

Art, Architecture, Recherche

Regards croisés sur les processus de création

sous la direction de
Lambert Dousson et Laurent Viala



Avant-propos

Lambert Dousson et Laurent Viala

p. 7

**Vers un régionalisme critique :
pour une architecture de résistance**

Kenneth Frampton

p. 11

Travaux discrets

Eric Watier

p. 41

Juste l'idée : du rêve et de la mesure

Michel Maraval

p. 53

L'équilibre des forces ?

David Hamerman

p. 65

La petite mécanique du plaisir architectural

Jean-Luc Lauriol

p. 75

**L'intuition de l'architecte est-elle soluble
dans la méthode scientifique ?**

Laurent Viala

p. 93

Le déséquilibre comme outil de création

Patrice Barthès et Silvia Neri

p. 117

Avant-propos

À l'origine de cette publication, le désir de provoquer une rencontre entre architectes, chercheurs et artistes, enseignants ou intervenants à l'école d'architecture de Montpellier, sur la question des processus de création à l'œuvre dans les arts et les sciences. Chacun était invité à parler de sa propre pratique à partir d'une articulation générale qui nous paraissait problématiser l'activité architecturale jusque dans ses fondements mêmes : celle de l'image et du concept, dont la relation complexe se décline selon une grande multiplicité de formes — la raison et l'intuition, l'objectif et le subjectif, le réel et l'imaginaire, le déterminé et le libre, le discipliné et l'indiscipliné, la règle et la transgression, l'ingénieur et l'artiste, etc.

Ont répondu à l'appel David Hamerman, Michel Maraval et Jean-Luc Lauriol, tous trois architectes, Laurent Viala, géographe, théoricien et historien de la ville, Éric Watier, artiste, et Patrice Barthès, alors chorégraphe en résidence, avec Silvia Neri, galeriste. Au-delà de la grande diversité des approches (la liberté étant la règle), c'est un besoin identique de

penser la pratique au plus près d'elle-même, dans sa spécificité, qui émerge de ces paroles croisées. Ceci exige de maintenir, précisément, une relation critique à l'égard de l'image comme du concept, de cerner les limites de leur opérativité — l'inflation actuelle du mot « concept » dans l'architecture, dont on ne sait plus s'il désigne *l'idée* génératrice du projet ou *l'image* d'une marchandise architecturale, nous rappelle la nécessité et l'urgence d'une telle réflexion.

C'est ainsi un « équilibre des forces » qui, selon David Hamerman, définit le « jeu » de la pratique architecturale, laquelle s'incarne dans le paradoxe d'une « spiritualité décontractée », que Michel Maraval formule dans les termes d'un exercice de déprise : l'« effort » de « laisser émerger » toutes les images (les souvenirs d'enfance par exemple) qui irriguent le projet, et auxquelles le concept va donner une forme. La « pratique libre et jouissive » de l'architecture, Jean-Luc Lauriol la voit pour sa part se dégager d'une lutte : celle des petites « machines architecturales » qui travaillent le détail des atmosphères, contre la grande machinerie, dont l'air conditionné est le paradigme, intubation qui s'acharne à maintenir artificiellement en vie des organismes architecturaux inadaptés au monde dans lequel on les a transplantés.

Pour Éric Watier et Patrice Barthès, la question se joue [selon des modalités bien sûr très différentes] à *presque rien* : dans la relation du langage à son autre — image, geste, action — sur le fil [du rasoir] qui à la fois relie et sépare, dans les « Travaux discrets » du premier, le mot et l'image, et, chez le second, le signe typographique et le geste chorégraphique du corps en déséquilibre. La réflexion que propose en dernier lieu Laurent Viala sur les transversements / reversements des méthodes artistiques et scientifiques permet de pointer les dangers d'une application non contrôlée,

acritique, d'un signifiant « recherche » fétichisé, à n'importe quelle activité [du moment qu'elle cherche quelque chose, c'est-à-dire n'importe quelle activité] — et en premier la perte de l'autonomie, et de la recherche, et des pratiques mêmes de l'art et de l'architecture.

En contrepoint, l'article-manifeste de Kenneth Frampton, « Vers un régionalisme critique », résonne, à plus de trente ans de distance, avec l'« architecture de résistance » à laquelle les essais qui composent ce volume appellent. Rappelant combien régression populiste néo-traditionnelle et solutionnisme technologique constituent les deux faces d'un même processus de marchandisation des espaces architecturaux et urbains, l'auteur d'une histoire critique de l'architecture moderne¹, devenue aujourd'hui un classique, montre comment la pratique architecturale trouve sa liberté dans la résistance aux impératifs d'efficience de la technique. En architecture, la perception sensible n'est en effet jamais innocente d'une politique. Car selon que l'on cède à la préséance exclusive de la vision et ses effets d'intimidation, ou qu'on cherche au contraire à renouer avec son expérience tactile, haptique, se pose la question de l'appropriation ou non d'un espace habitable par la multiplicité des expériences et des usages qu'il ouvre. Cet article n'avait jamais fait l'objet d'une traduction en français. Nous espérons le rendre ainsi plus accessible, et en premier lieu aux étudiants en architecture.

Lambert Dousson et Laurent Viala

¹ Kenneth Frampton, *L'Architecture moderne, Une histoire critique*, Londres, Thames & Hudson, 2010 [1^{re} éd. 1980].

Vers un régionalisme critique : pour une architecture de résistance

Kenneth Frampton¹

« En même temps qu'une promotion de l'humanité, le phénomène d'universalisation constitue une sorte de subtile destruction, non seulement des cultures traditionnelles, ce qui ne serait peut-être pas un mal irréparable, mais de ce que j'appellerai provisoirement, avant de m'en expliquer plus longuement, le noyau créateur des grandes civilisations, des grandes cultures, ce noyau à partir duquel nous interprétons la vie et que j'appelle par anticipation le noyau éthique et mythique de l'humanité. Le conflit naît de là ; nous sentons bien que

¹ Kenneth Frampton, « Towards a Critical Regionalism: Six Points for an Architecture of Resistance », 1st published in Hal Foster [ed.], *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*, Port Townsend, Bay Press, 1983, reed. in Hal Foster [ed.], *Postmodern Culture*, London, Pluto Press, 1985. Tous nos remerciements vont à Kenneth Frampton, Hal Foster et aux éditions Pluto Press pour avoir aimablement autorisé cette traduction.

cette unique civilisation mondiale exerce en même temps une sorte d'action d'usure ou d'érosion aux dépens du fonds culturel qui a fait les grandes civilisations du passé. Cette menace se traduit, entre autres effets inquiétants, par la diffusion sous nos yeux d'une civilisation de pacotille qui est la contrepartie dérisoire de ce que j'appelais tout à l'heure la culture élémentaire. C'est partout, à travers le monde, le même mauvais film, les mêmes machines à sous, les mêmes horreurs en plastique ou en aluminium, la même torsion du langage par la propagande, etc. ; tout se passe comme si l'humanité, en accédant en masse à une première culture de consommation était aussi arrêtée en masse à un niveau de sous-culture. Nous arrivons ainsi au problème crucial pour les peuples qui sortent du sous-développement. Pour entrer dans la voie de la modernisation, faut-il jeter par-dessus bord le vieux passé culturel qui a été la raison d'être d'un peuple ? C'est souvent sous la forme d'un dilemme et même d'un cercle vicieux que le problème se pose ; en effet la lutte contre les puissances coloniales et les luttes de libération n'ont pu être menées qu'en revendiquant une personnalité propre ; car cette lutte n'était pas seulement motivée par l'exploitation économique mais plus profondément par la substitution de personnalité que l'ère coloniale avait provoquée. Il fallait donc d'abord retrouver cette personnalité profonde, la ré-enraciner dans un passé afin de nourrir de sève la revendication nationale. D'où le paradoxe : il faut d'une part se ré-enraciner dans son passé, se refaire une âme nationale et dresser cette revendication spirituelle et culturelle face à la personnalité du colonisateur. Mais il

faut en même temps, pour entrer dans la civilisation moderne, entrer dans la rationalité scientifique, technique, politique qui exige bien souvent l'abandon pur et simple de tout un passé culturel. C'est un fait : toute culture ne peut supporter et absorber le choc de la civilisation mondiale. Voilà le paradoxe : comment se moderniser et retourner aux sources ? Comment réveiller une vieille culture endormie et entrer dans la civilisation universelle ?² »

Paul Ricœur, *Histoire et vérité*

Culture et civilisation

La construction moderne est à présent si universellement conditionnée par l'optimisation technologique que la possibilité de créer une forme urbaine significative est devenue extrêmement limitée. Les restrictions imposées conjointement par le réseau routier et le jeu volatile de la spéculation foncière conduisent à limiter la portée du projet urbain à un degré tel que toute intervention tend à se voir réduite, ou bien à la manipulation d'éléments prédéterminés par des impératifs de production, ou bien à l'espèce de vernis exigé par le développement moderne pour soutenir le marketing et maintenir le contrôle social. La pratique de l'architecture apparaît aujourd'hui de plus en plus polarisée par, d'un côté, une approche soi-disant « high-tech » exclusivement fondée sur la production et, de l'autre, la mise en place d'une « façade de compensation » visant à

² Paul Ricœur, « Civilisation universelle et cultures nationales » [1961], *Histoire et vérité*, Paris, Seuil, 2^e édition, 1964, coll. « Points », 2001, p. 328-330.

dissimuler la dure réalité de ce système universel³. Il y a vingt ans, le jeu dialectique entre civilisation et culture laissait encore ouverte la possibilité de garder un certain contrôle global sur la forme et le sens de la structure urbaine. Mais ces deux dernières décennies ont transformé de manière radicale les centres métropolitains du monde développé. Ce qui au début des années 1960 procédait encore essentiellement du tissu urbain du xix^e siècle s'est vu progressivement recouvert par les deux instruments symbiotiques du développement de la Mégalopole — le gratte-ciel autosuffisant et l'autoroute sinuuse. Le premier a finalement trouvé sa voie en servant de dispositif fondamental de mise en œuvre de l'augmentation de la valeur foncière enclenchée par la seconde. Le centre-ville [downtown] typique qui, il y a une vingtaine d'années, présentait encore un mixte de zone résidentielle et d'industrie secondaire et tertiaire, n'offre aujourd'hui guère plus qu'un paysage urbain de bürolandschaft : la victoire de la civilisation universelle a mis à genoux la culture locale. L'aporie formulée par Ricœur — « comment se moderniser et retourner aux sources ?⁴ » — semble aujourd'hui avoir été balayée par le souffle apocalyptique de la modernisation, quand le fondement dans lequel le noyau éthique et mythique d'une société est susceptible de s'enraciner s'est

³ Qu'il ne s'agisse de rien d'autre que des deux faces d'une même médaille a été démontré de la manière peut-être la plus éclatante avec la Portland City Annex, réalisée à Portland, Oregon, en 1982, sur un projet de Michael Graves. La structure constructive de ces bâtiments n'entretient aucune relation de quelque sorte que ce soit avec la scénographie « représentative » appliquée au bâtiment, et ce aussi bien à l'intérieur qu'à l'extérieur.

⁴ Paul Ricœur, *op. cit.*, p. 330.

érodé sous l'effet de la rapacité du développement⁵. Depuis les Lumières, la *civilisation* porte essentiellement sur la raison instrumentale, tandis que la *culture* s'adresse aux détails de l'expression — c'est-à-dire à la réalisation de l'être et à l'évolution de sa réalité psycho-sociale *collective*. Aujourd'hui, la civilisation est progressivement entraînée dans une chaîne sans fin de « moyens à fins » dans laquelle, comme l'écrit Hannah Arendt, « l'“afin de” devient le contenu du “en raison de” ; en d'autres termes, l'utilité instaurée comme sens engendre le non-sens⁶ ».

L'ascension et le déclin de l'avant-garde

La naissance de l'avant-garde est indissociable de la modernisation de la société comme de celle de l'architecture. Durant les cent cinquante dernières années, la culture d'avant-garde a endossé différents rôles, tantôt celui de favoriser le processus de modernisation et, de ce fait, d'agir en partie comme une forme progressiste et émancipatrice, tantôt celui de s'opposer violemment au positivisme de la culture bourgeoise. Dans l'ensemble, l'architecture d'avant-garde a joué un rôle positif au sein de la trajectoire progressiste des Lumières, ce qu'il illustre de manière exemplaire la place occupée par le néoclassicisme

⁵ Fernand Braudel nous apprend que le terme « culture » n'existant pratiquement pas avant le début du xix^e siècle où, aussi loin que la littérature anglo-saxonne en parle, elle se trouve elle-même opposée à la « civilisation » dans les écrits de Samuel Taylor Coleridge — tout particulièrement dans son ouvrage de 1830, *On the Constitution of Church and State*. Le substantif « civilisation » possède une histoire un peu plus ancienne, puisqu'il apparaît pour la première fois en 1766, bien que ses formes verbale et participiale datent des xvi^e et xvii^e siècles. L'utilisation que Ricœur fait de l'opposition entre ces deux termes est proche du travail de penseurs et d'écrivains allemands du xx^e siècle comme Osvald Spengler, Ferdinand Tönnies, Alfred Weber et Thomas Mann.

⁶ Hannah Arendt, *Condition de l'homme moderne*, 1958, trad. fr. Paris, Calman-Lévy / Pocket, 1983, p. 208.

qui, dès la seconde moitié du XVIII^e siècle, a servi de d'instrument de propagation de la civilisation universelle et de symbole de celle-ci. Cependant, le milieu du XIX^e siècle a vu l'avant-garde historique s'opposer tout autant au processus industriel qu'à la forme néoclassique. Il s'agit de la première réaction concertée de la « tradition » au processus de modernisation, à l'image de l'attitude catégoriquement négative que les mouvements néo-gothique et Arts-and-Krafts ont adoptée à l'encontre de l'utilitarisme et de la division du travail. Malgré ces critiques, le processus de modernisation s'est poursuivi sans relâche, et durant la seconde moitié du XIX^e siècle l'art bourgeois a progressivement pris ses distances vis-à-vis de la dure réalité du colonialisme et de l'exploitation proto-technologique. Ainsi, à la fin du siècle, l'avant-garde, sous la bannière de l'Art nouveau, a trouvé refuge dans la thèse compensatrice de « l'art pour l'art », se retirant dans le pays des rêves nostalgiques ou fantasmagoriques inspirés par l'hermétisme cathartique des drames musicaux de Wagner.

L'avant-garde progressiste s'affirme pourtant peu après le tournant du siècle avec l'avènement du Futurisme. Cette critique sans équivoque de *l'ancien régime*⁷ provoque les premiers développements culturels positifs des années 1920 : le Purisme, le Néoplasticisme et le Constructivisme. Ces mouvements constitueront la dernière occasion où l'avant-garde radicale pourra s'identifier sans réserve avec le processus de modernisation. Au lendemain de la Première Guerre mondiale — « la guerre qui mettra fin à toutes les guerres » — le triomphe de la science, de la médecine et de l'industrie semble confirmer la promesse émancipatrice du projet moderne. Dans

⁷ Note du traducteur : tous les termes suivis d'un astérisque sont en français dans le texte.

les années 1930, cependant, le retard prédominant et l'insécurité chronique des masses nouvellement urbanisées, les bouleversements causés par la guerre, la révolution et la dépression économique, suivis par un besoin soudain et critique de stabilité psycho-sociale face aux crises politiques et économiques globales : tout cela induit une situation dans laquelle les intérêts du capitalisme monopoliste d'État sont, pour la première fois dans l'histoire moderne, déconnectés des dynamiques de la modernisation culturelle. La civilisation universelle et la culture mondiale ne peuvent plus servir de ressource pour nourrir « le mythe de l'État », et une formation de réaction en chasse une autre, à l'image des fondateurs de l'avant-garde historique sur les rocs de la guerre d'Espagne. Parmi ces réactions, on compte en particulier la réaffirmation de l'esthétique néo-kantienne comme substitut au projet moderne d'émancipation culturelle. Déstabilisés par les orientations politiques et culturelles du stalinisme, les anciens protagonistes de gauche de la modernisation socio-culturelle préconisent désormais un retrait stratégique vis-à-vis du projet de transformation totale de la réalité. Cette renonciation repose sur la croyance qu'aussi longtemps que durera la lutte entre le socialisme et le capitalisme (et la politique de manipulation de la culture de masse qu'entraîne nécessairement ce conflit), le monde moderne ne pourra pas continuer à nourrir la perspective d'évolution d'une culture marginale, émancipatrice, avant-gardiste, qui romprait (ou indiquerait la rupture) avec l'histoire de la répression bourgeoise. Proche de *l'art pour l'art*, cette position fut d'abord promue comme une « tendance » dans l'essai de 1939 de Clement Greenberg, « Avant-garde et kitsch » : cet essai se conclut de manière quelque peu ambiguë par ces

mots : « Aujourd’hui nous nous tournons vers le socialisme *simplement* pour préserver la culture vivante que nous avons maintenant, quelle qu’elle soit⁸ ». Greenberg a reformulé cette position en des termes spécifiquement formalistes dans son essai de 1956, « La peinture moderniste », dans lequel il écrit :

« Les Lumières leur ayant refusé tout rôle digne d’être pris au sérieux, [les arts] semblaient sur le point d’être assimilés au pur et simple divertissement, et celui-ci relégué, comme la religion, au rang d’activité thérapeutique. Ils n’ont pu se sauver de ce nivellement par le bas qu’en démontrant que le type d’expérience qu’ils proposaient avait une valeur intrinsèque, qu’on ne retrouvait dans aucune autre sorte d’activité⁹. »

Malgré cette position intellectuelle défensive, les arts continuent néanmoins d’être attirés, sinon du côté du divertissement, du moins certainement du côté de la marchandise et — dans le cas de ce que Charles Jencks a depuis classé dans l’Architecture postmoderne¹⁰ — celui de la pure technique ou bien de la pure scénographie. Dans ce dernier cas, les architectes soi-disant postmodernes, loin de prôner, comme ils le prétendent pourtant, un *rappel à l’ordre** créateur après la banqueroute prétendument avérée du projet émancipateur moderne, ne font que nourrir la société des médias avec des images gratuites et quiétistes. Comme l’écrit Andreas Huyssens,

⁸ Clement Greenberg, « Avant-garde et kitsch », in *Art et culture. Essais critiques*, trad. fr., Paris, Macula, coll. « Vues », p. 28.

⁹ Clement Greenberg, « La peinture moderniste », trad. fr. in Charles Harrison et Paul Wood [dir.], *Art en théorie. 1900-1990. Une anthologie*, Paris, Hazan, 1997, p. 832 [traduction modifiée].

¹⁰ Cf. Charles Jencks, *The Language of Post-Modern Architecture*, New York, Rizzoli, 1977.

« l'avant-garde postmoderne américaine ne signe par conséquent pas seulement la fin de partie de l'avant-gardisme. Elle représente également la fragmentation et le déclin de la culture critique contestataire¹¹ ».

Il est vrai cependant que la modernisation ne peut plus être identifiée de manière aussi simpliste comme émancipatrice en elle-même, en partie à cause de la domination de la culture de masse par l'industrie des médias (par dessus tout la télévision qui, comme Jerry Mander le rappelle, a multiplié par mille son pouvoir de persuasion entre 1945 et 1975¹²), mais aussi parce que la course à la modernisation nous a conduit au seuil de la guerre nucléaire et de l'anéantissement de l'espèce tout entière. L'avant-gardisme ne peut dès lors plus être défendu comme un moment émancipateur, notamment parce que sa promesse utopique initiale a été emportée par la logique interne de la raison instrumentale. C'est peut-être Herbert Marcuse qui exprima le mieux cette « fermeture » lorsqu'il écrivit :

« *L'a priori* technologique est un *a priori* politique dans la mesure où la transformation de la nature entraîne celle de l'homme, et dans la mesure où les « créations faites par l'homme » proviennent d'un ensemble social et où elles y retournent. On peut toujours dire que le machinisme de l'univers technologique est « en tant que tel » indifférent aux fins politiques — il peut révolutionner ou il peut retarder une société [...]. Cependant quand la technique devient la forme universelle de la production matérielle, elle circonscrit

¹¹ Andreas Huyssens, « The Search for Tradition : Avant-Garde and Postmodernism in the 1970s », *New German Critique*, 22, Winter 1981, p. 34.

¹² Jerry Mander, *Four Arguments for the Elimination of Television*, New York, Morrow Quill, 1978, p. 134.

une culture tout entière ; elle projette une totalité historique — un « monde¹³ ».

Régionalisme critique et culture mondiale

L'architecture ne peut aujourd'hui se maintenir comme pratique critique qu'à condition qu'elle assume une position *d'arrière-garde**, c'est-à-dire qu'elle prenne ses distances, aussi bien vis-à-vis du mythe du progrès des Lumières que du réflexe réactionnaire et irréaliste d'un retour aux formes architectoniques du passé préindustriel. Une arrière-garde critique doit autant s'extraire de l'optimisation de la technologie avancée que de la tendance omniprésente à régresser dans la nostalgie historiciste ou la désinvolture décorative. Ma thèse est que seule une arrière-garde possède le pouvoir de nourrir une culture résistante et pourvoyeuse d'identité, tout en recourant discrètement à la technique universelle. Il est nécessaire de préciser ce qu'il faut entendre par le terme d'arrière-garde, afin de distinguer sa portée critique de politiques comme le populisme ou le régionalisme sentimental avec lesquelles il a souvent été associé. Si l'on veut ancrer l'arrière-gardisme dans une stratégie enracinée et cependant critique, il peut nous être utile de nous appropier le syntagme de « Régionalisme critique » tel qu'il a été inventé par Alex Tzonis et Liliane Lefaivre dans « The Grid and the pathway » [1981], essai dans lequel les auteurs mettent en garde contre l'ambiguïté du réformisme régional tel qu'il s'est manifesté à plusieurs reprises depuis le dernier quart du xix^e siècle :

¹³ Herbert Marcuse, *L'Homme unidimensionnel. Essais sur l'idéologie de la société industrielle avancée*, trad. fr. Paris, Minuit, coll. « Arguments », 1968 [1^{re} éd. 1964], p. 177.

« Au cours des deux siècles et demi qui viennent de s'écouler, le régionalisme a dominé l'architecture pendant un certain temps dans presque tous les pays. En guise de définition générale, nous pouvons dire qu'il défend les caractéristiques individuelles et locales de l'architecture contre celles qui sont plus universelles et abstraites. Il faut cependant ajouter que le régionalisme porte la marque de fabrique de l'ambiguïté. D'un côté, il a été associé aux mouvements de réforme et de libération ; [...] de l'autre, il s'est avéré être un puissant outil de refoulement et de chauvinisme [...]. Bien sûr, le régionalisme critique a ses limites. Le bouleversement du mouvement populiste — une forme plus développée de régionalisme — a porté au jour ces points faibles. Aucune nouvelle architecture ne peut émerger sans proposer un nouveau type de relations entre concepteur et usager ou de nouveaux types de programmes [...]. Malgré ces limites, le régionalisme critique est un pont que toute architecture humaniste du futur doit traverser¹⁴. »

La stratégie fondamentale du Régionalisme critique consiste à médiatiser l'impact de la civilisation universelle par des éléments qui sont *indirectement* issus des particularités d'un lieu singulier. Il apparaît évident, d'après ce qui précède, que le Régionalisme critique dépend du maintien d'un haut niveau de conscience critique de soi. Il peut puiser son inspiration directrice dans des choses comme l'intensité et la qualité de la lumière locale, une *tectonique* issue d'un mode structurel particulier,

¹⁴ Alex Tzonis et Liliane Lefaivre, « The Grid and the Pathway. An Introduction to the Work of Dimitris and Susana Antonakakis », *Architecture in Greece*, 15, Athens, 1981, p. 178.

ou encore dans la topographie d'un site particulier. Mais, je l'ai auparavant suggéré, il est nécessaire de distinguer le régionalisme critique des tentatives simplistes de ranimer les formes hypothétiques d'un vernaculaire perdu. Aux antipodes du régionalisme critique, le véhicule principal du populisme est le signe *communicatif* ou *instrumental*. Un tel signe cherche à provoquer non une perception critique de la réalité, mais plutôt la sublimation d'un désir d'expérience directe à travers l'approvisionnement d'informations. Son objectif tactique est d'atteindre, de manière aussi économique que possible, un niveau préconçu de gratification au sens comportementaliste du terme. Dans cette perspective, la forte affinité du populisme avec les techniques rhétoriques et l'imagerie publicitaire est à peine fortuite. À moins qu'on se protège contre une telle convergence, on confondra le pouvoir de résistance d'une pratique critique avec les tendances démagogiques du populisme.

On peut soutenir que le Régionalisme critique, en tant que stratégie culturelle, est autant porteur de la *culture mondiale* qu'il est un véhicule de la *civilisation universelle*. Et alors qu'il est évidemment trompeur de concevoir ce que nous héritons de la culture mondiale au même degré que ce que nous héritons de la civilisation universelle, il est non moins évident que, dans la mesure où nous sommes, en principe, sujets aux effets de l'une et de l'autre, nous n'avons pas d'autre choix aujourd'hui que de tenir compte de leur interaction. À cet égard, la pratique du Régionalisme critique est conditionnée par un processus de double médiation. En premier lieu, il doit « déconstruire » le spectre total de la culture mondiale dont il hérite inévitablement ; en second lieu, il doit accomplir, à travers une contradiction synthétique, une critique

explicite de la civilisation universelle. Déconstruire la culture mondiale revient à s'extraire de l'éclectisme *fin de siècle** qui s'approprie des formes étrangères, exotiques, afin de revitaliser l'expressivité d'une société moribonde. [On pense à l'esthétique de la « forme comme force » de Henri van de Velde ou aux « arabesques en coup de fouet » de Victor Horta.] D'un autre côté, la médiation de la technique universelle implique d'imposer des limites à l'optimisation de la technologie industrielle et postindustrielle. C'est ainsi à la nécessité future de resynthétiser les principes et les éléments d'origines diverses et d'ensembles idéologiques totalement différents que Ricœur semble faire allusion lorsqu'il écrit :

« Nul ne peut dire ce qu'il adviendra de notre civilisation quand elle aura véritablement rencontré d'autres civilisations autrement que par le choc de la conquête et de la domination. Mais il faut bien avouer que cette rencontre n'a pas encore eu lieu au niveau d'un véritable dialogue. C'est pourquoi nous sommes dans une sorte d'intermède, d'interrègne, où nous ne pouvons plus pratiquer le dogmatisme de la vérité unique et où nous ne sommes pas encore capables de vaincre le scepticisme dans lequel nous sommes entrés¹⁵. »

Un sentiment analogue et complémentaire est exprimé par l'architecte néerlandais Aldo van Eyck qui, parfaitement par hasard, écrit au même moment : « La civilisation occidentale s'identifie habituellement avec la civilisation en soi, à partir de l'hypothèse pontifiante selon laquelle ce qui ne lui est pas similaire en constitue une variation, moins

¹⁵ Paul Ricœur, *op. cit.*, p. 300.

avancée, primitive ou, au mieux, intéressante parce qu'exotique et à distance de sécurité¹⁶. ».

Que le Régionalisme critique ne puisse pas être fondé simplement sur les formes autochtones d'une seule région précise fut bien exposé par l'architecte californien Hamilton Harwell Harris lorsqu'il écrivit, il y a presque trente ans de cela :

« À l'opposé du Régionalisme de la Restriction, on trouve un autre type de régionalisme, le Régionalisme de Libération. Il s'agit de la manifestation d'une région spécialement en accord avec la pensée émergente de l'époque. Nous qualifions une telle manifestation de « régionale » pour cette seule raison qu'elle n'est pas encore apparue ailleurs [...]. Une région peut accueillir des idées. L'imagination et l'intelligence sont nécessaires à l'une comme aux autres. En Californie, à la fin des années vingt et dans les années trente, les idées européennes modernes rencontrèrent un régionalisme encore en développement. En Nouvelle-Angleterre, d'un autre côté, le modernisme européen rencontra un régionalisme rigide et restrictif qui résista avant de déposer les armes. La Nouvelle-Angleterre accepta le modernisme européen tout entier parce que son propre régionalisme avait été réduit à une collection de restrictions¹⁷. »

¹⁶ Aldo Van Eyck, *Forum*, Amsterdam, 1962.

¹⁷ Hamilton Harwell Harris, « Liberative and Restrictive Regionalism », allocution donnée à la section du nord-ouest de l'American Institute of Architects à Eugene, Oregon, en 1954.

La possibilité de réaliser une synthèse réfléchie entre la civilisation universelle et la culture mondiale peut être particulièrement illustrée par la Bagsværd Church de Jørn Utzon, construite aux alentours de Copenhague en 1976, une œuvre dont la signification complexe est issue d'une conjonction explicite entre, d'un côté, la *rationalité* d'une technique normative et, de l'autre, l'*arationalité* d'une forme idiosyncratique.



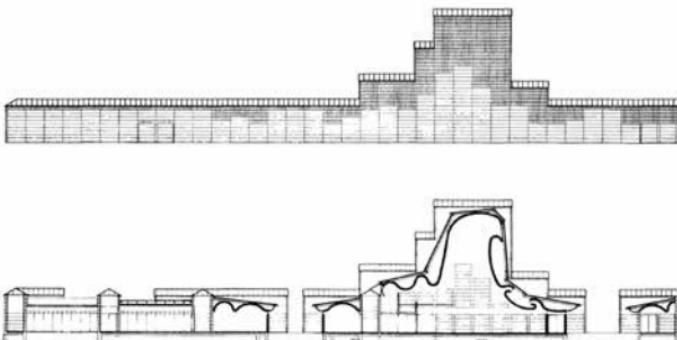
En tant qu'il est organisé autour d'une grille régulière et qu'il comprend des modules répétitifs de remplissage — des blocs de béton dans un premier temps et des unités de mur en béton précontraint dans un second temps — on peut à juste titre considérer ce bâtiment comme le résultat de la civilisation universelle. Un tel système de construction, comprenant un cadre de béton *in situ* avec des éléments de remplissage en béton préfabriqué, a en effet été appliqué d'innombrables fois partout dans le monde. Cependant, l'universalité de cette méthode de production — laquelle inclut, dans le cas qui nous occupe, un vitrage sur le toit — est abruptement médiatisée lorsque l'on passe de

l'enveloppe modulaire externe à la voûte en béton armé qui enjambe la nef, beaucoup moins optimale. Celle-ci en effet représente évidemment un mode relativement non rentable de construction, choisi et manipulé d'abord pour sa capacité d'association directe — c'est-à-dire : la voûte signifie l'espace sacré — et ensuite pour ses multiples références multiculturelles.



Alors que le béton armé de la voûte a depuis longtemps occupé une place bien établie au sein du canon standard tectonique de l'architecture occidentale moderne, la section hautement élaborée adoptée dans ce cas est très peu familière, et le seul

précédent pour une telle forme, dans un contexte sacré, est plus oriental qu'occidental — à savoir le toit de la pagode chinoise, mentionnée par Utzon dans son essai phare de 1963, « Platforms and Plateaus »¹⁸. Bien que la voûte principale de Bagsværd signifie spontanément sa nature religieuse, elle le fait de manière telle qu'elle écarte une lecture exclusivement occidentale ou orientale du code par lequel l'espace public et sacré est constitué. L'intention de cette expression est, bien sûr, de déconfessionnaliser la forme sacrée en excluant l'ensemble habituel de références sémantiques religieuses et par là même la gamme correspondante de réponses automatiques qui les accompagnent habituellement.



Jørn Utzon, Bagsværd Church, 1973-1976¹⁹
Élevation nord et coupe.

Il s'agit sans doute d'une interprétation plus appropriée pour une église à une époque hautement sécularisée, où n'importe quelle allusion symbolique à l'ecclésiastique dégénère immédiatement dans

¹⁸ Jørn Utzon, « Platforms and Plateaus: Ideas of a Danish architect », *Zodiac*, 10, Milan, Edizioni Communita, 1963, p. 112-114.

¹⁹ Kenneth Frampton, « Towards a Critical Regionalism: Six Points for an Architecture of Resistance » in *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*, Seattle, Bay Press, 1987, p. 23.

les caprices du kitsch. Et pourtant, paradoxalement, cette désacralisation opérée à Bagsværd reconstitue subtilement une base renouvelée pour le spirituel, un spirituel fondé, d'après moi, sur une réaffirmation régionale — fondements qui servent, du moins, à une certaine forme de spiritualité collective.

La résistance de la forme-lieu

La Mégalopole appréhendée comme telle en 1961 par le géographe Jean Gottman²⁰ continue de proliférer à travers le monde développé à tel point que, à l'exception des villes qui furent établies avant le tournant du siècle, nous ne sommes plus capables de préserver des formes urbaines définies. Le dernier quart de siècle a vu le soi-disant champ du projet urbaine dégénérer en un objet théorique dont le discours entretient une faible relation avec les réalités processuelles du développement moderne. Aujourd'hui, même la discipline super-managériale de la planification urbaine est entrée en crise. Le destin ultime de la planification qui fut officiellement promulguée pour la reconstruction de Rotterdam après la seconde guerre mondiale, est à cet égard symptomatique, puisqu'il témoigne, pour ce qui est de son récent changement de statut, de la tendance actuelle à réduire toute planification à à peine plus que le plan d'occupation des sols et la logistique de distribution. Jusqu'à une période relativement récente, le master plan de Rotterdam était révisé et mis à jour tous les dix ans à l'aune des bâtiments réalisés entre-temps. Mais en 1975, cette procédure culturelle urbain progressive fut brutalement abandonnée au profit de l'édition d'un plan d'infrastructure

²⁰ Jean Gottmann, *Megalopolis. The Urbanized Northeastern Seaboard of the United States*, New York, The Twentieth Century fund, 1961.

dématérialisé conçu à l'échelle régionale. Un tel plan s'intéresse presque exclusivement à la projection logistique de modifications dans l'occupation des sols et l'augmentation des systèmes de distributions existants.

Dans son essai de 1954, « Bâtir, habiter, penser », Martin Heidegger nous offre un poste d'observation critique à partir duquel saisir ce phénomène du non-lieu [*placelessness*] universel. Au concept *abstrait* latin ou, plutôt, antique, de l'espace comme extension plus ou moins infinie d'éléments ou de nombres entiers subdivisée de manière homogène — ce qu'il nomme *spatium* et *extensio* — Heidegger oppose le terme allemand pour espace (ou plutôt, pour lieu), qui est le mot *Raum*. Heidegger défend l'idée que l'essence phénoménologique d'un tel espace/lieu dépend de la nature *concrète*, clairement définie, de sa limite, car, comme il l'écrit, « La limite, ce n'est pas où quelque chose cesse, mais bien, comme les Grecs l'avaient observé, ce à partir de quoi quelque chose commence à être²¹ ». En plus de confirmer que la raison abstraite occidentale trouve ses origines dans la culture antique de la Méditerranée, Heidegger montre qu'étymologiquement, le gérondif allemand de *construire* est étroitement lié aux formes archaïques d'être, de *cultiver* et *d'habiter*, pour affirmer ensuite que la condition d'« habiter », et par là en dernière instance celle d'« être », peut seulement prendre place dans un domaine qui est clairement limité.

On pourrait demeurer sceptique quant au mérite de fonder la pratique critique sur un concept si hermétiquement métaphysique comme l'Être. Mais lorsque l'on est confronté à l'omniprésence du non-lieu dans notre environnement moderne, nous

²¹ Martin Heidegger, « Bâtir habiter penser », trad. fr. in *Essais et conférences*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 2004, p. 183.

sommes conduits à poser comme principe préalable, en suivant Heidegger, la condition absolue d'un domaine limité, **afin de créer une architecture de résistance**. Seule une telle limite définie permettra à la forme bâtie de faire face — et par là littéralement de faire front en un sens institutionnel — au flux processuel illimité de la Mégalopole.

La **forme-lieu** limitée, dans sa version publique, est également essentielle à ce que **Hannah Arendt** a nommé « l'espace de l'apparence », puisque l'évolution de la puissance légitime a toujours été fondée sur l'existence de la « *polis* », et sur des unités comparables de forme institutionnelle et physique. Alors que la vie politique de la *polis* grecque ne découlait pas directement de la présence physique et de la représentation de la Cité, elle présentait, contrairement à la Mégalopole, les attributs cantonaux de la densité urbaine. Ainsi Arendt écrit-elle dans *Condition de l'homme moderne* :

« Le seul facteur matériel indispensable à l'origine de la puissance est le rassemblement des hommes. Il faut que les hommes vivent assez près les uns des autres pour que les possibilités de l'action soient toujours présentes : alors seulement ils peuvent conserver la puissance, et la fondation des villes, qui en tant que Cités sont demeurées exemplaires pour l'organisation politique occidentale, est bien par conséquent la condition matérielle la plus importante de la puissance²². »

²² Hannah Arendt, *op. cit.*, p. 261.

Rien ne pourrait être plus éloigné de l'essence politique de la Cité que les rationalisations des planificateurs urbains positivistes tels que Melvin Webber, dont les concepts idéologiques de *communauté sans proximité* [*community without propinquity*] et de *domaine urbain du non-lieu* [*non-place urban realm*] ne sont rien d'autres que des slogans conçus pour rationaliser l'absence de tout espace public véritable dans la motopia moderne²³. Le biais manipulateur de telles idéologies ne s'est jamais aussi ouvertement trahi que dans l'ouvrage de Robert Venturi, *De L'ambiguité en architecture* [1966], où l'auteur affirme que les Américains n'ont pas besoin de places publiques [*piazzas*], puisqu'« ils devraient être [...] à la maison en train de regarder la télévision²⁴ ». De telles attitudes réactionnaires enfoncent le clou sur l'impuissance d'une populace urbanisée qui a paradoxalement perdu le sens de son urbanisation.

Alors que la stratégie du Régionalisme critique esquissée plus haut vise principalement le maintien d'une *densité et d'une résonance expressives* au sein d'une **architecture de résistance** [**une densité culturelle** qui, dans les conditions actuelles, pourrait être dite potentiellement émancipatrice, en elle-même et d'elle-même, puisqu'elle ouvre l'usager à une grande diversité d'*expériences*], **l'élaboration d'une forme-lieu** est tout aussi essentielle à la pratique de la critique, dans la mesure où une architecture résistante, au sens institutionnel, est nécessairement dépendante d'un domaine clairement défini. Peut-être l'exemple le plus générique d'une telle forme

²³ Melvin Webber, *Explorations in Urban Structure*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1964.

²⁴ Robert Venturi, *De l'ambiguité en architecture*, trad. fr. Paris, Dunod, 1995, p. 132-133.

urbaine est l'îlot [*perimeter block*], bien que d'autres types introvertis puissent être évoqués, comme la galerie [*galleria*], l'atrium, le parvis et le labyrinthe. Et alors que ces types sont dans bien des cas aujourd'hui devenus des véhicules pour abriter des espaces pseudo-publics (on pense aux récentes mégastuctures dans le logement, les hôtels, les centres commerciaux, etc.), on ne peut pas, même dans ces cas, ne pas tenir entièrement compte du potentiel politique et résistant latent de la forme-lieu.

Culture contre nature : topographie, contexte, climat, lumière et forme tectonique

Le Régionalisme critique induit nécessairement une relation plus directement dialectique avec la nature que celle que permettent des traditions plus abstraites, plus formelles de l'architecture moderne d'avant-garde. Il est évident que la tendance à la *tabula rasa* de la modernisation favorise l'utilisation optimale d'un équipement de terrassement, puisqu'une donnée totalement plate est considérée comme la matrice la plus économique sur laquelle fonder la rationalisation de la construction. Ici encore, on touche en termes concrets à cette opposition fondamentale entre la civilisation universelle et la culture autochtone. La destruction au bulldozer d'une topographie irrégulière pour en faire un site plat constitue clairement un geste autocratique qui aspire à une condition de *non-lieu* absolu, alors que le terrassement du même site pour accueillir la forme étagée d'un bâtiment représente un engagement dans l'acte de « cultiver » le site.

De toute évidence, un tel mode de contemplation et d'action nous rapproche encore une fois de l'étymologie de Heidegger ; en même temps, il évoque la méthode

à laquelle l'architecte suisse Mario Botta fait allusion quand il parle de « construire le site ». Dans ce dernier cas, la culture particulière de la région — c'est-à-dire son histoire au double sens géologique et agricole — se voit inscrite dans la forme et la réalité matérielle de l'œuvre. Cette inscription, qui provient d'une « incrustation » du bâtiment dans le site, présente de nombreux niveaux de significations, car elle a la capacité d'incarner, dans la forme bâtie, la préhistoire du lieu, son passé archéologique et son entretien et sa transformation ultérieures au cours du temps. Par cette stratification dans le site, les idiosyncrasies du lieu trouvent leur expression sans tomber dans le sentimentalisme.

Ce qui est évident dans le cas de la topographie s'applique à un degré similaire dans le cas de la structure urbaine existante, et il en va de même pour les caprices du climat et les qualités fluctuantes de la lumière locale. Une fois encore, la modulation sensible et l'incorporation de tels facteurs doivent être, presque par définition, fondamentalement opposées à l'utilisation optimale de la technique universelle. Les cas de la lumière et de la climatisation [*climate control*] sont peut-être les plus significatifs. La fenêtre générique est sans aucun doute le point le plus délicat où ces deux forces naturelles affectent la membrane extérieure du bâtiment, le fenêtrage ayant la capacité innée d'inscrire l'architecture dans le caractère d'une région et par là d'exprimer le lieu dans lequel l'œuvre est située.

Jusqu'à récemment, les préceptes partagés de la pratique curatoriale moderne favorisaient l'utilisation exclusive de la lumière artificielle dans toutes les galeries d'art. On n'a peut-être pas suffisamment reconnu combien cette encapsulation tend à réduire l'œuvre d'art à une marchandise, puisqu'un tel environnement doit conspirer à mettre l'œuvre hors-

lieu [*placeless*]. La raison en est que le spectre de la lumière locale n'est jamais autorisé à jouer avec sa surface : ainsi, on voit comment ici la perte de l'aura, attribuée par **Walter Benjamin** au processus de reproduction mécanisée, provient également d'une application relativement rigide de la technologie universelle. Le contraire de cette pratique « hors-lieu » consisterait à stipuler que les galeries d'art aient un éclairage zénithal au travers d'écrans soigneusement arrangés de sorte que, tout en évitant les effets nuisibles de la lumière directe du soleil, la lumière ambiante du volume d'exposition change sous l'effet du temps, de la saison, de l'humidité, etc. De telles conditions préservent la physionomie d'une poétique consciente du lieu — une forme de filtration composée par l'interaction entre culture et nature, entre art et lumière. En clair, ce principe s'applique à tout fenêtrage, quels qu'en soient la taille et l'emplacement. Une constante « inflexion régionale » de la forme résulte directement du fait que sous certains climats l'ouverture vitrée est en saillie, tandis que sous d'autres elle est enfoncée derrière la façade en maçonnerie [ou, alternativement, protégée par des brise-soleil ajustables].

La manière par laquelle de telles ouvertures subviennent aux besoin d'une ventilation appropriée constitue également une manière d'échapper au sentimentalisme en reflétant la nature de la culture locale. Ici, clairement, l'adversaire principal de la **l'enracinement culturel** est l'omniprésence du **climatiseur** [*air conditioner*], appliqué en tout temps et en tout lieu, sans tenir compte des conditions climatiques locales qui ont la capacité d'exprimer un lieu particulier et les variations saisonnières de son climat. Où qu'ils apparaissent, la fenêtre fixe et le système de contrôle à distance de l'air conditionné

sont mutuellement des symptômes de la domination de la technique universelle.

En dépit de la valeur critique de la topographie et de la lumière, le principe principal de l'autonomie architecturale réside dans la *tectonique* plutôt que dans la *scénographie* : en d'autres termes, cette autonomie s'incarne dans les ligaments visibles de la construction et dans la manière par laquelle la forme syntaxique de la structure résiste explicitement à l'action de la gravité. Il est évident que ce discours de la charge supportée [la poutre] et du support de charge [la colonne] ne peut être mis en œuvre là où la structure est masquée ou dissimulée. D'un autre côté, la tectonique ne doit pas être confondue avec le purement technique, car il s'agit de quelque chose de plus que la simple mise en évidence de la stéréotomie ou l'expression de la structure squelettique. Son essence fut d'abord définie par l'esthéticien allemand Karl Bötticher dans son ouvrage *Die Tektonik der Hellenen* [1852], et c'est peut-être l'historien de l'architecture Stanford Anderson qui en fit le meilleur résumé :

« *Tektonik* » ne se réfère pas seulement à l'activité qui consiste à faire de la matérialité un élément requis de la construction [...] mais plutôt à [celle] qui élève cette construction au rang de moyen d'expression artistique [...]. La forme fonctionnellement adéquate doit être adaptée de sorte qu'elle donne expression à sa fonction. Le sens du maintien procuré par l'entasis des colonnes grecques devient la pierre de touche de ce concept de tectonique²⁵. »

²⁵ Stanford Anderson, « Modern Architecture and Industry : Peter Behrens, the AEG, and Industrial Design », *Oppositions* 21, summer 1980, p. 83.

La tectonique demeure pour nous aujourd’hui un moyen possible pour distiller un jeu entre le matériau, l’artisanat et la gravité, de sorte à apporter un composant qui est en fait une condensation de la structure entière. On pourrait parler ici de la présentation d’une poétique structurelle plutôt que de la re-présentation d’une façade.

Le visuel contre le tactile

La résistance tactile de la **forme-lieu**, et la capacité du corps à lire l’environnement en des termes autres que ceux de la vision seule, suggèrent une possible stratégie de résistance à la domination de la technologie universelle. Symptomatique du primat de la vision est le fait que nous trouvions nécessaire de nous rappeler à nous-mêmes que le **toucher représente une dimension importante de la perception de la forme bâtie**. Vient à l’esprit une gamme complète de perceptions sensorielles complémentaires qui sont inscrites dans le corps labile : **l’intensité de la lumière, de l’obscurité, de la chaleur et du froid ; la sensation de l’humidité ; l’arôme du matériau ; la présence presque palpable de la maçonnerie lorsque le corps éprouve son propre confinement** ; l’impulsion d’une démarche induite et l’inertie relative du corps parcourant le sol ; l’écho qui résonne de nos propres pas. Luchino Visconti était bien conscient de ces facteurs lorsqu’il réalisa le film *Les Damnés*, car il insistait pour qu’on recouvre le principal décor du manoir Altona d’un véritable parquet en bois. Sa certitude était que sans un sol ferme sous leurs pieds les acteurs seraient incapables d’assumer des postures appropriées et convaincantes.

Une sensibilité tactile similaire est particulièrement prégnante dans la finition de la circulation publique dans l'hôtel de ville de Säynatsalo que Alvar Aalto a réalisé en 1952.



Le parcours principal menant à la salle des conseils au deuxième étage est en dernière instance orchestré par des motifs qui sont autant tactiles que visuels. Non seulement le principal escalier d'accès est bordé de briqueterie, mais les finitions des marches et des contremarches sont également en brique. L'énergie cinétique du corps qui monte l'escalier est ainsi maîtrisée par la friction des marches, qui sont « lues » peu après par contraste avec le sol en bois de la salle des conseils elle-même. Cette pièce affirme son statut honorifique par le son, l'odeur et la texture, sans parler de la souplesse élastique du sol sous les pieds [et une tendance notable à perdre l'équilibre sur sa surface polie]. Cet exemple fait apparaître clairement que la valeur émancipatrice du toucher réside dans le fait qu'il peut seulement être décodé dans les termes de son *expérience* même : il ne peut pas être réduit

à la seule information, à la représentation ou à la simple évocation d'un simulacre se substituant à des présences absentes.



Ainsi le Régionalisme critique cherche-t-il à compléter notre expérience visuelle normative en réactivant la gamme tactile des perceptions humaines. Il tente ainsi d'équilibrer la priorité accordée

à l'image et à contrer la tendance occidentale à interpréter l'environnement exclusivement en termes de perspective. Selon son étymologie, perspective signifie vision rationalisée ou vue claire, et comme telle elle presuppose la suppression délibérée des sens de l'olfaction, de l'audition, et du goût, et par conséquent la mise à distance d'une expérience plus directe de notre environnement. Cette limitation qu'on s'impose à soi-même est en relation avec ce que Heidegger avait nommé la perte de la « proximité ». En essayant de contrer cette perte, le tactile s'oppose lui-même au scénographique, ainsi qu'à la tendance à jeter un voile sur la surface de la réalité. Sa capacité à susciter le désir du contact fait renouer l'architecte avec la poétique de la construction et l'édification d'œuvres dans lesquelles la valeur tectonique de chaque composant dépend de la densité de son objectalité. Le tactile et la tectonique ont conjointement la capacité de transcender la simple apparence de la technique de la même manière que la forme-lieu a le pouvoir de résister à l'assaut implacable de la modernisation globale.

Traduit de l'anglais par Lambert Dousson²⁸

²⁸ Philosophie et enseignant à l'ENSAM.