, cette écoute, cette compréhension des autres ne veut pas procéder de manière stérile et naïve. Il y a derrière un devoir d'interprétation, car quand bien même il voit l'architecture comme un métier de service, l'architecte ne doit pas être pour autant « au service de ». S'il ne doit pas être cet esthète-roi, décideur en toute circonstance, il ne doit pas pour autant être le scribe ou la secrétaire de l'usager. Cela vaut également vis à vis d'un contexte physique : celui-ci doit transmettre quelque chose à l'architecte, il faut l'écouter, mais ce n'est pas pour autant qu'il faille ne rien faire par peur de le transformer : « Si respecter l'environnement signifie mettre des pantoufles pour marcher dans un pré, alors cela ne m'intéresse pas¹⁰. » Le tout doit en effet se baser sur un rapport intelligent entre l'usager et l'architecte, entre l'édifice et son contexte.

10 *Ibid.*, p. 43

Cette ouverture s'est concrétisée par exemple au travers de la participation dans son projet de maison évolutive expérimentale et de quartier d'habitations à Pérouse, où l'architecte a souhaité montrer comment il était possible de travailler avec les habitants pour construire leurs propres maisons. Ce projet consistait à créer des maisons constituées d'espaces primaires très simples, à l'intérieur desquels les habitants pouvaient ainsi aménager des espaces secondaires modifiables ; chacun pouvant ainsi terminer sa maison selon ses goûts, ses besoins et ses moyens. Mais comme le dit R. Piano, la participation a été freinée et affaiblie par une société trop institutionnalisée, qui a trop pris les choses en charge à force de faire de la maison un droit pour tous. Les gens ont désormais la possibilité d'avoir une maison construite grâce aux prêts immobiliers et renoncent à l'auto-construction. L'utopie participationniste ne marche que si l'usager reste animé d'une réelle envie de « faire ».



De la participation à l'auto-construction : maison évolutive expérimentale.
Source : Photo de Shunji Ishida, [en ligne], disponible sur <http://www.rpbw.com/>

« Faire ensemble » de l'architecture

« Faire ensemble », en guise de conclusion, car c'est réellement comme cela que R. Piano semble voir et pratiquer l'architecture. La succession de ses travaux montre comment un développement logique, de par son parcours, a guidé sa pratique architecturale et sa vision du métier. En effet, on peut dire qu'il a suivi un cheminement plutôt différent de celui de la plupart de ses confrères de son époque, marqué par des débuts sous le signe de la technique, de la construction.

Quand d'autres se sont dès le début attachés à la vision politique et sociale de ce métier, esquissant par le verbe, justifiant par la théorie, R. Piano a préféré, lui, se donner du temps pour cela et attendre d'être au point techniquement. Comme il le dit si bien, « il faut que l'architecte ait une connaissance scientifique de la matière, de ses possibilités de transformation, de son comportement. Cette discipline, loin d'être rigide, est un des instruments de base de l'architecte ». C'est donc une fois que l'on a réussi à triompher et à s'affranchir des contraintes techniques que l'on peut réellement incorporer les autres données (d'ordre multiple : social, culturel, économique...) au projet, afin de le nourrir. Les études académiques que R. Piano a entreprises n'ont en effet jamais effacé les enseignements de terrain que lui a apporté le vécu du chantier tout petit.

Quand d'autres portent en horreur cet aspect constructif, le voyant réellement comme une contrainte de plus, un frein à leur création, R. Piano n'a cessé, tout au long de sa vie, de le voir comme un générateur de pensée et donc de projet. Son parcours et sa manière de voir l'architecture se sont basés sur la succession de deux types d'enseignements : un apport technique dans un premier temps, et le développement d'une compréhension et d'une écoute sociale et culturelle dans un deuxième temps.

Tout cela pose inévitablement une question simple, mais au demeurant fondamentale, et qui m'intéresse d'autant plus à l'heure actuelle : comment doit être enseignée l'architecture aujourd'hui ? Par chance, Franck Renevier a déjà posé cette question à R. Piano dans une interview, et celui-ci a répondu : « Il faut réintroduire deux disciplines fondamentales dans la formation de l'architecte. La

première, c'est la discipline scientifique, la connaissance de la matière, de sa transformation, de sa structuration. L'autre, c'est la discipline que j'appelle "humaine", apprendre à connaître et savoir interpréter correctement la demande. [...] On peut d'ailleurs imaginer des stages pratiques où l'architecte aurait un rôle à jouer semblable à celui du médecin de quartier. C'est une bonne leçon d'humilité que cet apprentissage sur le tas, dans la rue¹¹. »

11 Renevier F.,
« Renzo Piano, archi-
tecte constructeur »,
*L'architecture d'au-
jourd'hui*, n° 219,
fév. 1982, p. 1-7.

Il y a une leçon à tirer selon moi de ce qu'il dit ici. J'ai pour ma part trop souvent l'impression de mettre en forme des choses que je ne saurais construire si l'on m'en donnait les moyens. Parce qu'en France, il y a l'architecte et il y a l'ingénieur, les enseignements techniques et les expériences de chantier sont trop souvent réduits à quelques semaines de stage ouvrier et à des applications qui se veulent trop ludiques et qui pour le coup restent naïves.

On s'offusque lorsqu'on parle de construction pour évoquer l'architecture, et il est évident qu'il ne faut point la réduire à cela, mais pour R. Piano comme pour moi, elle correspond en tout cas un acte de bâtir, de bâtir un abri, pour des gens, qui implique de savoir comment construire, comment « faire ».

« La créativité seule, sans bagage de compétence et une capacité d'écoute, ne vaut rien. » Renzo Piano.

Bibliographie

Livres :

Bordaz R., *Entretiens Robert Bordaz Renzo Piano*, Paris, Cercle D'art, 1997.

Bouchain P., *Construire autrement, comment faire ?*, Arles, Actes Sud, 2006.

Piano R., *Chantier ouvert au public*, Paris, Arthaud, 1985.

Piano R., *La désobéissance de l'architecte*, Paris, Arléa, 2007.

Revue thématiques :

« Being Renzo Piano, 6 months experience of architecture in the making », *Abitare*, n° 497, novembre 2009.

« Renzo Piano, projets et réalisations. 1975-1981 », *L'architecture d'aujourd'hui*, n° 219, février 1982.



Livret 10 / Q-R
Faustine Normand

**L'architecture participative
de Carin Smuts et Rural Studio**

Licence 3 / Approches théoriques de l'architecture
École nationale supérieure d'architecture de Grenoble

Introduction

« Pour dessiner des plans de circulation efficaces et des "façades innovantes" il y a suffisamment d'architectes. Il est plus que temps par contre de constituer et rejoindre une force de travail qui va lutter pour un meilleur développement global*. »

En 2050, on estime que 80 % des habitants de la planète résideront dans une ville. Or, l'urbanisation effrénée des dernières décennies a favorisé l'éclosion de nombreux problèmes, autant sociaux qu'écologiques, aux quatre coins du monde. Il convient donc actuellement de se demander si les modèles actuels peuvent être améliorés. C'est en étudiant de près les besoins spécifiques des populations des bidonvilles en Afrique du Sud, en cherchant des solutions pour l'habitat dans le comté de Hale, que des équipes d'architectes tentent de transformer le visage de la vie urbaine.

Cs studio architects est fondé par Carin Smuts en 1989, au Cap, en Afrique du sud. C'est le pays le plus développé du continent africain malgré une politique de ségrégation raciale ; l'apartheid a été aboli en 1991, mais, la population subit encore beaucoup d'inégalités. La construction d'immenses bidonvilles continue aujourd'hui encore à loger les populations locales. Ces *townships* sont aujourd'hui gangrenés par la pauvreté, l'analphabétisme,

* Heringer-Tyin A., Sarano F., « Construire ailleurs », in Catalogue de l'exposition, Paris, Association Villa Noailles / FIAMH / Archibooks, 2010.



Rural Studio en action, construction d'un porche expérimental avec des matériaux récupérés dans les usines locales.



Un *township* du Cap, où il n'existe pas encore le moindre bâtiment public.

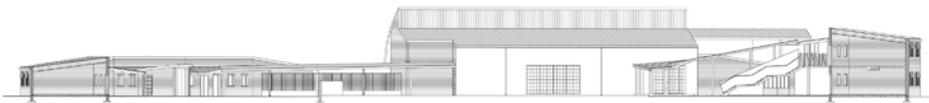
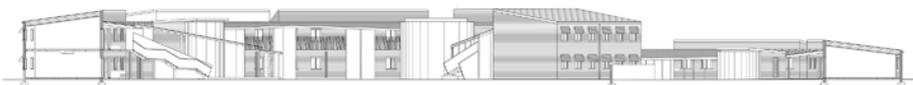
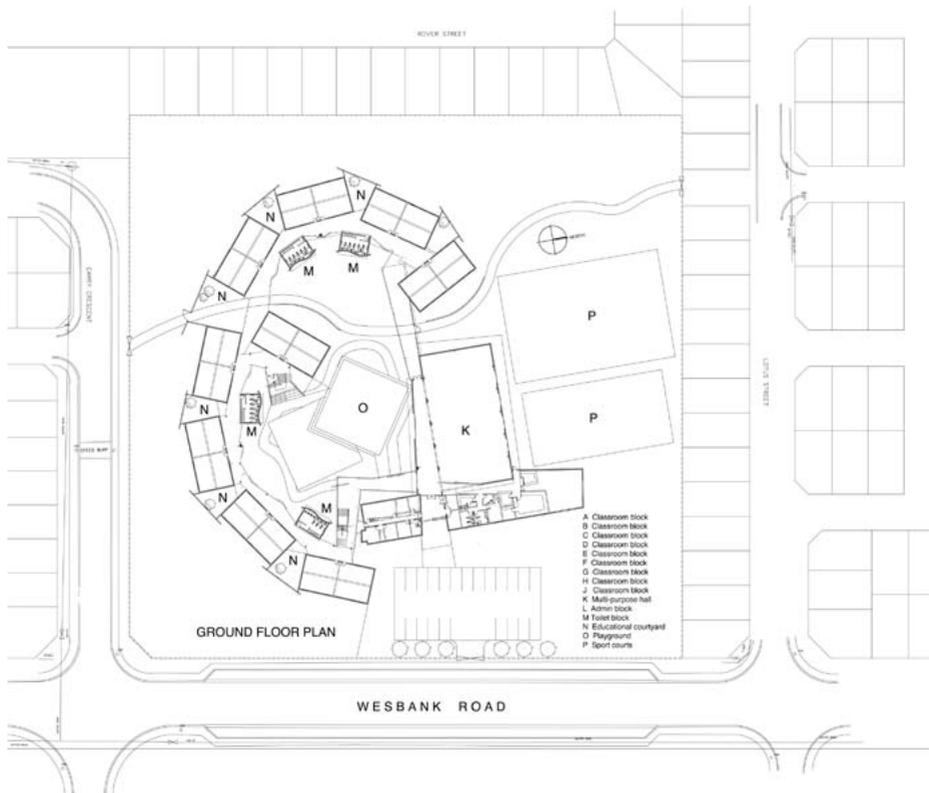
la violence, les gangs et la drogue. Ces taudis, appelés aussi « les boîtes d'allumettes », n'ont ni eau, ni électricité. Ils représentent une grande partie du territoire et ont été longtemps délaissés par les politiques. La mise en place d'une architecture à caractère social permet de répondre aux besoins socioéconomiques locaux.

Carin Smuts est née au Cap, ce qui lui permet de connaître la région parfaitement. Son travail sur les « entre-deux¹ » privilégie les interactions humaines, dans un pays encore extrêmement violent. Pourtant, au Cap, elle s'y ballade, elle y a sa place. Les *townships*, toujours présents, maintiennent la population locale dans une pauvreté extrême. Les lieux communs inexistants ont poussé à la dégradation de l'identité sociale. Une perte de cohésion totale. Il y encore vingt ans, les écoles, les marchés, les lieux de rassemblement ne trouvaient pas leur place aux milieu des ghettos. Aujourd'hui, ils sont là, acceptés, compris et nécessaires.

L'école primaire New Wesbank, construite entre 1999 et 2000, accueille actuellement 1 200 élèves, et se trouve dans une zone d'habitation issue des programmes de reconstruction et de développement (RDP) post-apartheid. Ce quartier, riche d'une population multiple, vit néanmoins sous le joug des gangs. Le taux de criminalité y est plus élevé que partout ailleurs. Un point primordial, car lors des réunions de concertation, habitants et architectes pointent du doigt la nécessité de protéger les enfants des dangers extérieurs. L'école est située le long de la route Wesbank et entourée d'environ 5 000 maisons. L'entrée se fait par un accueil qui favorise un espace appropriable par les usagers. Pareille à une « ville médiévale² », elle est entourée d'un fossé pour éviter tous désagréments extérieurs et ainsi maintenir le calme dans l'établissement. Les bâtiments se resserrent au centre de la place, ils se tournent les uns vers les autres et recréent un cœur central : une cour. La hauteur des blocs varie, elle est double ou de plain pied. L'édifice est équipé d'une cantine, d'une bibliothèque, d'une placette publique, d'un centre informatique. Ces locaux peuvent être coupés du reste de l'édifice et ainsi être utilisés par des usagers extérieurs, lors de la fermeture de l'école pendant les vacances, par exemple. Le fonctionnement global se base sur une modularité des espaces qui permet leur constante appropriation, similaire à l'appropriation

1 http://www.lecourrierdelarchitecte.com/article_629

2 http://csstudio.co.za/Wesbank_primary.html#panel-5



Plan et élévation de l'école décidé et dessiné avec les habitants du quartier de la Wesbank.



École primaire New Wesbank au centre du ghetto : espace modulable, elle est ouverte à l'année.

3 Cf. le marché de l'Estacade de Grenoble

4 AA, N° 394, mars/avril 2013, p. 22.

5 <http://www.maisonapart.com/edito/autour-de-l-habitat/architecture-patrimoine/carin-smuts-l-architecture-participative-re>

des dessous d'une voie de chemin de fer, offrant selon les heures la possibilité d'y voir naître un marché, puis un parking³. C'est une architecture qui se vit comme une « forme d'émancipation⁴ ». « L'objectif dans ce projet était de tenir compte des contraintes et des problématiques du lieu. Il s'agissait donc de protéger les enfants contre les menaces de type drogues, banditisme... Aujourd'hui les populations sont très respectueuses de l'école et se rendent compte de l'importance de l'établissement⁵ », selon C. Smuts. Cependant, l'intérêt du projet est multiple. Concevoir un édifice public au centre d'une zone ravagée par la misère sociale signifie que l'on considère un lieu autrefois négligé, et donc que l'on y apporte les services nécessaires à la survie de l'homme qui y vit : l'eau, l'électricité..., des mesures de salubrité peu prises en compte par les services de santé publique. Et puis il y a la question de la construction, qui rentre en jeu tout comme chez Rural Studio. On parle de matériaux de recyclage et de réappropriation de techniques ancestrales mêlées à des techniques contemporaines. Elles sont reconnues comme des exemples concrets qui ont d'ores et déjà fait leurs preuves. Les solutions dites écologiques proposées dans le monde de l'industrie du bâtiment sont souvent plus coûteuses qu'autre chose. C. Smuts, travaille en collaboration avec les acteurs locaux, qui participent au travail du chantier.

La maison 20k de Rural Studio (l'exemple donné ici est celui de la maison de Dave, habitant du comté de Hale) est réinventée chaque année, puisqu'un nouveau projet se fait pour un nouvel habitant qui se projette sur des problématiques différentes, les zones touchées ne l'étant pas toutes pour les mêmes raisons. Pour autant, la volonté est la même : tenter de trouver des solutions permettant aux populations locales de vivre enfin décemment afin de retrouver la dignité qui leur est due. Il est question de « rénover l'habitat pour rénover cette société⁶ ». Il faut savoir que le comté de Hale en Alabama a subi en 2005 des dégâts importants suite au passage de l'ouragan Katrina. La population déjà mal logée se voit contrainte de vivre dans des caravanes, avec des accès souvent restreints à l'eau et à l'électricité. Il faut donc trouver des solutions efficaces et peu coûteuses. La solution proposée ? Construire une maison à vingt mille dollars, tout compris. Les matériaux sont récupérés par les étudiants, qui font le tour des usines

6 Oppenheimer A., Hursley T., *Rural Studio: Samuel Mockbee and an Architecture of Decency*, 2002, Princeton Architectural Press, p. 1219.

ou des fabriques locales : bois, vitrages, moquette pour les murs... Un budget serré ; une main d'œuvre très peu rémunérée ; un projet élaboré pendant une année qui va de la conception à la mise en œuvre. Celle-ci est soutenue par quatre étudiants, mais le futur usager à un droit de regard dès la conception. Par ailleurs, il participe à la construction et ainsi reçoit un apprentissage s'il ne l'a pas déjà eu. Derrière ces démarches, on retrouve la volonté de faire vite et bien, car les conditions de vie des locaux se dégradent de jour en jour. Le Rural Studio sert d'exemple et prouve ainsi qu'il est possible de construire une maison à faible coût. Un exemple que les entrepreneurs peuvent se réapproprier, afin de reproduire le modèle. Jusqu'à présent, dix maisons 20K, ont été construites par les étudiants d'Alabama.

La participation des habitants permet l'appropriation de l'architecture.

« Quel est celui des deux, architectes ou habitants qui doit avoir la priorité sur l'autre⁷ ? »

L'architecte propose, il est « citoyen⁸ », il a les connaissances qui vont lui permettre de travailler la matière et fournir aux populations de nouvelles connaissances en écologie ; mais il n'est plus simple concepteur ou organisateur. C'est ce qui caractérise le travail de C. Smuts ou de Rural Studio, car il y a dans leur démarche la volonté d'impliquer les futurs usagers et ainsi déterminer leurs attentes. Dans le projet d'école de C. Smuts, les habitants ont été associés dès les premières esquisses. On y retrouve la volonté d'une forme et les envies d'un programme : une cour dans laquelle les enfants se retrouvent, un lieu qui les protège de la pluie, un hall d'accueil où enseignants et famille pourront communiquer ; et puis comme indiqué plus haut, une bibliothèque et une médiathèque pour tous. Un programme simple mais non simpliste. On y retrouve une attention portée à l'humain et la volonté qu'il se sente bien entre ces murs. Ces demandes ont été formulées par les futurs usagers en collaboration avec les équipes d'architectes,

7 Friedman Y., *L'architecture de survie*, 2003, L'Éclat, p. 18.

8 <http://samuelmockbee.net/citizen-architect/>



La maison de Dave, construite en 2009 avec des matériaux découpés au préalable pour permettre une construction rapide

d'ingénieurs, et les pouvoirs publics. La créativité est là. Dix idées valent mieux qu'une surtout si ces dix idées cohabitent. La construction du bâtiment s'est opérée sur le même mode. Ce sont des bénévoles qui ont répondu présents. Certains autres projets de CS Studio ont accueilli des chantiers visant la réinsertion en embauchant des prisonniers locaux qui reçoivent ainsi un apprentissage qui leur permet de retomber sur leurs pieds une fois dehors. Le projet terminé, l'architecte a fait appel à des artistes et artisans des ghettos ou des milieux ruraux pour leur connaissance de l'art traditionnel. « Des femmes ont contribué au projet en fabriquant des tapis qu'elles ont tissé à la main⁹. » Ils ont pu décider de l'emplacement qui justifierait leur art et permettrait ainsi d'être apprécié.

9 <http://www.maisonapart.com/edito/autour-de-l-habitat/architecture-patrimoine/carin-smuts---l-architecture-participative-recome-p4-2145.php>

Chez Rural Studio, l'expérience est très proche. L'habitant donne son point de vue sur la conception durant toutes les phases du projet. Les équipes d'étudiants et les familles travaillent en partenaires sur le programme au chantier. Il s'agit donc d'autoconstruction. L'architecture joue un rôle de levier et les étudiants qui suivent la formation sont baignés dans la culture de la population. L'échange est là. Toutes les deux semaines, des rencontres ont lieu entre les différents protagonistes, et le projet avance ainsi jusqu'à son aboutissement. La maison 20k de Dave, construite en 2009, montre la volonté des étudiants de continuer leur recherche. Certains projets passés n'ont pas pleinement satisfait, il faut continuer à trouver des solutions toujours plus adéquates. Dave souhaitait avoir un porche à l'avant qui lui offre une vue sur le paysage environnant, la maison étant située à la lisière d'un champ anciennement utilisé pour l'agriculture. La maison fait neuf mètres de long sur trois mètres cinquante. La plus grosse partie des travaux est effectuée sur les fondations : le terrain n'étant pas plat, il a fallu poser l'ensemble sur pilotis. Afin de pouvoir construire rapidement, les matériaux ont été choisis au préalable, pas de superflu : les pièces ont été taillées dans les dimensions souhaitées. L'intérieur est constitué de murs en moquette recyclée. Les espaces clos sont la salle de bain et la chambre, aucune cloison ne vient interrompre l'espace. C'est à l'habitant d'en décider. Son espace est modulable. Pour cette opération, les étudiants ont bénéficié d'un budget de 12 500 dollars pour les matériaux. Le reste revient aux entrepreneurs qui ont participé au projet. Il en



Le prototype d'une maison 20K à l'échelle 1.

ressort quatre ans plus tard que le Rural Studio continue d'opérer dans la région, avec des opérations et des demandes toujours présentes et différentes. Un programme qui continue de se spécialiser afin de répondre le plus finement possible aux besoins des populations.

Conclusion

Depuis les années 1950, des générations d'étudiants et d'enseignants en architecture se penchent sur les questions de dimension sociale. Le rôle de l'individu dans la fabrication de son environnement et l'exercice du métier est remis en question. Dans ce contexte, le fait de la participation tient une place importante. Les expériences en montrent la richesse produite.

Aujourd'hui, ces processus sont de plus en plus utilisés face à un monde d'inégalités grimpantes. Des inégalités que subissent les pays en voie de développement ou les zones industrialisées des pays riches. Les blocages institutionnels et territoriaux contre lesquels des équipes d'architectes, de sociologues, d'ingénieurs, de chercheurs et d'activistes se défendent le prouvent. Afin de trouver les solutions les plus adéquates, ils font appels à l'intelligence collective, à la mobilisation citoyenne et à l'ingéniosité populaire. Cette prise en compte de l'individu usager donne naissance non seulement à de nouvelles formes de pratiques architecturales et constructives, mais aussi à de nouveaux modes d'exercice et à une conception de l'espace urbain renouvelée. L'affirmation d'un engagement militant de la part des architectes a fait émerger une nouvelle tendance, et la pratique de l'architecture se fait aujourd'hui à travers différentes plateformes collectives de recherche et d'action autour des mutations urbaines, des pratiques culturelles, sociales et politiques contemporaines.

À la différence des grands idéaux des « maîtres » du XX^e siècle, il semblerait ici que les concepteurs évitent l'utopie. Les projets, radicalement pragmatiques, opèrent tels de « l'acupuncture » : les effets sont limités, mais la portée est grande.

Ces architectes du changement, qui allient un travail à caractère social tout en tenant compte les réalités des coûts, du programme et de l'esthétisme, réussissent à fournir aux communautés des espaces physiques ayant un grand sens de l'identité.

Bibliographie

Friedman Y., *Architecture de survie*, Paris, L'Éclat, 2003.

Hutin Ch., Goulet P., *L'enseignement de Sowetto*, Actes Sud, 2009.

Oppenheimer A., Hursley T., *Rural Studio: Samuel Mockbee and an Architecture of Decency*, Princeton, Princeton Architectural Press, 2002.

Sites web

Rural Studio, site officiel.

URL : <http://www.ruralstudio.org/about/purpose-history>

Cs studio, site officiel.

URL : <http://csstudio.co.za/Philosophy.html>



Livret 11 / S-T
Laura Mazurie

Bernard Tschumi, La Villette, un parc du XXI^e siècle ?

Licence 3 / Approches théoriques de l'architecture
École nationale supérieure d'architecture de Grenoble

Introduction

Bernard Tschumi naît à Lausanne en 1944. Après ses études à l'École polytechnique de Zurich, en Suisse, il ne se sent pas prêt pour construire. Il part donc enseigner à Londres et aux États-Unis. Il profite de ces années en tant que professeur pour explorer des « *critical concepts*¹ » et théoriser sa pensée. En 1982, il participe à son premier concours, celui La Villette. Tschumi remporte ce projet de parc grâce à une approche innovante : il propose la mise en place d'une grille liant les différents éléments du programme et permettant de satisfaire les nouveaux besoins des Parisiens.

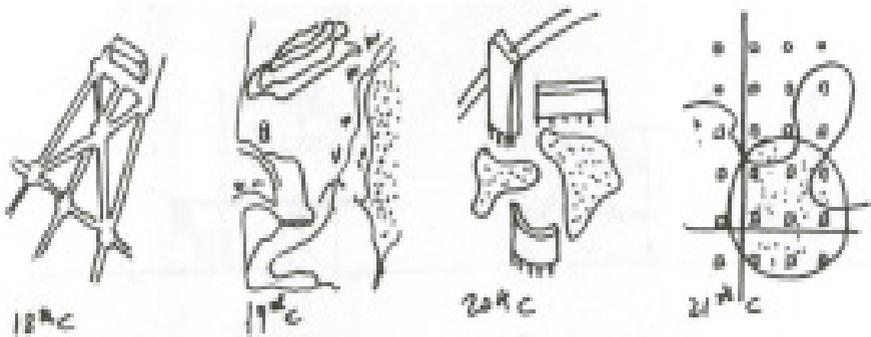
La Villette est la concrétisation des concepts chers à B. Tschumi, tels l'espace, l'évènement et le mouvement. L'*espace* est une notion clé en architecture, définie ici comme une manipulation de formes, expliquant l'architecture combinatoire ou déconstructiviste (terme que l'on prête à B. Tschumi, même si pour lui, ce n'est ni un courant, ni une école de pensée). Les *évènements* sont des incidents, des moments de passion et non de simples faits². Le *mouvement* signifie bien plus qu'un changement de position dans l'espace³ : pour B. Tschumi, il signifie l'entrée de l'homme dans l'architecture, « l'intrusion inévitable de corps dans l'espace de l'architecture⁴ ». Ces principes, de

1 Futagawa Y., *Global Architecture, document extra Bernard Tschumi*, Tokyo, A.D.A. edita Tokyo, 1997, p. 12.

2 Cf. définition du Larousse : « Tout ce qui se produit, arrive ou apparaît. »

3 Définition du Larousse : « Déplacement d'un corps, changement de position dans l'espace »

4 Tschumi B., *Bernard Tschumi : des transcrits à La Villette, textes parallèles*, Paris, Institut français d'architecture, 1985, p. 11.



Dessin de B. Tschumi montrant l'évolution des parcs au fil des siècles.
Source : Tschumi B., *Event-Cities II*, Cambridge, MIT Press, 1994. p. 49.

combinaisons, d'événements multiples et de l'homme en tant que facteur d'imprévisibilité, font le succès des Folies élaborées pour le parc de La Villette.

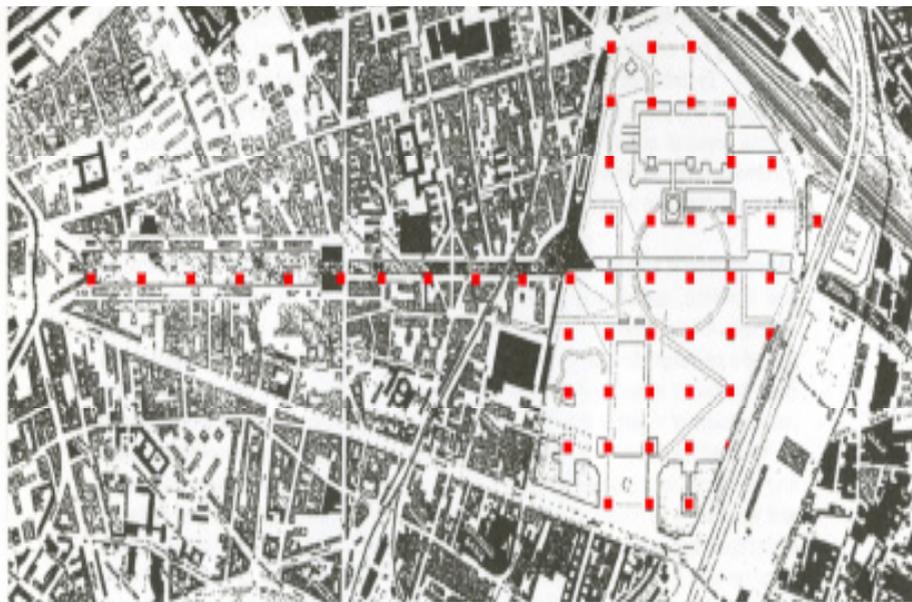
Nous mettrons en évidence les critères faisant de La Villette un parc répondant aux nouvelles demandes des usagers de la ville du XXI^e siècle. Par une analyse approfondie de son projet, nous montrerons dans un premier temps que B. Tschumi a conféré une dimension urbaine au parc, en l'intégrant à la ville préexistante. Puis nous verrons que l'architecte a réussi à faire coexister le rythme rapide de la vie urbaine à celui de la détente, attendue dans tout parc.

La Villette, un morceau de ville

Le Parc se situe sur l'espace laissé vide des anciens abattoirs de Paris, entre les portes de La Villette (Nord) et de Pantin (Sud). Il est encadré au nord-est par les boulevards périphérique et des Maréchaux, et au nord-ouest par le canal Saint-Denis. La complexité de ce site est due au fait qu'il est également coupé en deux par le canal de l'Ourcq.

Avec ses 55 hectares, La Villette est le plus grand parc parisien *intra muros*. Il était donc nécessaire de réfléchir à son lien avec la ville. Les parcs ne peuvent plus être considérés comme des « bulles » de végétation au milieu de la ville sans aucune connexion avec ce qui les entoure, d'autant plus pour un parc comme celui-ci qui est implanté entre deux éléments urbains importants, les portes de Pantin et de La Villette. Le programme du concours stipulait un traitement particulier de ces portes afin d'en manifester le caractère symbolique en tant qu'accès majeurs.

Afin de faire le lien avec la ville et de gérer les différents espaces du parc, une grille a été mise en place par B. Tschumi. Celle-ci peut rappeler par exemple la grille américaine utilisée pour créer une ville sur un territoire vide. Cette idée de grille a été reprochée à l'architecte : la grille fait abstraction de l'existant comme si le site était vierge et sans contexte. Pourtant, contrairement aux idées préconçues sur cette grille, elle a été réfléchie en fonction du parc. La largeur de la trame (120 mètres) a été prévue pour le site. Cette trame suit la linéarité du canal de



Représentation de Bernard Tschumi montrant la grille et les Folies allant jusqu'à la Rotonde.

Source : Tschumi B., *Event-Cities II*, Cambridge, MIT Press, 1994, p. 54.

l'Ourcq, elle permet donc d'unir les deux parties du parc. La grille est également un moyen de structurer le parc de façon à placer les lieux d'activités dans tout le parc. Ainsi, il n'y a pas un lieu d'intensité, regroupant toutes les activités, et un lieu vide.

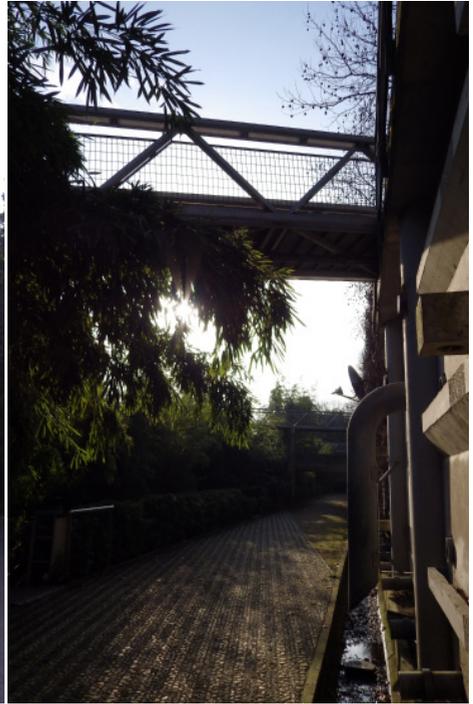
Les folies sont situées à chaque intersection de la grille, dans le vécu du parc ; ceci est visible par leur numérotation en coordonnées : une lettre et un chiffre (par exemple la folie Belvédère : P6). Elles sont donc régulièrement présentes dans le parc. Elles sont des points de repère de l'espace, elles seules matérialisent la grille dans la pratique du parc. Les folies sont toutes distinctes mais construites selon le même gabarit (10,80 mètres), rappelant celui mis en place pour les immeubles parisiens par Haussmann, et permettant d'obtenir une architecture différente mais semblable, harmonisant et unissant Paris.

L'enjambement du canal par les folies-ponts (Folie des visites L5 et Folie échangeur R5) permet l'insertion du canal dans la grille. B. Tschumi se sert de cet « élément perturbateur » (car divisant le parc en deux) pour en faire un point fort du projet. Les quais du canal servent d'embarcadère pour des péniches touristiques ; les folies se trouvent alors connectées au reste de la ville.

Les plus grand axes sont basés sur la grille : le premier suit le canal de l'Ourcq, le second rejoint la Grande Galerie, permettant de relier les deux portes et desservir rapidement les multiples espaces du parc. Ils prolongent et font entrer le parc dans la trame urbaine. Cette continuité aurait été renforcée si, comme l'aurait aimé B. Tschumi, la trame des folies s'était prolongée notamment au-delà du parc jusqu'à la rotonde située place Stalingrad.

Initialement, certaines folies et espaces de jardin devaient être réalisés par d'autres architectes et paysagistes. La grille était un moyen de répondre au programme tout en laissant une marge de manœuvre pour les créations des autres participants, sans pour autant nuire à l'unité dimension de la Grande Halle, déjà présente sur du parc. Ceci n'a pu être fait en raison de restrictions budgétaires.

Le parc a été pensé comme un morceau de ville, et non comme un espace de campagne en ville. La grille permet l'insertion du parc dans la trame urbaine, aussi bien en reliant la ville au parc, qu'en ordonnant les diverses



Passerelle entre les arbres dans le Jardin des terreurs enfantines et jeux de niveaux dans le Jardin des bambous.

Source : Photographies de L. Mazurie.

constructions de façon à les répartir sur tout le parc et donc de créer l'urbanité du parc de La Villette. Le parc n'est pas fermé par une enceinte, ce qui lui offre une grande porosité, aussi bien physique que visuelle. La topographie plutôt plate du site et les axes rectilignes de la grille permettent de créer de longues percées visuelles vers la ville. Ainsi, à l'approche de la lisière du parc, le promeneur est progressivement inséré dans le contexte urbain. L'absence de clôture permet de traverser le parc à tout moment, comme le ferait un passant traversant son quartier pour rentrer chez lui. La ville et le parc interagissent, chacun participant au paysage de l'autre. B. Tschumi n'a pas, par exemple, essayé de masquer par une dune le périphérique et les boulevards des maréchaux (comme dans certains projets présentés lors du concours). Pour lui, « créer de fausses collines pour cacher un boulevard, c'est ignorer la force de la réalité urbaine⁵ ». La Villette se différencie ainsi du parc des Buttes Chaumont, parc datant du XIX^e siècle, où le terrain a été remodelé de façon à créer une nature artificielle.

5 Orlandini A., *Le parc de La Villette de Bernard Tschumi*, Paris, Somogy, 2001. p. 36

B. Tschumi n'a pas modifié le terrain, mais il a réussi à donner un certain volume au parc, par de nombreuses passerelles, offrant ainsi des jeux de plongées et de contre-plongées aux passants. On peut noter cependant que certains jardins, tel le jardin des bambous d'Alexandre Chemetoff, ont été creusés, créant ainsi deux ambiances différentes liées par des ponts et des escaliers. La conception des jardins est plus libre, permettant de nombreuses possibilités à leur créateur⁶.

6 Ceci dans le but de créer une promenade cinématique, juxtaposant des séquences indépendantes (les jardins), ayant chacun leur propre identité.

Les prairies, vastes étendues de pelouse, mettent en évidence le relief quasi inexistant du parc. Les folies et certains jardins, avec leurs grands et nombreux arbres, deviennent des « points remarquables », visibles de loin, permettant de mieux se repérer dans l'espace.

Les ponts sont également des axes visuels importants. Ils dominent le parc et sont rapidement perceptibles. À leur sommet, le promeneur peut observer le croisement des trois canaux parisiens (canal de l'Ourcq, canal Saint-Denis et canal Saint-Martin). Cette longue perspective aquatique offre une nouvelle vision de la capitale parisienne.

Le site de La Villette a un passé chargé d'histoire. Napoléon III y fait construire les abattoirs de la capitale en 1867, qui sont détruits en 1974, sur décision du gouvernement. La halle



Source : Carte postale de la fin du XIX^e siècle montrant la halle aux bestiaux.

aux bestiaux sera seule conservée. Elle est maintenant connue sous le nom de la Grande Halle, vestige des activités présentes sur le site, et sert actuellement de lieu d'accueil, d'exposition et de grands rassemblements tels que des salons ou des festivals.

La dimension temporelle est également présente à travers les différentes phases d'élaboration du parc. Lorsque B. Tschumi débute les travaux sur le parc, le Zénith et la Cité des sciences et de l'industrie sont déjà en cours de construction ; ils seront respectivement inaugurés en 1984 et 1986. B. Tschumi a donc construit le parc en fonction de ces bâtiments déjà implantés sur le site. Le Zénith était censé être déconstruit et reconstruit ailleurs au bout de trois ans, B. Tschumi devait donc penser à l'éventuelle reconversion de cet espace dans les années à venir.

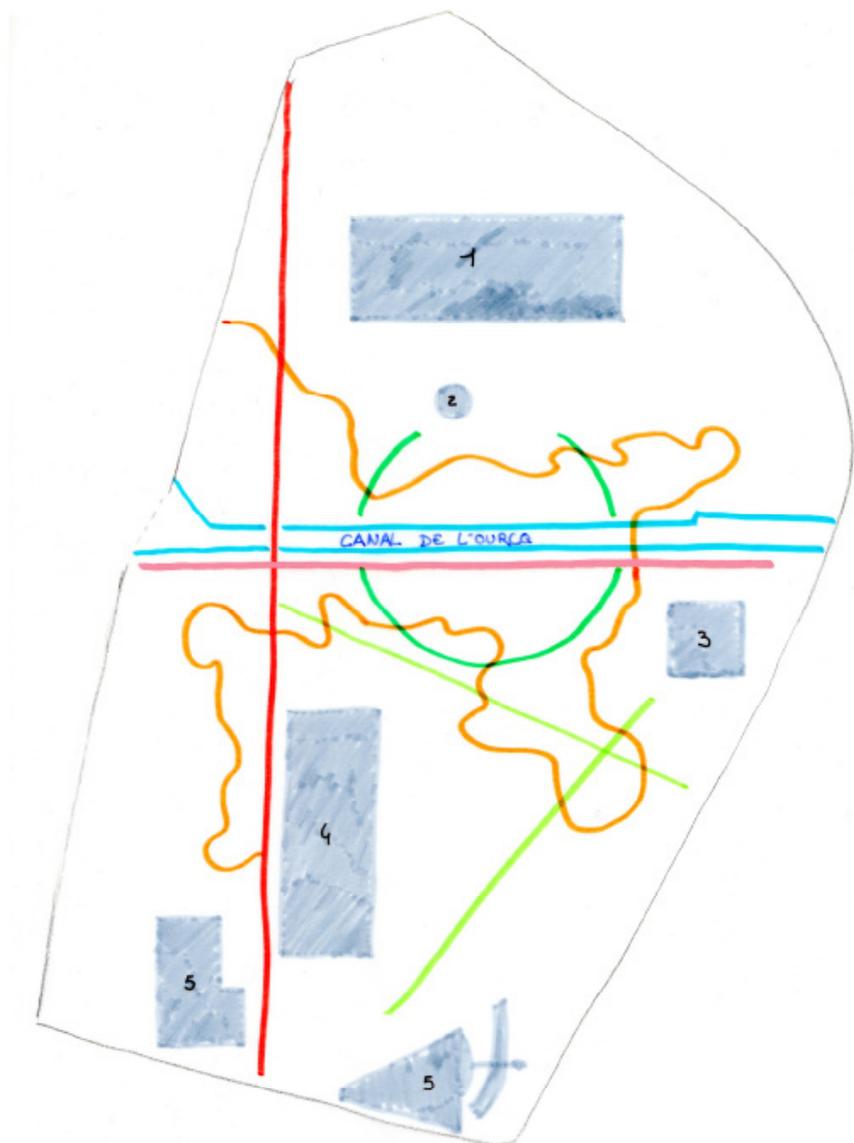
Vont suivre divers édifices tournés vers les technologies, qu'elles soient nouvelles, comme la Géode, cinéma projetant des films sur 360° en 3D, ou anciennes, comme l'Argonaute, sous-marin désarmé en 1982 pour lequel B. Tschumi réalise la Folie P4, qui sert à l'accueil des visiteurs.

À cause des changements de gouvernements et des crises budgétaires, le parc a mis quinze ans pour être entièrement réalisé, avec parfois des arrêts de la construction longs de six mois dans l'attente de fonds supplémentaires.

Le parc de La Villette est donc inscrit dans le temps long, conservant les traces du passé tout en allant de l'avant.

Superposition de temporalités

Le parc de La Villette devait répondre aux diverses attentes d'activités des Parisiens. Il devait à la fois offrir le repos, les sports collectifs et des animations, tout en permettant des traversées rapides. Pour réaliser tout ceci, B. Tschumi a superposé les différentes temporalités souhaitées pour le parc : pressé, flâné, posé, selon la pratique que le passant souhaite avoir sur le territoire. Ainsi se superpose la grille, symbole de l'urbanité et donc de vitesse, et la promenade cinématique au tracé organique rappelant les jardins du XIX^e siècle.



Axes rapides:

- La Grande Galerie
- Galerie de l'Ourcq

Axes lents:

- La promenade cinématique
- Allée du cercles
- Allées du Zénith et du Belvédère délimitant la prairie du triangle

Edifices importants:

- 1-La Cité des Sciences et de l'Industrie
- 2-La Géode
- 3-Le Zénith
- 4- La Grande Halle
- 5-La Cité de la Musique

Source : schéma de L. Mazurie

7 Venturi R., *De l'ambiguïté en architecture*, Paris, Dunod, 1999.

La grande galerie et la promenade cinématique correspondent à deux types de circulations différentes superposées, créant de la complexité, ce qui d'après Robert Venturi est nécessaire et appréciable dans l'architecture⁷. Cette complexité est plus facile à s'approprier et à vivre que des espaces simples (et donc sans qualités).

La promenade cinématique est un axe de circulation sinueux et étroit reliant les divers jardins. Ce cheminement est propice à la flânerie et à la contemplation. La présence de mobilier urbain, comme les bancs le long de la Grande Galerie ou des chaises sur les parvis, favorise le ralentissement de la promenade. Cependant, le cheminement reste accessible depuis les grands axes grâce à la superposition des circulations.

La Grande Galerie et la galerie de l'Ourcq sont les deux axes importants, situés sur la grille, reliant les lieux stratégiques du parc tels le Zénith, la Grande Halle, le métro... Ils permettent de traverser rapidement le parc et de rejoindre d'autres réseaux, plus lents. Ces « avenues » sont larges et rectilignes permettant à de nombreuses personnes de circuler conjointement. Elles représentent les axes dynamiques de La Villette.

Les espaces de détente sont les espaces verts, à savoir les jardins thématiques et les espaces libres. Ces jardins thématiques peuvent servir à des usages variés, selon les envies de chacun, de la pause ludique pour l'éveil des enfants à la pause contemplative.

Les jardins ont été pensés comme des séquences juxtaposées les unes aux autres, ayant chacune une identité propre. Leur seul lien devant être celui du corps en mouvement du promeneur, de la promenade cinématique. Ces jardins sont des espaces de densité verte en opposition au vide relatif des prairies.

Les espaces libres des prairies dites du cercle et du triangle sont de grandes étendues de pelouse servant d'aire de repos ou d'activité de plein air (football, pique-nique, yoga...). Elles sont également utilisées pour des représentations événementielles, telles que des feux d'artifices ou du cinéma de plein air.

Ces grands espaces permettent une appropriation par tous, avec des possibilités infinies d'activités et de



Bicyclette ensevelie de Claes Oldenburg et chaises orientables
Source : Photographie de Laura Mazurie

8 *Op. cit.*, p. 10.
Citation p. 31, in
Interview de Bernard
Tschumi, *Le Monde*,
21 novembre 1983.

détournement, comme par exemple avec la sculpture vélo de Claes Oldenburg, qui devient un mur d'escalade pour les enfants. B. Tschumi laisse une appropriation libre de l'espace, – « appropriation par certain type d'activités qu'il est impossible d'imaginer à priori, puisque la vie est la plus forte⁸ ». Le parc, par ces grands espaces ouverts, rompt avec les autres parcs de la capitale, réglementés et fermés par des enceintes.

Chaque espace n'est pas complètement prédéfini, afin de laisser les usagers les « détourner » à leur convenance. Ainsi la Grande Galerie n'est pas simplement une rue, mais également un espace de jeux où les parents peuvent surveiller assis leurs enfants faisant du vélo, du roller...

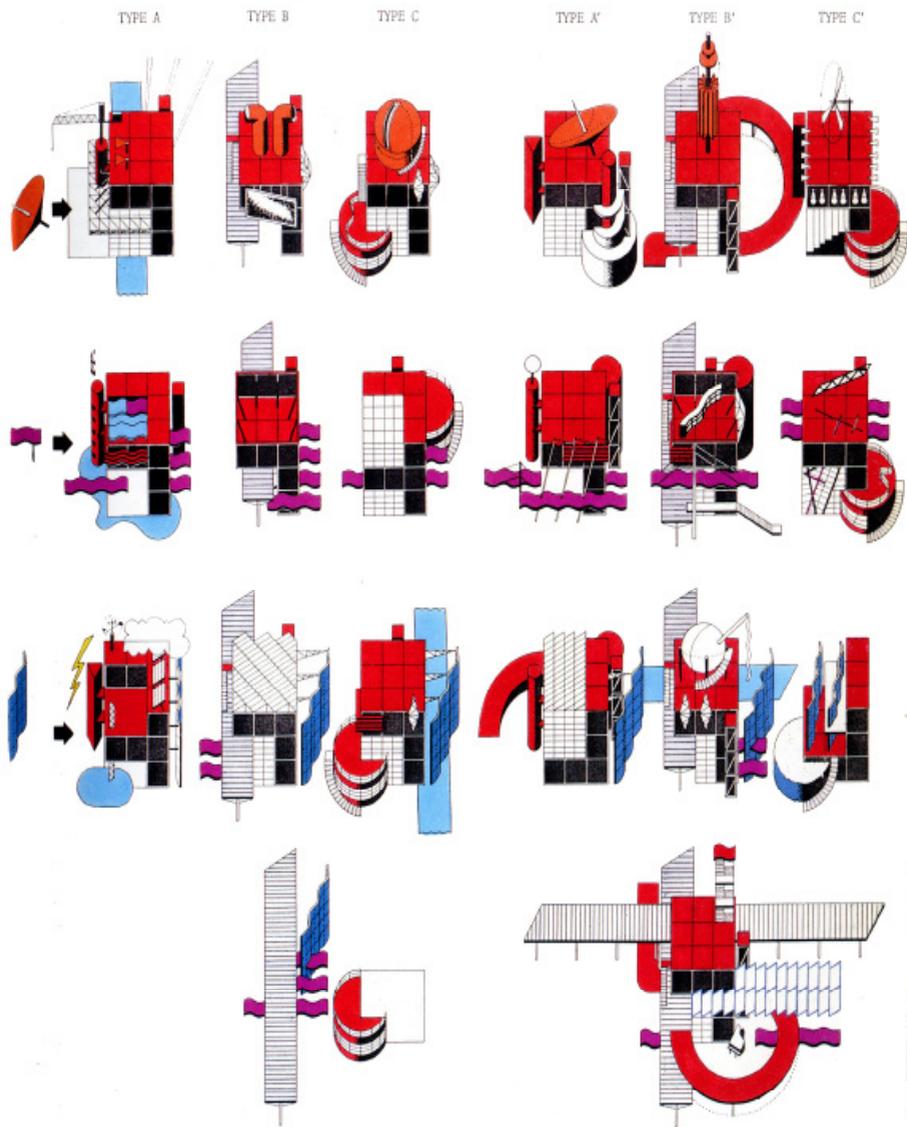
B. Tschumi a éclaté le programme complexe de La Villette en de multiples infrastructures : les folies. Elles représentent les espaces d'intensités du parc, ce sont des éléments bâtis où se concentrent diverses activités. Elles répartissent sur les 55 hectares du parc les différentes volontés du programme tel les lieux de restauration, de représentation, d'accueil ou même le poste de secours. Leur forme, leur programme ainsi que leur couleur rouge, font des folies des pôles attractifs et facilement repérables dans l'espace. Leur architecture déconstructiviste permet de différencier les espaces et les activités qu'elles renferment tout en unissant l'ensemble du territoire du parc grâce à leur gabarit commun (10,80 mètres). Elles créent du lien tout en étant distinctes.

La disposition régulière des folies sur le terrain (tout les 120 mètres) répartit les activités de manière homogène, évitant leur concentration à un même endroit. « L'architecture sera, nous dit B. Tschumi, mouvement des corps, vecteur de mouvement, chose dynamique⁹. » La dispersion des folies crée du mouvement, elle pousse les protagonistes à aller d'un point à l'autre et donc à se rencontrer, à se mélanger. « En déconstruisant le programme en une série d'activités placées selon les caractéristiques d'usage et de contexte, le projet permet le mouvement maximal à travers le site de La Villette, encourageant les découvertes et présentant aux visiteurs une diversité de programmes et d'événements¹⁰. »

9 Orlandini A., *op. cit.*,
p. 38.

10 *Ibid.*, p. 46.

Ces rencontres inattendues entre les usages et les usagers sont ce que B. Tschumi appelle « événements ». L'événement est un « moment où entrent en collision



Source : Futagawa Y., *Global Architecture, document extra Bernard Tschumi*, Tokyo, A.D.A. edita Tokyo, 1997. p. 49.

diverses activités de telle sorte qu'il en résulte l'apparition de nouvelles activités. Jouer au football à proximité de musiciens, c'est déjà une nouvelle manière d'affronter la vie quotidienne¹¹. » Les folies permettent donc de créer de l'inattendu au sein du parc et de générer du mouvement, deux principes qui sont nécessaires à la vie du parc et à toute architecture, selon B. Tschumi.

Conclusion

La Villette est un parc d'un nouveau genre regroupant des espaces de détente et d'urbanité, où le mouvement et la vitesse priment. Les loisirs et aires de repos dans le parc sont traités d'une manière nouvelle : ouvertes et libres (les prairies) pour optimiser l'appropriation et les grands rassemblements ainsi que des points de densité à forte attractivité (jardins thématiques et folies). Ainsi chaque promeneur peut se retrouver dans les activités que lui propose le parc, quelles que soient ses envies.

Les folies identifient le parc de la Villette, elles matérialisent les principaux lieux d'intensité. Leur éclatement sur le site permet de générer du mouvement. Ce mouvement, notion nouvelle, est un point fort du parc, il est le moteur de La Villette.

Les citoyens ont des besoins variés selon ce qu'ils souhaitent faire dans le parc. B. Tschumi a relié les différents éléments du parc (construits ou non) par des axes de circulation répondant aux diverses attentes des usagers : rapide pour les traversées du parc et plus lente pour les flâneurs.

Cette dualité se retrouve dans les axes du parc : la grille, symbole de l'urbanité, sert à positionner les axes rapides et les folies, éléments construits du parc, tandis que la promenade cinématique, au tracé organique, dessert jardins et prairies. Ces deux façons de se mouvoir dans l'espace sont superposées, et non « mixées » comme avant. Cette rencontre entre des systèmes autonomes différents génère des espaces où l'inattendu peut se produire.

Pour B. Tschumi, il est important de laisser une part de liberté à l'homme pour qu'il puisse s'approprier l'espace et créer ce que l'architecte n'avait pas prévu : l'évènement.



Remise aux normes européennes du dragon par Pasodoble, architecte-paysagiste.

Source : www.pasodoble.fr



Image perspective du philharmonique de Jean Nouvel.

Source : www.philharmoniedeparis.com

L'architecte crée plus que des formes spatiales, il crée des usages et des rencontres.

La conception de La Villette est donc une vision nouvelle du parc, en réponse aux attentes d'une grande ville dynamique et moderne. Le parc est une nouvelle manière d'être la ville. Pensé à la fin du XX^e siècle, le parc de La Villette est toujours en vogue au début du XXI^e siècle. Les espaces laissés libres permettent son évolution et son adaptation aux nouveaux besoins de la ville de Paris. Le Jardin du dragon d'Alexandre Chemetoff est modernisé. Le philharmonique, réalisé par Jean Nouvel, vient s'accrocher à la Folie de la musique (P8) et compléter la Cité de la musique de Christian de Portzamparc.

Bibliographie

Hays M., Damiani G., *Bernard Tschumi*, Londres, Thames & Hudson Ltd, 2003, p. 32-55.

Futagawa Y., *Global Architecture, Document Extra Bernard Tschumi*, Tokyo, A.d.a. Edita Tokyo, 1997, p. 10-63.

Orlandini A., *Parc de La Villette de Bernard Tschumi*, Paris, Somogy, 2001.

Tschumi B., *Architecture Concept: Red Is Not A Color*, New York, Rizzoli International Publications, 2012, p. 113-167.

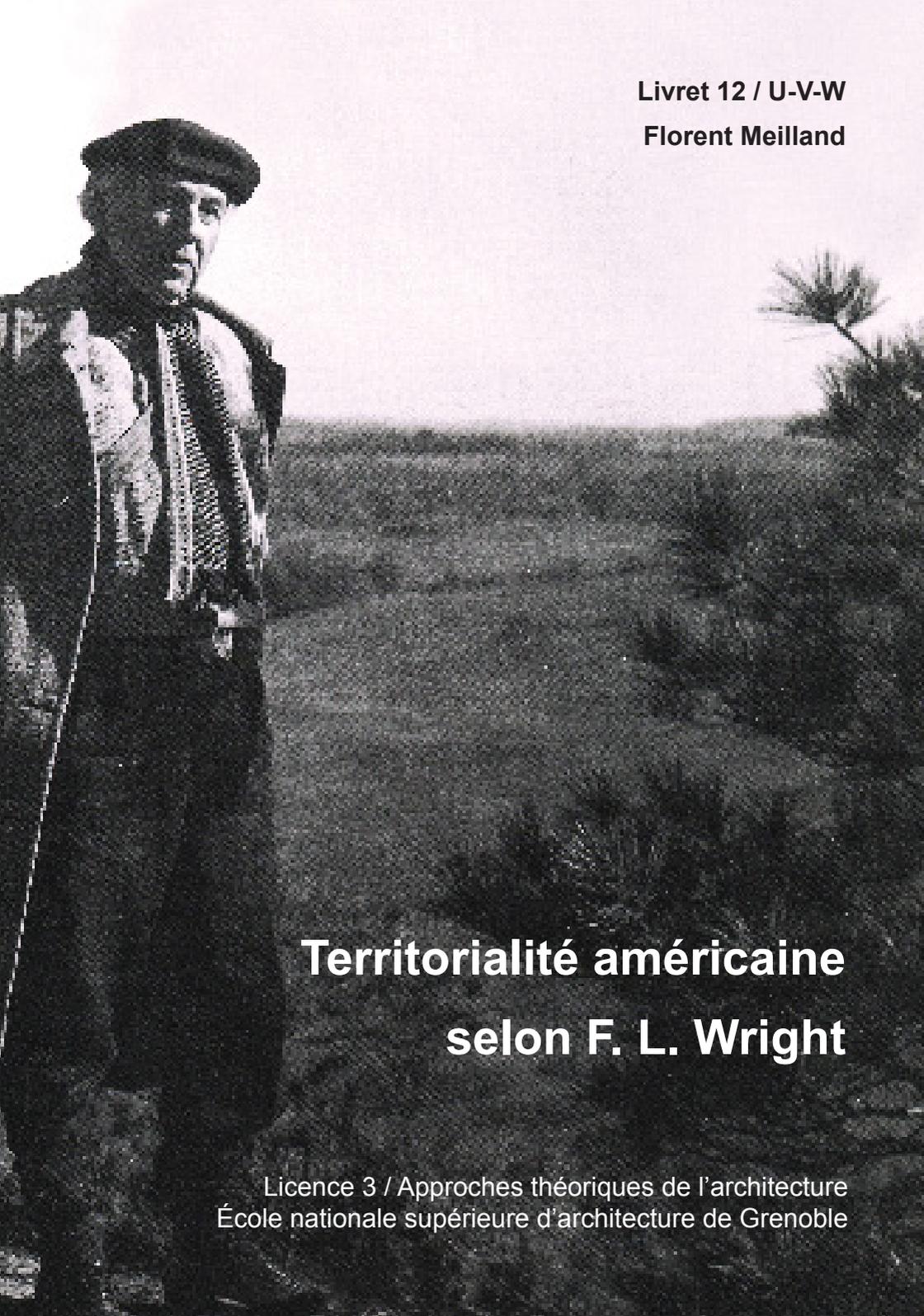
Tschumi B., *Bernard Tschumi. Des Transcripts à La Villette, Textes parallèles*, Paris, Institut français d'architecture, 1985.

Tschumi B., *Event-Cities (Praxis)*, Cambridge, Mit Press, 1994, p. 17-41.

Tschumi B., *Event-Cities II*, Cambridge, Mit Press, 1994, p. 19-21.

Tschumi B., *The Manhattan Transcripts: Theoretical Projects*, New York, Academy Edition, 1981.

Venturi R., *De l'ambigüité en architecture*, Paris, Dunod, 1999.

A black and white photograph of a man standing in a field. He is wearing a dark cap, a heavy coat with a fur collar, and a patterned scarf. He is looking towards the camera. The background is a vast, open field with some trees in the distance under a bright sky.

Livret 12 / U-V-W

Florent Meilland

**Territorialité américaine
selon F. L. Wright**

Licence 3 / Approches théoriques de l'architecture
École nationale supérieure d'architecture de Grenoble

Illustration de couverture : Frank Lloyd Wright à Taliesin.
Source : Photo H. Blessing, Chicago Historical Society.

Introduction

Frank Lloyd Wright est un architecte façonné par son pays, il est aussi celui qui l'a façonné en retour. Tout au long de sa vie, il défend une identité américaine propre, en opposition à la colonisation européenne. On connaît surtout de lui son œuvre prolifique d'architecture domestique, ignorant bien souvent son dessein beaucoup plus ambitieux de réforme sociale de la société américaine, par la proposition d'une nouvelle organisation du territoire et d'une nouvelle architecture.

Découvrant cette échelle plus importante du travail de F. L. Wright, il m'a paru intéressant de mettre en relation la notion de territoire avec le travail d'un architecte si fortement ancré dans cette culture américaine. L'articulation entre société, territoire et architecture m'intéresse particulièrement, pour savoir comment une territorialité spécifique peut engendrer à la fois une culture et une société propres au lieu, et ainsi une architecture qui reflète des enjeux et des préoccupations sociétales.

Enfin, je pense que le sujet étudié à travers les propositions de F. L. Wright reste très actuel, car celles-ci anticipent les évolutions actuelles de nos villes, et sont ainsi d'un très grand intérêt quant à la résolution des problèmes de nos sociétés contemporaines.

Nous commencerons donc par interroger la spécificité du territoire américain. Le terme territoire vient du latin *territorium*, qui signifie « étendue sur laquelle vit un groupe humain. » « Le territoire est un espace d'un ou plusieurs pouvoirs. Du point de vue géographique, c'est une maille de gestion de l'espace par les pouvoirs publics [...] ».

C'est une « étendue d'un espace approprié par un individu ou une communauté. [...] Mais on emploie également ce terme pour désigner l'espace délimité sur lequel **s'exerce l'autorité d'un État ou d'une collectivité**. [...] Dans les deux cas, la notion de territoire n'est pas seulement spatiale, mais implique une **dimension temporelle d'appropriation et de constitution**, qui peut avoir été très longue, du territoire tel qu'il est connu aujourd'hui. [...] En principe, et dans les différentes acceptions précédentes, la notion de territoire implique celle de **limites précises (frontières avec les territoires limitrophes)²** ».

Une dernière définition, particulièrement pertinente, nous dit que le territoire est « l'agencement de **ressources matérielles et symboliques** capable de structurer les conditions pratiques de l'existence d'un individu ou d'un collectif social et d'**informer en retour cet individu et ce collectif sur sa propre identité³** ».

Cet article se propose d'explorer la définition de territoire chez F. L. Wright à travers ses propos et ses projets. Nous chercherons donc à savoir en quoi la spécificité du territoire américain et sa perception est génératrice de l'idée de ville et de l'architecture wrightienne. La notion de territoire induit nécessairement celles de paysage et de nature. Nous intéressent ici au territoire américain, nous aborderons donc également dans cet article les notions d'Usonia, de décentralisation, d'horizontalité, de mobilité, d'autonomie etc.

Avec une approche de la plus grande vers la plus petite échelle, nous verrons dans une première partie quelle est la spécificité de ce territoire, grâce à l'ouvrage *Usonia ou le mythe de la ville-nature américaine* de Catherine Maumi ; puis, dans une seconde partie, le lien de parenté avec le projet territorial de Broadacre City de F. L. Wright. Enfin, nous verrons, à travers l'un de ses projets de maison usonienne caractéristique (la Herbert Jacobs House),

1 *Petit Larousse illustré* 2005, Paris, Larousse, 2005.

2 Choay F., Merlin P. (dir), *Dictionnaire de l'urbanisme et de l'aménagement*, Paris, PUF, 2000.

3 Levy J., Lussault M. (dir), *Dictionnaire de la géographie et de l'espace des sociétés*, Paris, Belin, 2003.

comment l'architecture qu'il développe à partir de ce moment-là est elle-même une concrétisation de cette vision particulière du territoire.

Spécificité du territoire américain

Du Nouveau Monde sauvage...

Une des particularités du territoire américain réside en cela qu'étymologiquement parlant, d'après les définitions énoncées ci-avant, il n'a pas toujours été un territoire. En effet, le continent américain est une des plus grandes découvertes du XVI^e siècle, il était tout simplement inconnu auparavant (d'un point de vue purement occidental et pas indigène bien évidemment). Cependant, il ne s'y exerçait pas d'autorité d'un État ou d'une collectivité, ou seulement partiellement, et ne semblait pas posséder de limites précises, puisqu'encore inexploré et semblant littéralement infini.

Ce Nouveau Monde était donc à la fois un défi et une formidable promesse d'avenir ; il offrait déjà aux premiers arrivants, les pionniers, des paysages naturels immenses, infinis, spectaculaires, transcendants et totalement inédits. Ce grand territoire et cette nature sauvage à perte de vue, la *wilderness*⁴, ont engendré chez les premiers occupants la volonté de trouver de nouvelles formes d'établissements humains, différents des grandes villes industrielles européennes vues comme des « tares » et lieux de vice. L'idéal de petites communautés d'individus libres exploitant leurs propres terres donne naissance aux *townships*, qui matérialisent la naissance de cette tradition anti-urbaine américaine et le mythe du *middle-landscape*⁵ : un paysage habité par les hommes, qui ne soit ni ville ni campagne, mais une alliance subtile et idéale entre les deux.

Ce territoire vierge n'est cependant pas à idéaliser totalement : il faut se remettre dans le contexte de l'époque, où la survie des pionniers n'était pas aisée et où la lutte contre la *wilderness* hostile caractérisait chacune de leur journées. Ce combat de tous les instants et ces conditions de vies parfois difficiles ont participé à façonner une identité américaine propre. La conquête de l'Ouest et le

4 « Nature sauvage », hostile, que l'on doit domestiquer avant d'en tirer profit (agriculture) ou beauté (paysage de nature docile) et qui paradoxalement représente aussi un retour aux origines bénéfique pour les pionniers.

5 « Paysage intermédiaire » désignant une vision à mi-chemin entre ville et campagne, idéalisation romantique du paysage de la pastorale.



Albert Bierstadt, *Dans les montagnes de la Sierra Nevada, Californie*, 1868.

Source : cahier d'illustrations, in Maumi C., *Usonia ou le mythe de la ville-nature américaine*, Paris, Éditions de La Villette, 2008.

6 Maumi C., *Usonia ou le mythe de la ville nature américaine*, Paris, Éditions de La Villette, 2008, p. 123.

7 Levy J., Lussault M. (dir), *op.cit.*

mythe de la frontière toujours repoussée par les pionniers, qui ne se sentaient réellement libres qu'au contact de cette nature encore sauvage, ont fait dire à Turner : « Une chose est au moins certaine, la démocratie américaine est essentiellement le produit de l'expérience acquise par le peuple américain dans sa conquête de l'Ouest⁶. »

Nous pouvons donc dire que ce territoire a bien fourni les « ressources matérielles et symboliques » qui ont défini les formes d'organisation et d'existence de ces individus, et les a « inform[és] sur leur propre identité⁷ » : une identité américaine prônant la démocratie et l'égalité, le dynamisme et l'exploration par un retour aux valeurs agraires jugées comme supérieures car plus saines.

... à l'Usonia maîtrisé.

Le président Jefferson lui-même avertit sur la relation étroite qui existe entre les formes d'établissement d'une société et ses qualités intrinsèques : « Un équilibre entre agriculture, manufactures et commerce est certainement devenu essentiel à notre indépendance » ; et « quand nous serons entassés les uns sur les autres dans de grandes villes comme en Europe, nous deviendrons aussi corrompus qu'en Europe⁸. »

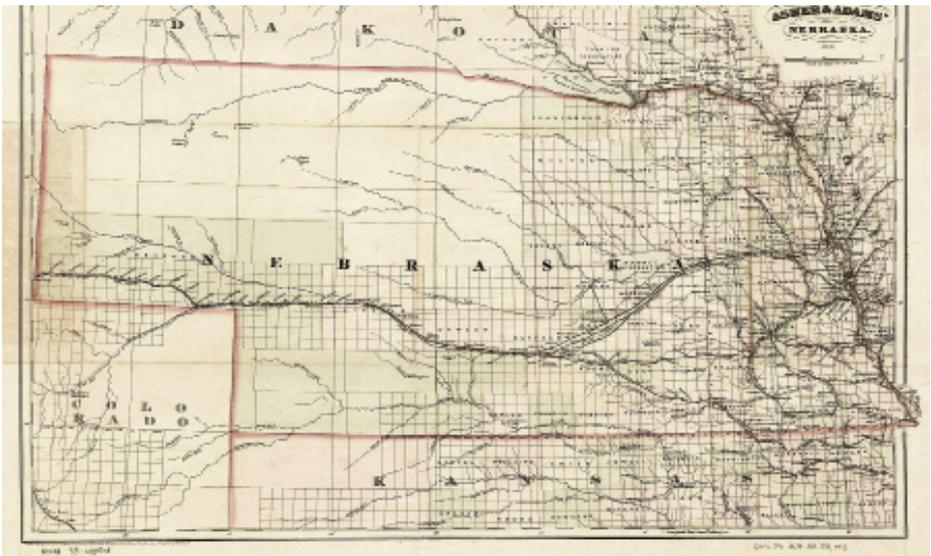
8 Maumi C., *op. cit.*, p. 57.

9 Ordonnance foncière : décret qui régit le relevé, le découpage et l'utilisation du sol américain en mettant en place la grande grille territoriale (Public Land Survey System).

La nation d'agriculteurs indépendants, libres et égaux en droit, propriétaires des terres qu'ils cultivent, que Jefferson imagine, a besoin, pour prendre corps, d'un vaste projet d'aménagement du territoire. La Land Ordinance⁹ de 1785 matérialisera ainsi petit à petit l'empreinte d'une immense grille sur la quasi totalité du continent nord-américain. Ce quadrillage régulier permet la mise en place et le maintien d'un système démocratique républicain, avec un droit à la terre pour tous (parcelle de 640 acres que peut revendiquer tout habitant de l'Union), un système de répartition des lots en damier pour éviter la constitution de grands domaines « féodaux » et lutter contre la spéculation, etc. ; mais c'est aussi et surtout un formidable moyen à la fois de relever ce territoire inconnu (arpenteurs, etc.), de l'organiser rationnellement, et de le répartir (aux pionniers en quête de terres pour s'établir). Ce « maillage¹⁰ » présente aussi une dimension temporelle, visant à l'intégration la plus facile et la plus complète de chaque nouvel État qui serait fondé lors de la conquête de l'Ouest. Enfin, en 1890, la « frontière¹¹ »

10 *Petit Larousse illustré 2005, op. cit.*

11 Choay F., Merlin P., *op. cit.*



Empreinte de la grille territoriale qui se développe sur le continent (ici le Nebraska).

Source : Maumi C., *Usonia ou le mythe de la ville-nature américaine*, Paris, Éditions de La Villette, 2008, p. 50-51.

12 Terme introduit pour la première fois par James D. Law en 1903 et très largement repris par F. L. Wright. Probable fusion de l'acronyme Usona (United States Of North America) et du terme Utopia.

13 Maumi C., *op. cit.*, p. 53.

est-ouest disparaît et la totalité du territoire est conquise, d'après le bureau fédéral chargé du recensement. Le territoire des États-Unis d'Amérique du Nord (Usonia¹²) a été domestiqué dans son ensemble, la *wilderness* s'est vue enchâssée dans le maillage orthogonal de la grille territoriale. Les tracés rectilignes des bornes et des routes matérialisant cette grille symbolisent, de par leur avancée inexorable sur le territoire, la victoire de l'ordre humain sur le chaos, et participent à transformer « le *land* en *landscape*¹³ », en métamorphosant cette nature sauvage dure en un paysage de la pastorale idéalisé de jardin d'Eden.

En conclusion, cette période voit se concrétiser un territoire américain propre, puisque qu'un « maillage » permet à l'État « d'exercer son autorité » sur un espace connu, immense et encore incomplètement peuplé, mais à présent clairement délimité par des frontières, et porteur d'une identité et d'une culture américaine véritable. Usonia est né.

F. L. Wright, qui se réappropriera largement ce terme d'Usonia, inventé en 1903 par James D. Law, est fortement marqué par ce territoire, puisqu'il va jusqu'à lier sa propre histoire personnelle à l'histoire de son pays en changeant la date de sa naissance de 1967 à 1969, date symbolique puisqu'elle représente la réunification de l'Est et de l'Ouest du continent américain par la jonction des voies de chemin de fer transcontinentales, à Promotory Point. Il est profondément imprégné du mythe antiurbain américain. Nous étudierons dans une seconde partie son projet pour changer la société et l'organisation urbaine du pays en un système à l'échelle territoriale œuvrant pour la réintégration ville-campagne.

Broadacre City ou le paysage habité

La décentralisation et l'horizontale de la liberté

Les nouveaux moyens de transports, comme l'omnibus, le tramway hippomobile, le ferry, puis le train, mais surtout la voiture, permettent de plus en plus une dislocation et une dispersion des grandes villes, que l'on observe dès les années 1820, avec le phénomène d'étalement urbain et de développement important des *suburbs*¹⁴. En effet, les familles fuient la ville congestionnée pour aller s'établir en périphérie, et profiter d'un foyer à « la campagne ». Ce rêve américain est permis par le *commuting*¹⁵ de plus en plus facilité par ces nombreux transports. Ces *suburbs* ont pour ambition d'offrir un cadre de vie calme, paisible, en contact avec la nature, et donc de meilleures conditions de vies aux familles américaines, de sorte d'obtenir de « meilleurs concitoyens ».

F. L. Wright sera grandement imprégné de cette idée : « Plus l'homme s'associerait à la nature, plus son bien-être personnel, spirituel et même physique se développerait comme conséquence directe de son association¹⁶. » Il est aussi intimement persuadé que la concentration de population générée par les grandes villes (de l'Est des USA notamment) est non seulement néfaste, mais surtout qu'elle n'est plus nécessaire. Il va donc plus loin encore que ces développements suburbains, qui ne sont au final qu'un épanchement plus dilué de l'urbanité de la ville sur la campagne environnante, et prône, avec son projet de Broadacre City, une dissolution totale de la ville telle qu'on peut la connaître, et une radicale décentralisation des activités.

Cette idée de disparition des villes et de « retour à la terre » a pu être interprétée à l'époque comme une volonté nostalgique, romantique, voire passéiste ou rétrograde. En réalité, il n'en est rien, il s'agit d'une volonté de progrès de la civilisation américaine. Selon lui, la ville n'est aujourd'hui plus qu'un obstacle à ce progrès et à l'épanouissement de l'Homme, il faut donc l'abolir et se servir des potentiels de la machine pour être libre.

Dans son projet visionnaire, F. L. Wright, en plus de la voiture, imagine d'autres modes de transport futuristes (tels

14 *Suburb* : banlieue (non péjoratif comme en français), nouveaux développements périphériques où les classes aisées et moyennes vont habiter pour fuir la ville dense et renouer avec la nature.

15 *Commuting* : déplacements pendulaires dus aux migrations des travailleurs dans la journée (entre centre et périphéries et inversement) concentrées dans les mêmes plages horaires.

16 Pfeiffer B. B., *Wright*, Cologne, Taschen, 2004, p. 13.



Perspective de ce nouveau développement humain à une échelle territoriale.

Source : De Long D., *Frank Lloyd Wright and the Living City*, Vitra Design Museum, 2009.

des « taxis-hélicoptères » et des « péniches atomiques ») qui permettent, par leur vitesse et par leur flexibilité d'abandonner toute idée de centralité (par exemple avec la voiture tout point est virtuellement également accessible alors qu'un train induit nécessairement des stations). Le projet de Broadacre City se caractérise par une horizontalité très marquée, cet établissement humain semble littéralement infini (voir croquis perspectif) et se fonde en une parfaite harmonie avec la nature. Broadacre City pense l'échelle régionale et territoriale, bien en avance sur son époque, en occupant de grandes superficies et en prenant en compte les temps de déplacement automobiles au lieu de ceux des piétons. On peut reconnaître dans cette volonté d'aller toujours plus loin pour vivre au contact de la nature le mythe de la frontière évoqué précédemment, et qui caractérise tant l'identité américaine.

Paradoxalement, F. L. Wright a calculé que si toute la population américaine avait vécu en Usonia selon les principes de Broadacre City, la totalité de la population américaine de l'époque aurait occupé le seul État du Texas, tout le reste du territoire restant libre¹⁷. En conclusion, grâce à l'horizontalité nouvellement acquise de ce développement, chaque homme est désormais libre d'habiter le paysage américain : l'horizontale de la liberté...

17 Maumi C.,
« Broadacre City :
Projet territorial de
Frank Lloyd Wright »,
Urbanisme, n° 326,
p. 88.

Paysage planifié ou spontané ?

Dans cette sous-partie, nous entrons plus précisément dans l'analyse de ce projet territorial et dans sa spécificité américaine.

Tout d'abord, un des signes les plus évidents est la reprise de la grille territoriale jeffersonnienne pour ce projet de Broadacre, re-subdivisée ensuite par les réseaux orthogonaux de desserte automobile. Cette maquette de 4 m² (soit 4 miles²) montre un motif totalement nouveau et complexe, à la fois agricole, social culturel et spatial.

L'organisation de ce projet est fondée sur la propriété de la terre si chère aux pères fondateurs (F. L. Wright accorde des terres suivant les besoins réels de chaque famille, le minimum étant d'un acre), et sur la possession de voiture(s).

Broadacre n'est ni une ville, ni la campagne, la distinction entre les deux est tout simplement abolie par une parfaite

harmonie entre l'homme, la culture et la nature. Avec Broadacre, l'homme habite le paysage. Une telle forme de développement ne pouvait décevoir le lieu qu'en Usonia, qui possède une réserve de territoire naturel vide de toute occupation extrêmement importante en comparaison avec le vieux continent, où cela serait trop consommateur d'espace.

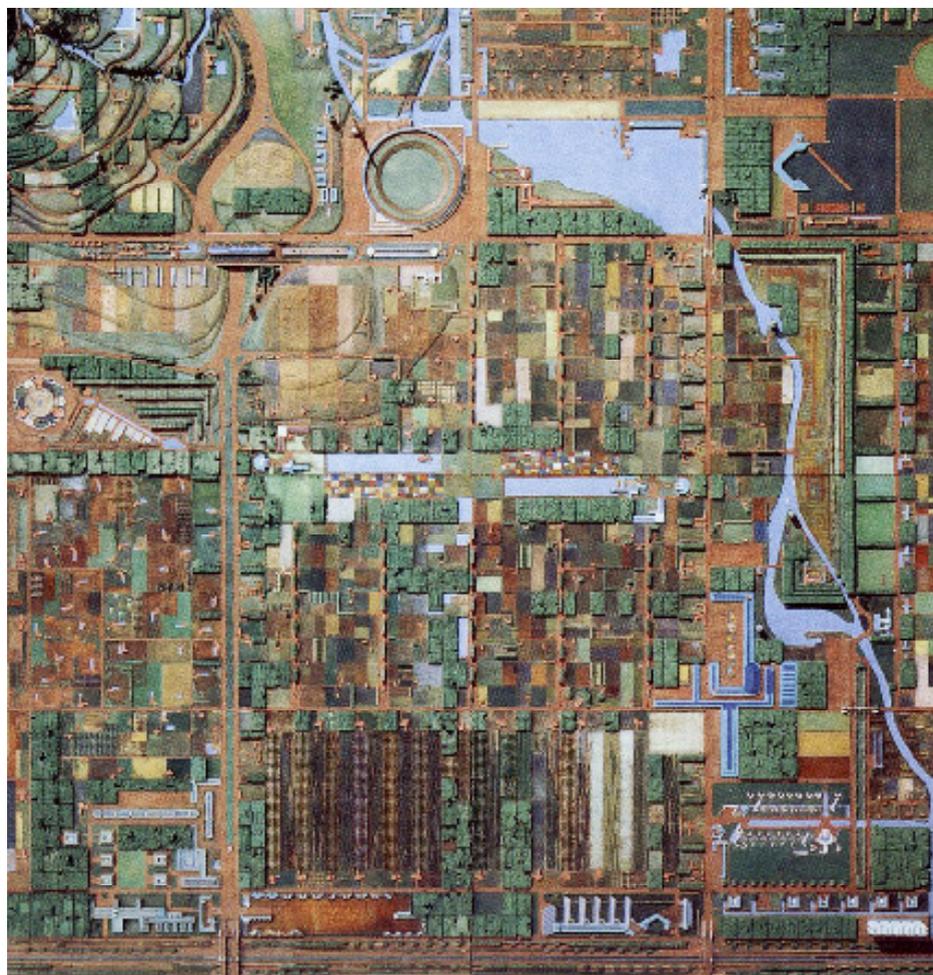
Broadacre est très peu dense, décentralisé, et comporte une communauté complète, alliant bâtiments publics et domestiques, industrie et agriculture, à des échelles toujours maîtrisées (F. L. Wright a porté particulièrement attention à ne pas recréer de centralités en imaginant des usines ou des bâtiments administratifs trop grands). C'est une grille de maisons individuelles et de jardins, ponctuée par des bâtiments publics, des usines etc., qui s'étend sur un doux paysage de collines, de lacs, de vignobles et de vergers. Les bureaux, les commerces, les bâtiments administratifs, culturels, religieux sont « éparpillés » ici et là, toujours pour éviter toute concentration. Cela permet aussi à l'Usonien d'avoir facilement accès à chacun d'eux (à pied ou en voiture), pour pouvoir s'accomplir pleinement (à savoir pratiquer une activité physique agricole, industrielle et une activité culturelle). Il n'y aurait d'ailleurs pas de spécialisation de chaque individu, mais un développement de chacun plus élevé et plus complet. On retrouve aussi ici et là des projets déjà construits par l'architecte, dont des tours qui créent des points de repères dans cette immensité.

En conclusion, ce projet permet à tout Américain de « devenir un petit propriétaire et retrouver un contact équitable avec la terre, la nature, en s'implantant sur le *homestead* qui lui reviendrait de droit¹⁸. »

Enfin, il est intéressant de remarquer que d'un côté le projet est régi à la fois par la grille dans laquelle il est inscrit et par F. L. Wright lui-même, qui tel un guide-prophète, guide sa civilisation vers un niveau supérieur de développement grâce à cette nouvelle organisation spatiale. Et d'un autre côté, l'organicité produite par ce *patchwork* d'activités et de logements totalement noyés dans le végétal (« L'environnement travaillé par l'homme se répartit dans la campagne au point que ses structures finissent par sembler des éléments naturels, "organiques", du paysage²⁰. »), ainsi que la conviction de F. L. Wright que l'implantation des foyers des habitants de Broadacre se fera de manière

18 *Homestead* : surface d'un acre minimum (4000 m²) allouée pour y construire sa propriété. Il est considéré comme le droit légitime de toute famille américaine, comme le point de départ de la cellule familiale. Cf. Maumi C., *ibid.*, p. 88.

20 Fishman R., *L'Utopie urbaine au XX^e siècle*, Ebenezer Howard, Frank Lloyd Wright, Le Corbusier, Belgique, Pierre Mardaga, 1977, p. 75.



Maquette de Broadacre réalisée par des étudiants de Taliesin-
Source : McCarter R., *Frank Lloyd Wright*, Paris, Phaidon, 2005, p. 246.

« organique », c'est-à-dire de manière naturelle, spontanée et démocratique.

C'est donc un modèle à la fois planifié et spontané, de par le caractère de F. L. Wright d'un côté, et sa conviction du profond individualisme des Américains de l'autre.

La maison usonienne ou la vie en contact avec la nature

Polycentralisation : l'idéal familial entre autonomie et expansion

Comme nous l'avons vu précédemment, nous assistons avec le projet de Broadacre City à une disparition de la centralité telle qu'on pouvait la connaître dans les grandes villes ; et parallèlement, à un nouveau phénomène, la polycentralisation de cette société.

En effet, pour F. L. Wright « le véritable centre (la seule centralité admissible) c'est l'individu dans son foyer usonien véritable²¹. » L'idéal familial est très présent chez l'architecte, du fait de son enfance. Ainsi, la *single-family home*²² est à la base de son projet de nouvelle spatialisation de l'occupation du territoire et de la démocratie américaine.

F. L. Wright, de par son expérience de jeunesse, a toujours considéré l'échec de sa famille paternelle (conflits avec le père et séparation de ses parents) par rapport à la famille des Lloyd-Jones (la famille de sa mère) comme dû au fait que ceux-ci ne possédaient pas comme les Lloyd une grande ferme-refuge où pouvait s'exprimer tout le bonheur et la vitalité familiale. Cette expérience conduit au principe fondateur de Broadacre : le noyau familial pour survivre et s'épanouir a besoin de son propre espace, de son propre moyen de travail, de ses propres terres.

C'est pour cela qu'en plus de sa conception générale d'artiste planificateur de Broadacre City, F. L. Wright avait la volonté de « dessiner des maisons qui soient les cadres idéaux de préservation de la famille et de l'individu²³ ». Cela s'est traduit en une nouvelle typologie architecturale : la maison usonienne. Cette terminologie vient évidemment du terme Usonia, on sent donc que cette nouvelle forme d'habitat est

21 Fishman R., *op. cit.*, p. 101.

22 *Single-family home* : maison unifamiliale, à la source du rêve américain (figure du *cottage* etc.). Ce rêve s'est ensuite répandu dans la plupart des pays européens ou développés.

23 Fishman R., *op cit.*, p. 88.

pensée en lien avec le territoire américain, mais il s'agissait surtout de se distinguer des autres réalisations de l'époque et d'ancrer ses maisons dans le contexte de Broadacre et de la société qui devait s'y épanouir. Nous allons étudier la Herbert Jacobs House (Madison, Wisconsin, 1936), qui révèle le plus clairement le principe à l'œuvre dans les maisons usoniennes. La maison usonienne répond donc aux besoins de la famille américaine en termes d'autonomie et d'expansion. En effet, elle répond à cette autosuffisance nécessaire du foyer, au moins en partie, par l'allocation d'un terrain suffisamment grand pour toute la famille, et par la création systématique d'un jardin cultivable (plantations potagères, vergers, etc.). Nous voyons que ce jardin fait partie intégrante de la composition d'ensemble, il est inscrit entre les deux ailes de la maison. Il s'agit là du « reflet de la vision agricole de Wright [...], où chaque famille assure, au moins partiellement sa subsistance grâce aux produits de son jardin²⁴ ». La famille redevient l'unité économique de base. F. L. Wright « réaffirme la relation étroite entre agriculture et architecture, faisant de ces deux domaines [...] des activités apparentées travaillant à transformer le paysage. Pour Wright, le paysage américain, unique, avait besoin d'être associé à la vie quotidienne de ses compatriotes ».

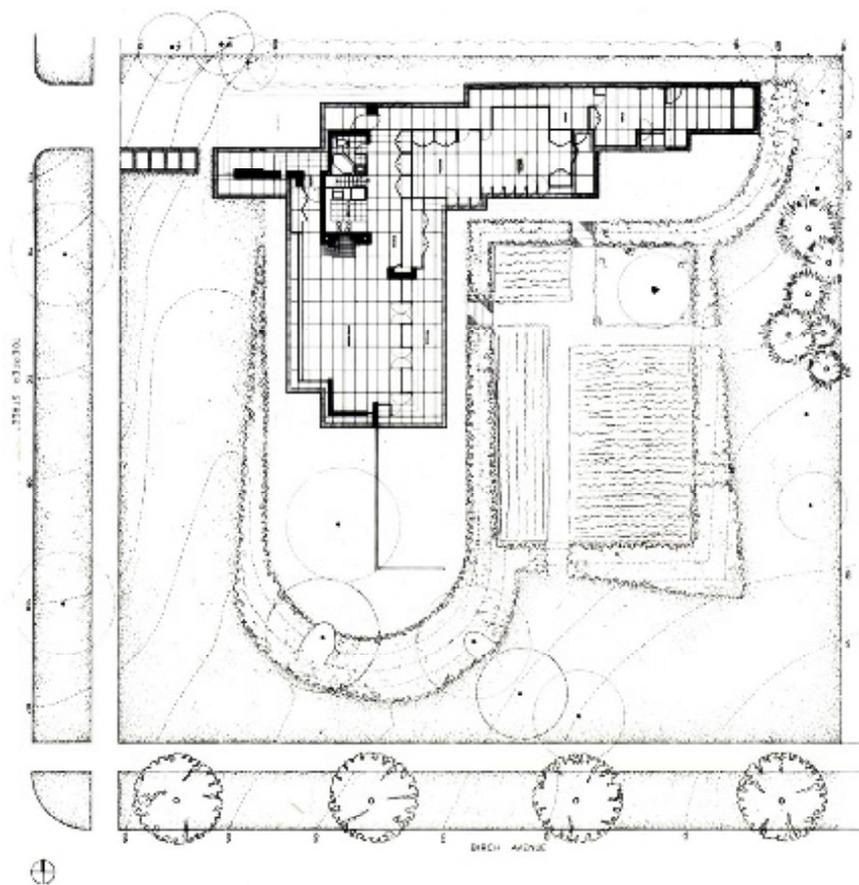
24 Mc Carter R., *Frank Lloyd Wright*, Paris, Phaidon, 2005, p. 253.

Enfin, la standardisation, qui commence à faire son apparition à l'époque, permet de concevoir des maisons faciles à construire, très économiques, donc démocratiques, et surtout évolutives. La maison usonienne peut s'agrandir, s'enrichir, s'étendre. Désormais elle « constitue une entité évolutive, jamais achevée, vivant au rythme de la famille²⁵ », et permettant son expansion au fil du temps.

25 Maumi C., *ibid.*, p. 89.

Harmonie naturelle : une horizontalité pour s'ancrer et dialoguer

La maison usonienne consiste en une harmonie avec le paysage et la nature qui l'entoure ; la Herbert Jacobs House en est encore un bel exemple. En effet, avec ses maisons, F. L. Wright souhaitait associer le paysage américain unique à la vie quotidienne de ses compatriotes. Il a donc apporté un soin tout particulier à la topographie, à l'implantation, au jardin et à l'orientation, au rapport au sol et au ciel.



Un jardin d'autosubsistance, un espace de la maison à part entière.

Source : <http://www.savewright.org/>

Pour commencer, nous pouvons remarquer tout d'abord que la maison n'est jamais pensée individuellement : la maison usonienne est pensée comme un tout, en prenant en compte le terrain, le jardin, et la vue sur le paysage. On constate ainsi souvent la récurrence d'une double perspective. D'une vue extérieure, depuis la rue, la maison est fermée : un plan opaque de mur en bardeaux de bois, la saillie du toit, l'abri voiture et la végétation ne laissent rien présager de la partie plus intime de la maison. À l'inverse d'une vue intérieure, depuis le jardin, les deux ailes sont très largement vitrées, et peuvent s'ouvrir, laissant apparaître l'intérieur de la maison : « Nous sommes à l'intérieur de la pièce principale : le jardin²⁶. » En effet, comme dans toutes les maisons usoniennes, les espaces du site deviennent des intérieurs.

26 Mc Carter R., *op. cit.*, p. 254.

La maison usonienne, et ici la Herbert Jacobs House, est marquée par une forte horizontalité. En effet, la maison est très étirée ; cela permet à la fois un dialogue avec le sol et un rapport avec le ciel. L'horizontalité marquée ancre la maison dans la terre et sert de « fondation véritable à la vie qui s'y déroul[e]²⁷ ». Cette sensation d'émergence de la maison du sol est renforcée par une base de briques. Celles-ci soulignent les bords de la fondation et finissent d'insérer la maison dans le site. Quant à l'horizontalité de la toiture, pour F. L. Wright, elle est « essentielle à la perception de la ligne horizontale comme ligne d'horizon de la vie humaine²⁸ ». Ici, les croquis de l'architecte nous montrent quel rapport cette toiture entretient avec le ciel et la végétation présente.

27 *Ibid.*, p. 255.

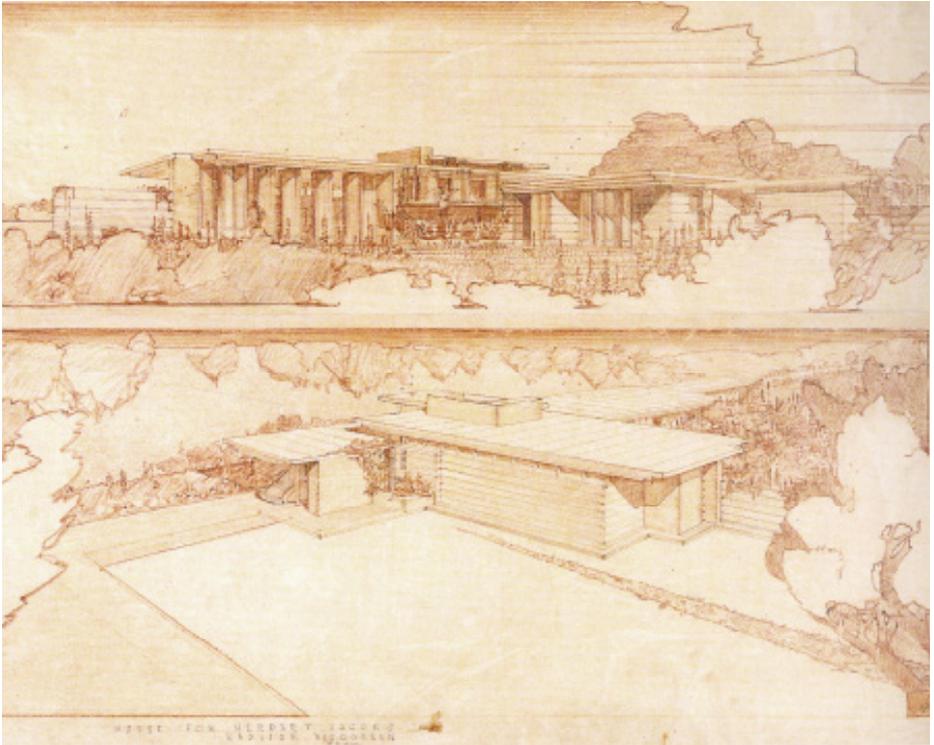
28 *Ibid.*, p. 255.

En fait, l'horizontalité de tout l'espace de la maison tend à « matérialiser la relation – intentionnelle – entre maison et paysage²⁹ ». F. L. Wright a aussi toujours veillé à une bonne orientation solaire pour ses maisons. En effet, il a veillé ici à tourner les façades des ailes plein sud, ce qui permet de capter le soleil aux meilleures heures de la journée, avec en prime une ventilation naturelle qui garde toujours une température agréable dans les espaces intérieurs.

29 *Ibid.*, p. 255.

Ces architectures sont très loin de l'habitat de banlieue contemporain, qui nivelle et étage les contours paysagers, n'est pas très bien orienté et a besoin d'être climatisé.

Pour conclure, la maison Herbert Jacobs ainsi que toutes les autres maisons usoniennes entretiennent un dialogue très fort avec le terrain, la végétation environnante et le ciel.



Vie quotidienne au contact de la nature et double perspective.

Source : Mc Carter R., *Frank Lloyd Wright*, Paris, Phaidon, 2005, p. 256.

Le site est intériorisé et la maison extériorisée, l'intérieur et l'extérieur sont conçus indifféremment comme le « dedans » pour une « harmonie plus intime entre la maison et son terrain³⁰ » et donc entre les habitants et le paysage américain.

30 Mc Carter R., *op. cit.*, p. 257.

Conclusion

En conclusion, nous pouvons dire que F. L. Wright a totalement renouvelé la conception même de ville en lien avec les spécificités du territoire sur lequel il intervenait. C'est un architecte usonien, né aux États Unis d'Amérique. Il a été forgé dans sa complexité et ses particularités, s'imprégnant très fortement de l'identité et de la culture américaine, qu'il a continué à découvrir tout au long de sa vie. Il en a aussi été le fervent défenseur et a voulu assumer pour son pays le rôle de maître d'œuvre de la démocratie en révolutionnant totalement la spatialisation de sa société, pour qu'elle puisse ensuite évoluer socialement, vers un niveau plus élevé d'épanouissement et de progrès. Le territoire et sa perception lui ont fait imaginer une nouvelle organisation sans ville pour son peuple, et il a ensuite réussi à créer une architecture réellement intégrée à ce nouvel environnement.

Malheureusement, contrairement à d'autres avant lui (nous citerons E. Howard), F. L. Wright n'a pas eu la volonté politique de s'entourer d'une équipe favorable à ses idées qui auraient pu œuvrer pour la réalisation de Broadacre City. F. L. Wright aura selon moi compris les mythes de sa culture et de son époque, mais n'aura pas pu entamer le processus de sa transformation.

Cependant, il est temps de redécouvrir aujourd'hui et pour demain cette pensée territoriale toujours aussi novatrice et dont on a beaucoup de leçons à tirer pour faire face aux problèmes de nos sociétés contemporaines. Elle peut par exemple nous aider à changer notre vision manichéenne de l'étalement urbain, qui est aujourd'hui totalement stigmatisé. Peut-être faut-il accepter cette aspiration clairement exprimée à la maison individuelle (ou en tout cas à ses qualités) et anticiper, planifier pour la « réintégration » de la

ville à la campagne dont parlait F. L. Wright, en prenant les devants et ne se faisant plus dépasser par ce phénomène.

31 Mc Carter R., *op. cit.*, p. 247.

« Ne pas avoir donné aux banlieues en développement une définition spatiale et sociale précise et adaptée – se ressent aujourd’hui partout aux États-Unis³¹. » La pensée wrightienne est un moteur pour agir et ne plus subir. Notre futur habitat, à l’échelle du territoire ou de l’architecture, ne dépend que de nous. À nous de le forger selon les rêves et les mythes de la société de notre époque, de nos modes de vies, et donc de nos territoires particuliers...

Bibliographie

Fishman R., *L'utopie urbaine au XX^e siècle*, Ebenezer Howard, Frank Lloyd Wright, Le Corbusier, Belgique, Pierre Mardaga, 1977.

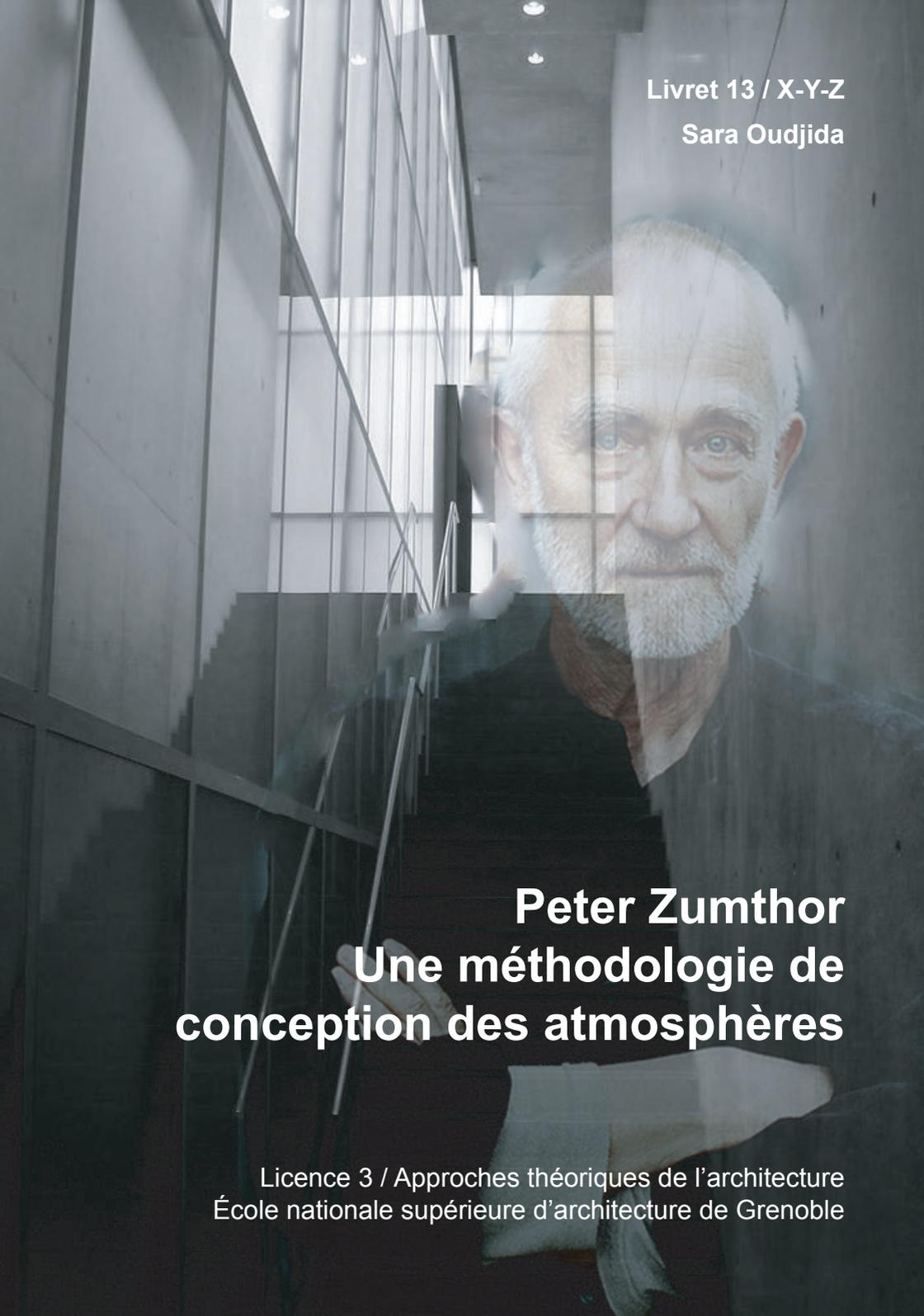
Maumi C., « Broadacre City : Projet territorial de Frank Lloyd Wright », *Urbanisme* n° 326.

Maumi C., *Usonia ou le mythe de la ville-nature américaine*, Paris, Éditions de la Villette, 2008.

Mccarter R., *Frank Lloyd Wright*, Paris, Phaidon, 2005.

Pfeiffer B. B., *Wright*, Cologne, Taschen, 2004.

Wright F. L., *L'avenir de l'architecture*, Paris, Éditions du Linteau, 2009.



Livret 13 / X-Y-Z

Sara Oudjida

Peter Zumthor
Une méthodologie de
conception des atmosphères

Licence 3 / Approches théoriques de l'architecture
École nationale supérieure d'architecture de Grenoble

Introduction

Il est bien reconnu de nos jours que la qualité architecturale est le but ultime que se doit de concrétiser chaque architecte dans ses projets. Cette notion de qualité architecturale est bien vague, et pour y répondre, il faut parvenir à satisfaire divers critères. La hiérarchisation de ces critères est relative à leur importance, elle varie en fonction des architectes, de leurs tendances et des courants dont ils se réclament.

Pour Peter Zumthor, c'est bien le critère de l'émotion qui prédomine à la concrétisation d'un projet de « bonne qualité architecturale ». En effet, il écrit : « Pour moi, il ne peut s'agir de qualité architecturale que si le bâtiment me touche¹. » P. Zumthor est un architecte suisse née en 1943, qui a suivi en plus de sa formation d'architecte celles d'ébéniste et de créateur visuel. Il fut gratifié de la plus haute récompense du monde de l'architecture, le prix Pritzker, en 2009. Il a pu, par son travail, ses recherches et sa pensée, s'inscrire à rebours de la création architecturale contemporaine dominante.

Dans un projet un ou plusieurs éléments peuvent nous toucher ; pour P. Zumthor, c'est « un tout » qui le touche. Qu'est-ce que ce tout ? Une ambiance composée de sons, d'ombres et de lumières, d'air, d'odeurs, de personnes, etc. Cette ambiance, qui est le propre de chaque espace, et qui varie de par la variation des éléments qui la composent, P. Zumthor l'appelle « atmosphère ». En philosophie de l'architecture, Shusterman nous dit que l'atmosphère est un

¹ Zumthor P., *Atmosphère*, Bâle, Birkhäuser, 2008, p. 10-11.

autre nom de l'expérience multisensorielle éprouvée dans son dynamisme.

L'atmosphère d'un espace ou d'un projet est ce que P. Zumthor garde en mémoire, ce qui lui permet de juger de la qualité d'un endroit et du plaisir qu'il lui procure. Mais avant tout, c'est ce qu'il recherche, ce qui l'inspire dans la conception de ses projets. Enfin, l'atmosphère est l'objet principal de son travail et de ses recherches, qui ont abouti à l'établissement d'une méthodologie de conception.

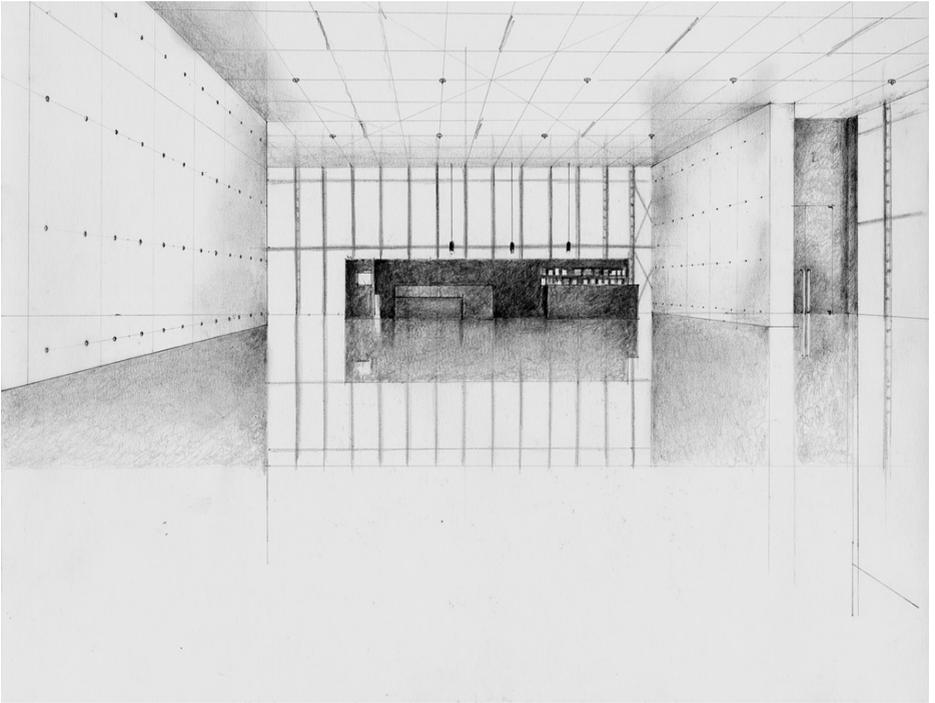
Cet article traitera donc de cette méthodologie, en montrant sa genèse et son développement, en expliquant son fonctionnement et son aspect processuel et complexe, et enfin en montrant comment cette réflexion théorique peut trouver sa matérialité dans un projet concret, le musée d'art de Bregenz.

L'atmosphère architecturale, de l'inspiration à la retranscription

L'ambiance, ou plus précisément l'atmosphère d'un espace est ce qui marque et intéresse P. Zumthor. Cette influence de l'atmosphère peut être qualifiée de plurielle. En effet, tout d'abord, elle lui permet d'inscrire dans sa mémoire « l'idée » d'un espace. L'atmosphère qu'il retrouve dans la cuisine de sa tante par exemple lui permet de définir une cuisine. Puis, dans le panel d'atmosphères emmagasinées, il puise l'inspiration pour en créer d'autres. « Lorsque je travaille un projet, je me laisse guider par les images et les atmosphères qui me viennent en mémoire et que je peux associer à l'architecture que je recherche². » C'est donc l'essence du projet qu'il réinterprète ou dont il s'inspire en puisant dans les atmosphères qu'il garde en mémoire. D'autre part, c'est aussi une nouvelle essence qu'il tente de créer. L'atmosphère constitue donc l'idée ou le point de départ de ses conceptions et leur fil conducteur.

P. Zumthor pense, comme il l'explicite dans ces deux ouvrages, *Atmosphère* et *Penser l'architecture*, que tout espace possède une atmosphère particulière. Elle est perçue différemment en fonction du temps, du climat et de ses variations, de l'individu lui-même et de son état

² Zumthor P., *Penser l'architecture*, Bâle, Birkhäuser, 2012, p. 26.



Source : <http://www.mnartists.org/work.do?rid=298820&pageIndex=9>



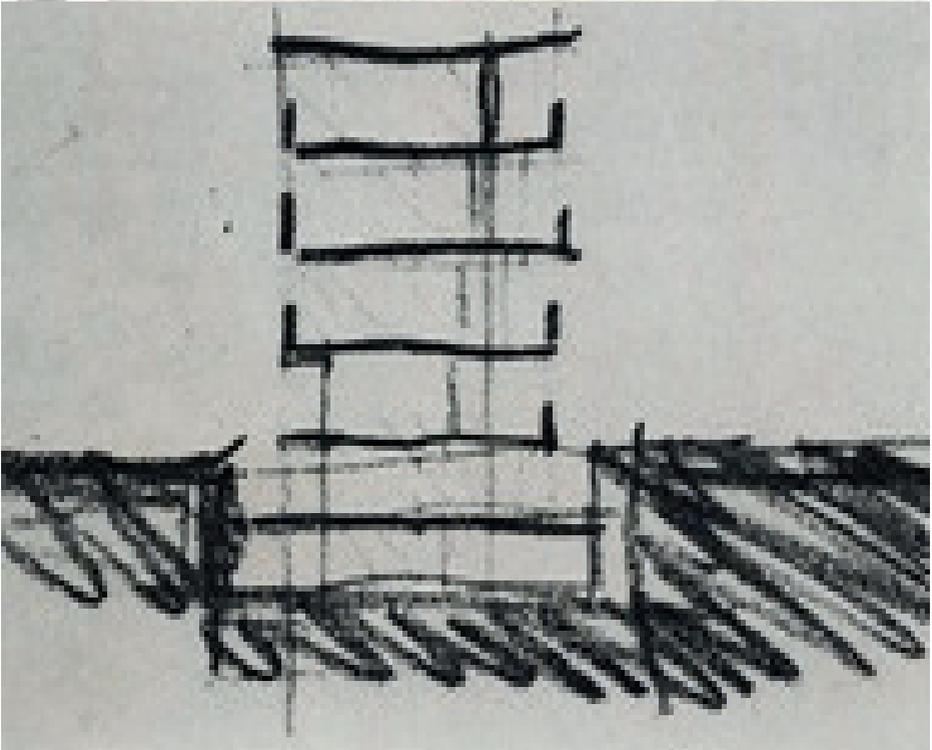
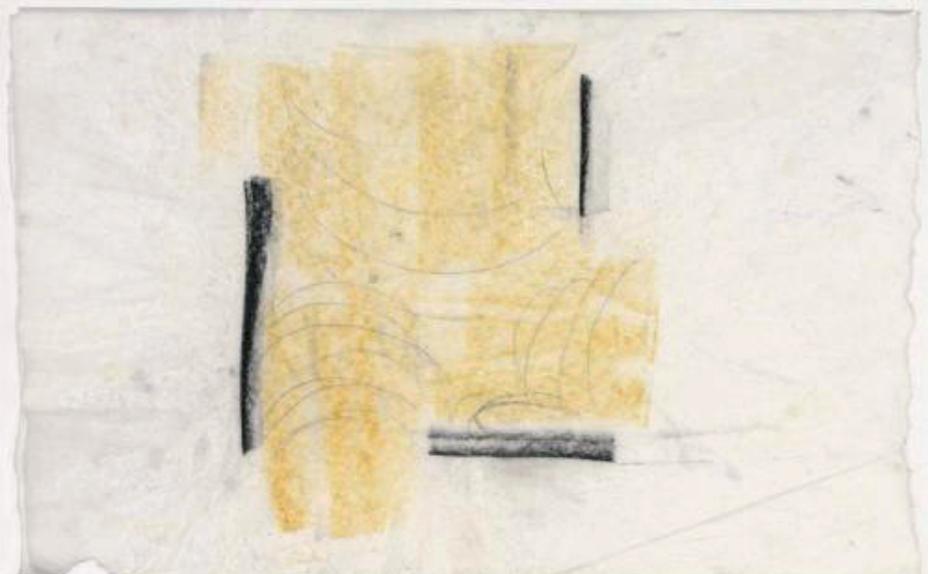
Source : <http://pinterest.com/khid/interior-public-exhibition/>

émotionnel, du peuplement de l'espace et de ce qu'il peut induire comme ambiance, etc. Ainsi, l'atmosphère d'un même espace est variable et quelque part subjective. Elle plait, déplaît ou nous laisse indifférents. Dans les deux premiers cas, elle nous marque positivement ou négativement et s'inscrit dans notre mémoire sous la forme d'une ou de plusieurs images. Ces images, nous les modifions inconsciemment, elles sont donc assez éloignées de la réalité, mais pas de l'essence de l'espace perçue à un instant précis par un individu précis à un moment précis de sa vie.

Mais alors, dans quelle mesure cette perception peut-elle varier ? Un espace peut-il nous plaire aujourd'hui et nous déplaire demain ? Y a-t-il des lignes de force qui fondent cette ambiance et qui restent perceptibles à travers le temps et en dépit de toutes variations possibles ? Enfin, quel crédit accorder à ces souvenirs, ces images que crée et modifie notre mémoire ?

Pour P. Zumthor, notre mémoire modifie ces images, qui sont parfois différentes de la réalité du lieu. À ce propos, il évoque dans son livre *Penser l'architecture* une expérience personnelle avec une salle comprenant une niche en demi-cercle. Cette salle lui a d'avantage plu la première fois qu'il l'a vue que quand il y est retourné, et l'image qu'il en avait gardé était différente de la réalité. Cependant, pour lui, ce qui compte, ce n'est pas le lieu physique, mais l'image que nous nous en sommes faite. Il pense que c'est en croisant diverses images que nous évoque, et nous rappelle un site ou un projet que nous pouvons créer une nouvelle image, une nouvelle atmosphère, d'où nous pouvons faire débiter le projet et que nous devons travailler et faire évoluer.

Lorsqu'il nous décrit comment il pense que l'architecture doit être enseignée dans son livre *Penser l'architecture*, P. Zumthor nous dit qu'il faut apprendre aux élèves à puiser dans leurs souvenirs, à partir de l'ancien pour créer du nouveau : « Nous portons tous en nous des images des architectures qui nous ont marqué. Nous avons la faculté de faire revenir ces images à notre esprit et de les questionner¹. » Il écrit aussi : « Nos "vieilles" images ne peuvent que nous aider à en trouver de nouvelles². » Enfin, dans ses ouvrages, P. Zumthor décrit longuement des lieux, des espaces qui l'ont marqué, et nous laisse entrevoir ce qui précisément lui a plu et fait aussi appel aux souvenirs.



Source : <http://pinterest.com/echoess/peter-zumthor/>



Source : <http://www.flickrriver.com/photos/roryrory/2498171797/>

URL : <http://forum.watmm.com/topic/55900-your-favourite-architecturebuildings/page-2>

Composition et création d'une atmosphère, des ingrédients à la méthodologie

P. Zumthor crée l'immatériel, de ses projets se dégage une aura spirituelle. Cela est dû au fait qu'en plus d'être un concepteur de projet, il est aussi un concepteur d'atmosphères. Pour ce faire, il a su développer, tout au long de son parcours, une méthodologie de conception des ambiances dans laquelle il met en œuvre des ingrédients physiques et immatériels.

Cette méthodologie s'inspire d'une phrase écrite par le musicologue André Boucourechliev, dans laquelle il décrit l'atmosphère que crée la musique du compositeur russe Igor Stravinsky : « diatonique radicale, scansion rythmique, clarté et rigueur des harmonies, rayonnement tranchant des sonorités, et, enfin, la simplicité et la transparence du tissu musical et de la structure formelle³ ». Cette citation a pu lui révéler qu'il y a « un savoir-faire dans cette tâche qui consiste à créer des atmosphères architecturales⁴ », mais aussi qu'il y a « des procédés, des intérêts, des instruments et des outils⁵ ». Par « instruments et outils », il entend les ingrédients dont se compose une atmosphère. Ces ingrédients, P. Zumthor les fait œuvrer ensemble pour former un tout, cohérent harmonieux et émouvant.

Les matériaux du projet sont l'ingrédient principal. De cet ingrédient dépendent d'autres, tels que la lumière, le son et la température de l'espace. La diversité, le caractère transformable et les innombrables possibilités de combinaison des matériaux offrent une infinité de possibilités de composition.

Pour P. Zumthor, les matériaux entrent en interaction sitôt qu'on les combine. Ils « s'accordent entre eux et se mettent à chanter⁶ ». Ces matériaux mis en commun forment ce qu'il nomme le « corps » du projet. Ainsi, P. Zumthor pense et voit l'objet architectural comme une anatomie : une succession de couches et une ossature, le tout recouvert d'une peau. Mais pour que ce corps fonctionne harmonieusement, il faut savoir trouver la juste proximité et le juste éloignement entre ces composants que sont les matériaux. Cela afin de leur permettre de « vibrer ensemble » sans se faire concurrence et d'œuvrer ensemble à la création d'une atmosphère.

3 Zumthor P., *Atmosphère*, op. cit., p. 18-19.

4 *Ibid.*, p. 20-21.

5 *Ibid.*, p. 24-25.

6 *Ibid.*, p. 58-59.

La lumière est le second élément dans la hiérarchisation des composantes qu'utilise P. Zumthor dans la conception d'une atmosphère. Elle s'introduit dans l'édifice et se reflète sur ses matériaux différemment au cours de la journée et des saisons. Elle engendre ainsi des ambiances changeantes au sein d'un même espace.

7 *Ibid.*, p. 58-59.

Pour P. Zumthor, il faut donc « choisir les matériaux en ayant conscience de la lumière⁷ », mais aussi décider, en fonction de l'ambiance que l'on veut obtenir, par où doit pénétrer et où et comment doit se refléter cette lumière. Pour cela, il faut selon lui « penser d'abord le bâtiment comme une masse d'ombre et placer ensuite les éclairages comme par un processus d'évidement⁸ ».

8 *Ibid.*, p. 58-59.

Par ailleurs, l'espace renvoie et produit un son qui est fonction de sa forme, de son volume et des matériaux qui le composent. Cela amène P. Zumthor à comparer cet espace à un instrument de musique, « chaque espace fonctionne comme un grand instrument, il rassemble les sons, les amplifie, les retransmet⁹ ». En pensant les matériaux de ses projets, P. Zumthor pense et donc conçoit aussi le son qu'ils produiront et qu'ils nous renverront. Il travaille et crée donc à travers les matériaux un second ingrédient, « le son de l'espace¹⁰ ».

9 *Ibid.*, p. 28-29.

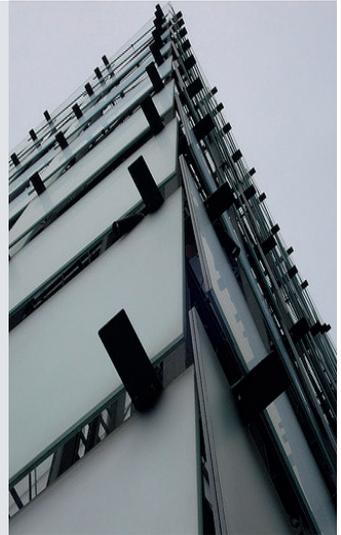
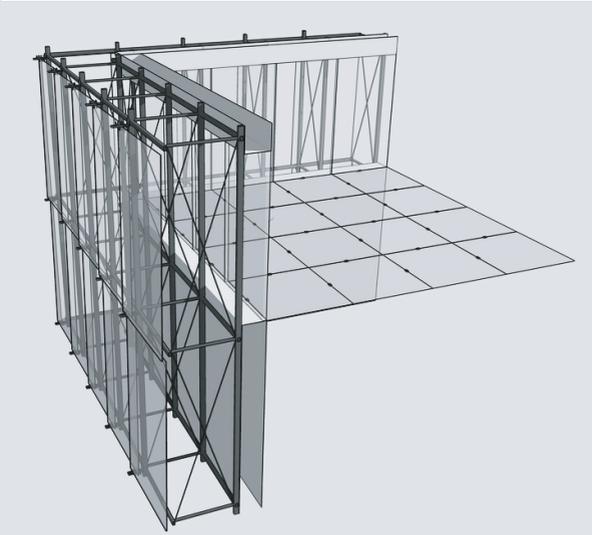
10 *Ibid.*, p. 28-29.

Le bâtiment possède aussi une température propre. Elle dépend également des matériaux utilisés, de leur nature, de leur comportement thermique et du type d'interaction qu'ils peuvent développer avec l'environnement extérieur et son climat. Dans ses projets, P. Zumthor veut obtenir un climat « tempéré ». ce qui est pour lui, comme en musique, « la bonne tonalité¹¹ ». Cela ne peut se faire que par le bon choix des matériaux et de l'orientation du projet, qui doivent être pensés ensemble. Les matériaux interagissent avec le corps humain, ce qui engendre une température « psychique¹² », un ressenti. Seule la bonne connaissance de leurs caractéristiques et de leur comportement thermique peut nous permettre de bien les choisir et de faire ainsi régner une atmosphère tempérée au sein du projet. Pour P. Zumthor, cette connaissance des matériaux doit passer par une expérience sensible.

11 *Ibid.*, p. 32-33.

12 *Ibid.*, p. 34-35.

Un projet recèle toujours diverses ambiances. Elles sont fonctions des différents espaces qui le composent. De ces diverses ambiances se dégage l'atmosphère générale du projet. Pour la percevoir, il faut donc parcourir le bâtiment en



Sources :

<http://afasiaarq.blogspot.com/2010/11/peter-zumthor.html>

http://www.max-hotel.de/angebot_cooltour_de,236.html

s'y déplaçant, ce qui, pour P. Zumthor, fait de l'architecture un art tant spatial que temporel. Bien penser les parcours est donc primordial pour la création et la perception de l'atmosphère générale du projet. Pour P. Zumthor, ces derniers doivent créer « une ambiance qui nous séduit plus qu'elle nous dirige¹ ». Il faut donc introduire la flânerie et la découverte dans ces parcours sans pour autant concevoir de labyrinthes. Il faut donc savoir introduire des éléments qui nous permettent de nous repérer sans nous diriger.

Les objets architecturaux et les vides qui composent l'espace urbain engendrent eux aussi une atmosphère. Elle est différente de l'atmosphère de l'espace ou du projet, car à une autre échelle. Elle est fonction de « la taille, la dimension, l'échelle, la masse² » des objets architecturaux par rapport à la personne qui les perçoit. Ces objets reflètent la lumière, créent des ombres, dirigent ou bloquent les vents, renvoient, transforment et absorbent les sons, et en créent par des activités. Ainsi, ils confèrent une atmosphère particulière à chaque espace urbain. P. Zumthor prend toujours en compte cette atmosphère préexistante lorsqu'il conçoit son projet. Il pense comment ce dernier doit interagir avec l'ambiance du lieu et quelle y sera son influence. Il pense aussi à l'atmosphère qu'il veut créer. Il choisit donc le gabarit la forme et l'échelle du projet, sa peau et le matériau qui la compose, en prenant cela en compte. Il pense aussi la relation d'intimité qu'entretiendra le projet avec son environnement, il fixe ce qu'il veut voir de l'extérieur et ce qu'il veut laisser transparaître de l'intérieur.

Enfin, les objets qu'entreposent les gens dans leurs habitations sont aussi un des ingrédients qui créent l'atmosphère d'un lieu. Au-delà de cela, ils nous laissent entrevoir et imaginer la vie et la personnalité des personnes qui y habitent. P. Zumthor est conscient du fait qu'en tant qu'architecte, il ne peut concevoir ni choisir cet ingrédient. Néanmoins, il l'imagine pour concevoir ses projets : il imagine ce que les gens vont y mettre, avec « cette idée que des objets qu[il] ne [fait] pas comme architecte mais auxquels [il] pense prendront place dans un bâtiment [lui] permet d'entrevoir l'avenir de [ses] bâtiments qui aura lieu sans [lui]¹³ ». Il conçoit donc aussi son projet comme un réceptacle des « objets qui nous entourent¹⁴ ».

13 Zumthor P., *Atmosphère*, op. cit., p. 38-39.

14 *Ibid.*, p. 34-35.

Analyse des ambiances d'un projet, de la conception à la perception des atmosphères

Dans son projet du musée d'art à Bregenz, P. Zumthor met en œuvre cette méthode et ses ingrédients pour penser l'atmosphère du projet. Tout d'abord, il pense les matériaux de manière complexe et en fonction des vocations qu'il veut leur conférer. Le verre et le béton dominent, le premier à l'extérieur et le second de l'intérieur.

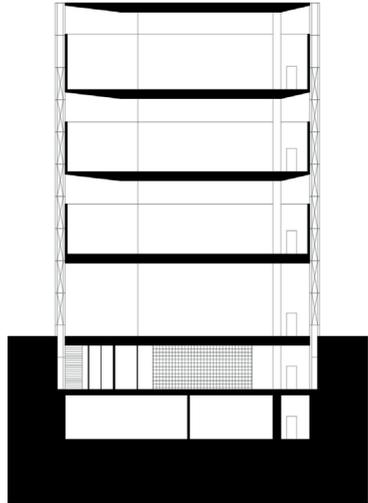
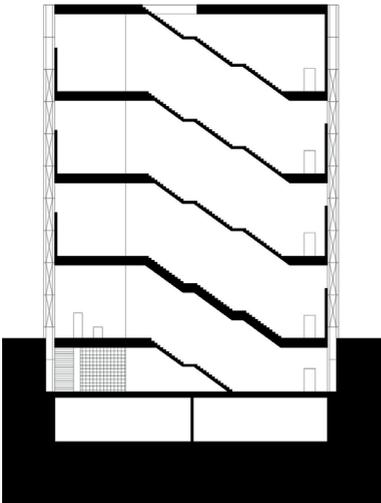
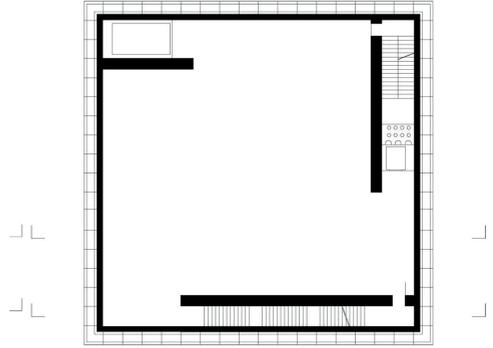
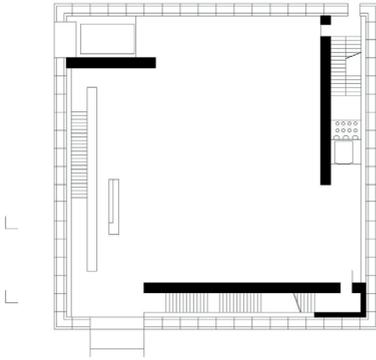
Nous pouvons nous arrêter sur cette association dualiste des deux matériaux. Ils sont opposés par leur caractère, mais complémentaires dans la création de l'atmosphère souhaitée. En effet, P. Zumthor parvient à combiner, dans les bonnes proportions, la fragilité et la transparence du verre avec la massivité et l'opacité du béton. Ils œuvrent donc ensemble et en harmonie. Si l'on veut se référer à la musique comme P. Zumthor aime tant le faire, on peut dire qu'ils chantent le même air sur des gammes différentes.

Ces matériaux assurent aussi plusieurs fonctions. Tout d'abord, ils confèrent au projet une unité formelle. Il est perçu comme un bloc de verre qui reflète son environnement de l'extérieur et comme un cœur de béton irradié d'une lumière douce et changeante de l'intérieur. Ces matériaux permettent aussi d'exprimer l'essence et la singularité du projet. Par ailleurs, le verre évoque l'esprit du lieu. Le caractère industriel des plaques de verres préfabriquées et en parfaite adéquation avec le caractère urbain de la ville.

Dans la même logique, lorsque P. Zumthor conçoit des projets qui s'inscrivent dans un environnement naturel, il choisit généralement des matériaux à caractère naturel. Cela qui sied mieux à ce type de contexte (comme la roche utilisée pour ses thermes de Val). Nous pouvons donc affirmer que ces matériaux sont pensés de manière complexe, et utilisés dans la simplicité et la radicalité. Ils sont aussi travaillés en fonction de plusieurs principes et contraintes. Enfin, ils confèrent à l'édifice une unicité et un caractère spécifique qui fondent sa force.

D'autre part, le travail sur la lumière est très poussé dans ce projet. La lumière naturelle est si chère à P. Zumthor qu'il « croit y sentir quelque chose de spirituel¹⁵ ». Elle

15 *Ibid.*, p. 60-61.



Source : <http://afasiaarq.blogspot.com/2010/11/peter-zumthor.html>

est filtrée une première fois par la double peau en verre semi translucide, comme s'il voulait juste capter et faire pénétrer son essence. Puis elle est filtrée de nouveau par le faux plafond, composé par les mêmes plaques de verre qui habillent la façade, et vient éclairer par le haut les espaces d'exposition. Les parois extérieures de ces espaces sont protégées de l'intensité de la lumière que pourrait capter la façade par des murs de béton qui la longent. Une lumière naturelle pénètre donc l'espace ; elle est douce, diffuse, et confère au projet son atmosphère particulière, paisible, légère, mais empreinte d'une sublime force et d'une incroyable puissance qui nous laisse sans voix. Un éclairage artificiel vient se loger dans le faux plafond pour appuyer l'éclairage naturel. La nuit, cet éclairage fait irradier l'édifice d'une lumière floue, ce qui donne une ambiance particulière à l'espace urbain.

Les plaques de verre sont assemblées entre elles en décalage par des éléments métalliques, ce qui laisse pénétrer l'air tout en brisant le vent, et permet de ventiler le projet en été. En hiver, le verre capte la chaleur du soleil et la transmet au béton qui la diffuse graduellement. C'est ainsi que P. Zumthor, par le choix, l'emploi et la disposition de ces matériaux, conçoit l'ambiance d'un climat tempéré dans son musée.

Les mêmes principes, les mêmes lignes de composition régissent les différents plans et les espaces se composent des mêmes matériaux. Néanmoins, l'atmosphère qui y règne est totalement différente. Cela est dû à la variation d'un seul ingrédient de composition de l'atmosphère : la lumière. Au rez-de-chaussée, elle pénètre directement par la façade, alors qu'aux étages d'exposition, elle pénètre, comme on l'a vu plus haut, par le faux plafond. Sa réflexion, son intensité, sa couleur diffèrent donc entre ces deux types d'espaces. Cela leur donne une atmosphère totalement différente.

Le parcours au sein du projet et la transition entre les différents espaces se font à travers des escaliers qui longent la façade. Ils sont, eux aussi, éclairés par le haut et par le même dispositif que les espaces d'exposition. Ils sont d'un seul volet et bordés par deux parois opaques. Cet espace transitoire est donc étroit et directionnel. Il nous permet de redécouvrir à chaque fois le volume des salles d'exposition.

Enfin, pour ce qui est du choix de la relation visuelle qu'entretient le projet avec son environnement, on peut dire que le projet se dévoile à son environnement au rez-de-chaussée, niveau d'accueil des flux, qui peut être perçu de la rue. Les étages quant à eux sont coupés de l'environnement par les parois en béton. Néanmoins, le dispositif d'éclairage, développé plus haut, permet à P. Zumthor de capter l'essence spirituelle du lieu en absorbant sa luminosité et le reflet du lac avoisinant.

Bibliographie

Livres

Cantz H., *Peter Zumthor*, Kunsthaus Bregenz, 1999.

Zumthor P., *Atmosphère*, Bâle, Birkäuser, 2008.

Zumthor P., *Penser l'architecture*, Bâle, Birkäuser, 2012.

Vidéos

http://www.dailymotion.com/video/xiwj5w_peter-zumthor_creation

ECOLE
NATIONALE
SUPERIEURE
D'ARCHITECTURE
DE GRENOBLE

60 AVENUE DE CONSTANTINE
CS 12636
38036 GRENOBLE CEDEX 2
T. +33 (0)4 76 69 83 00
F. +33 (0)4 76 69 83 38

WWW.GRENOBLE.ARCHI.FR



UNIVERSITE DE
GRENOBLE