

Zeitschrift: Ingénieurs et architectes suisses
Band: 118 (1992)
Heft: 15/16

Artikel: La fabrication de l'architecture: l'architecture et les nouvelles conditions du projet
Autor: Versteegh, Pieter
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-77778>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 19.11.2024

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

La fabrication de l'architecture

L'architecture et les nouvelles conditions du projet

Par Pieter Versteegh,
architecte PIA –
Productions
Investigations
Architecture, Dunning
& Versteegh,
rue Jean-Jaquet 8a
1201 Genève

L'article ci-dessous présente quelques réflexions de son auteur à l'issue du colloque international d'architecture, qui s'est tenu au Centre national contemporain de Grenoble, les 8, 9 et 10 mai 1992 et dont il fut le co-organisateur.

Aldo Giorgio Gargani a certainement trouvé, pendant le déroulement du colloque «La fabrication de l'architecture», la nécessité qui lui permet maintenant de justifier son intervention, son «ouverture». Au Magasin, du 8 au 10 mai, on a pu constater dans ce colloque un retour à l'origine du genre. Dans son évolution, au fil du temps, on aurait pu croire que le but, le contrat à remplir, était de répondre à l'énoncé grâce à un échange entre les participants. Ici, les interventions ne se caractérisaient-elles pas souvent par un refus d'adresser la question, d'entrer en matière? Les intervenants se refusaient-ils l'ouverture du dialogue? Ou bien admettaient-ils implicitement une confusion qui semble régner entre *coll/dia* et *loqui/logos*, l'indétermination et l'inadéquation de ces termes, en appliquant à la lettre le mot d'ordre énoncé par Alexander Garcia Düttmann?

Aldo Giorgio Gargani, dans son introduction que j'appellerais, au même titre, cadre et clôture de ce colloque, dénonce la valeur de la réflexion de l'homme d'aujourd'hui, et de ce fait, le statut de la vérité. Que fait d'autre le penseur que de rajouter une nouvelle version du monde à celles qui existent déjà? Et, question plus importante, que se passe-t-il lorsqu'il devient conscient de ce fait? Les sujets de ces actions, ces penseurs, dit-il, se sentiront abandonnés et désertés. En prônant des schémas conceptuels rationnellement décisifs au-dessus de l'événement et, par conséquent, l'accident, ils exorcisent la réalité plutôt que d'y accéder.

Il est frappant de constater que cette prise de conscience est devenue le thème de ce colloque, ou en tout cas, son cadre de fonctionnement.

L'attitude des intervenants trahit une incertitude liée au contenu objectif de leurs discours. L'exhibitionnisme qui caractérisait les colloques des années 80 se transforme actuellement en narcissisme. Or n'est-il pas vrai que l'exhibitionnisme par principe, est aussi

une recherche d'ouverture au monde de la réalité, la construction d'un soi dans la projection de ses convictions vers un événement extérieur, exactement comme cette pensée classique tentant de s'imposer devant une vérité externe? Le narcissisme, bien qu'il soit également, pour Aldo Giorgio Gargani, le modèle même de cette pensée classique, trahit ici, dans sa fermeture, un constat d'incompatibilité, d'inadéquation de la théorie comme un a priori.

On constate dans les interventions des architectes surtout, une hésitation dans leurs approches conceptuelles. Car il faut bien voir le caractère avant tout conceptuel de leurs projets: que ce soit dans l'exemple de Arie Graafland, de Patrick Berger ou de Jacques Herzog, le projet architectural reste toujours l'expression d'une idée; et l'objet architectural, sa construction, a pour rôle de confirmer, de transmettre cette idée. Aux yeux de son auteur, il doit se soumettre à cette condition métaphorique afin d'acquérir sa valeur. Que cette traduction, comme l'explique Alexander Garcia Düttmann, ne s'achève jamais, n'aboutisse jamais pleinement, et qu'elle laisse donc toujours place au défaut, à l'accident; que tout concept, comme le suggère Aldo Giorgio Gargani, soit systématiquement sous-déterminé en ce qui concerne sa référence, cela ne semble pas trop les inquiéter. Seul indice d'un doute: cette tentative tout aussi systématique de mystifier ce qui se produit en deçà et au-delà du concept.

Que des volumes suivent les courbes de niveaux de leur site, ou qu'ils cherchent une symétrie, cela peut servir d'explication à un projet. Par contre, cela ne peut en aucun cas lui servir de justification, comme l'a démontré la discussion à ce sujet, suite à une intervention du public. L'explication n'est ici justificative que dans la mesure où elle provient de l'auteur. L'absence de fondement est effacée, à nouveau selon le mot d'ordre de

Alexander Garcia Düttmann, par sa dissimulation dans un discours fragmentaire. Il semblerait que cette forte rupture entre la notion d'explication et de justification produise une suspension de la valeur de l'objet architectural: celui-ci ne se manifeste plus comme une nouvelle version de ce qui a été tant de fois, à l'image de la pensée classique.

Le malaise que provoque cette suspension de la valeur de l'architecture s'exprime par des énoncés qui apparaissent de façon plus isolée, plus globale: des «explications» qui ne sauraient être plus justificatives pour autant. Des recherches de texture par exemple, ou la recherche d'une architecture qui ne serait que sa propre matérialité, ne semblent être que des détails hors de propos ou des théories sans lien avec une nouvelle condition du projet.

Ce qui importe ici, toutefois, ce n'est pas tant ce qui se dit, objectivement, mais l'incidence que ce genre d'observations peut avoir sur la condition du projet et de l'objet architectural. Rejoignons ici les trois exemples cités par Hilde Heynen lors de son exposé. En mettant le doigt sur l'importance d'une adjonction apparemment irrespectueuse à l'une des maisons de Peter Eisenman, en constatant que la Villa Savoye de Le Corbusier, une fois rénovée, perd en grande partie sa valeur architecturale, et en admettant que le mobile, le concept architectural revendiqué par Bernard Tschumi pour son projet de la Villette ne parvient pas à se communiquer comme prévu, Hilde Heynen constate en effet à tous les niveaux un hiatus entre l'intention de l'architecte et la réalité de son œuvre construite: l'échec à tout moment de la notion de concept comme valeur déterminante de l'architecture. Il s'agit là, à l'intérieur de la discussion du statut de l'objet architectural, de l'annonce d'une condition «autre» de son projet.

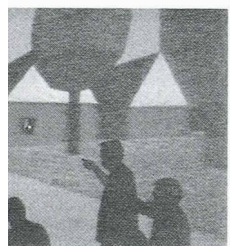
Que veut dire cette rupture? La constatation que toute architecture est vérifiée par son comportement, qui en constitue la valeur et la signification, rejoint directement la notion de vérité développée par Aldo Giorgio Gargani. L'architecture a une réalité



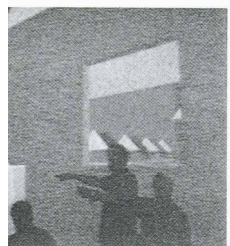
1



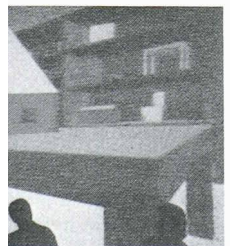
2



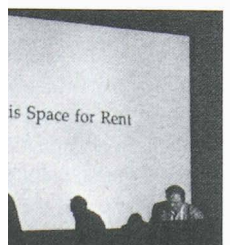
3



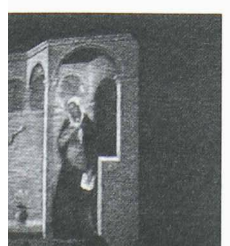
4



5



6



7

vernaculaire; sa signification se crée en dehors de tout concept de son auteur et malgré lui, dans la confrontation de sa présence à une nécessité externe. Il est clair que cette inadéquation systématique du concept qui en résulte doit nécessairement reconditionner le projet architectural et le rôle de son auteur. Ce dernier ne peut plus revendiquer le contrôle total de son produit, tout comme le penseur perd contrôle de sa pensée. Cette rupture veut que «il n'y a plus de linéarité, mais seulement des incursions d'événements, de signes, condensés dans la trace de divisions, de distances et de conflits». «Il n'y a plus de cohérence préalable.» L'échec du concept, constat de son utopie, cette fin de la fin, comme l'annonce Donald Bates, doit provoquer une ouverture qui prend appui sur ce qui est «autre». Lorsque, à l'aide d'un film, Matt Mulligan entraîne son public dans un monde entièrement conçu par lui-même, c'est exactement ce qui se produit. Fragments de contexte, touches véritables d'objets si infiniment petits par rapport à l'échelle du monde; la sensation effroyable de se perdre dans ce que l'on contrôle pourtant: ici les confrontations se projettent à l'extérieur de l'œuvre pour constituer une réalité/nécessairement. Il est intéressant de noter que, dans cette œuvre d'art, la notion de rencontre avec la nécessité se déroule entièrement à l'intérieur de ce monde fictif. L'œuvre serait comparable aux projets classiques «totalitaires», si la production d'événements que provoque la découverte de ce monde ne détournait pas systématiquement toute tentative de s'attacher à un concept généralisant. L'intentionnalité de cet aléa de l'accident, l'importance donnée au fait de se perdre ou de risquer à tout moment de se perdre dans cette fiction, au-delà du «side-effect», constituant ainsi sa réalité, ce sont là les indices d'une nouvelle condition du projet aussi bien que d'un nouveau statut de l'objet d'art.

Est-ce qu'une architecture peut produire cet état de choses dans un projet aussi hermétique? Est-ce que cette scission entre la logique interne et l'accident externe peut se produire

dans un événement totalement intériorisé au projet? Le débat sur la fragilité de la relation entre l'art et l'architecture, évoqué dès l'ouverture du colloque par François Barré, induit cette question. Si, pour Loos, l'art et l'architecture étaient deux disciplines bien distinctes qui ne se recoupaient qu'au niveau des monuments et des tombeaux, leur relation est marquée aujourd'hui par la subordination mutuelle. Souvent, l'architecte se voit mandaté pour un aménagement public au même titre que l'artiste. Que les produits de l'un ou de l'autre ne soient pas facilement comparables, cela se dessine lors de la discussion entre Hilde Heynen et François Barré sur le projet du Parc de la Villette: ce projet de la Villette échoue en tant qu'architecture lorsqu'il est interprété comme architecture. Et il échoue en tant qu'architecture en raison de sa convenance avec le parc public comme type architectural.

C'est au moment même où le projet est reconnu comme possibilité adéquate de programme architectural (de parc public), que son «autre» signification intentionnelle devient supplémentaire, superflue. Ce contrat que l'architecture a conclu avec le programme, cet unisson, produit à tout moment une lecture prioritaire avant tout utilitaire de son objet. L'art bénéficie d'une approche contraire qui lui permet d'acquérir, malgré son éventuelle utilité, des significations liées à une programmation interne de son projet. Paradoxalement, si le projet de la Villette avait été produit au nom de l'art, de la main d'un artiste, il aurait mieux fonctionné en tant qu'architecture.

Une fois lié à cette adéquation ou convenance programmatique, dont il faut constater qu'elle s'est intériorisée au concept architectural, le projet d'architecture interdit la confrontation hors de son objet qui lui permettrait de s'ouvrir à la signification «autre». Comment adresser alors cette nécessité externe, ce programme péri-architectural, comment l'identifier? Est-elle comme pour Alfredo Jaar, une moralité pour le monde en crise? Est-ce possible à un moment où l'architecture est tenue pour responsable de cette

crise, tantôt incarnant les monuments dédiés à l'effacement de l'injustice, tantôt scène de la spéculation immobilière et financière? Peut-être l'architecture la trouvera-t-elle dans la consommation de sa propre crise. Or, le public refuse de lui reconnaître ce statut, et le monde des architectes s'y oppose, en écartant 99,999... % de la production architecturale du domaine de sa préoccupation, par le refus de la question de l'argent. On peut difficilement admettre l'attitude séparatiste des architectes de la dernière avant-garde qui s'isolent dans des mondes hermétiques, stratégies que Dietmar Steiner qualifie de «Disney» ou «Ludwig»: cette création de mondes hermétiques où il n'y a plus de nécessité, «plus de programme, et où l'architecte a toute liberté, mais aucun pouvoir». Le cadre se rendant visible par ces questionnements, ou ouvertures, l'architecture peut revoir son projet. Apparemment, ce redressement se situera hors de la détermination de l'objet classique, dans une fabrication sans doute, qui est reproductibilité sans être pure répétition programmée. Peut-être qu'en plus des contributions enrichissantes de ce colloque, la forme qu'il s'est donnée lors de son déroulement, le refus de la réponse, de la synthèse et de la clôture, de toute détermination du dialogue, trahit la possibilité d'une ouverture. Comme la machination provoquée par des interventions adressées en parallèle, sans cible, et qui n'a manqué aucun des participants, la fabrication de l'architecture permettra certes une révision de son genre.

1-5 Natt Mulligan

6-7 Donald Bates