

Zeitschrift: Matières
Herausgeber: École polytechnique fédérale de Lausanne, Institut d'architecture et de la ville
Band: 4 (2000)

Artikel: Sur la toile de l'ordinaire
Autor: Ortelli, Luca
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-984462>

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: 26.12.2024

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

Sur la toile de l'ordinaire

Luca Ortelli

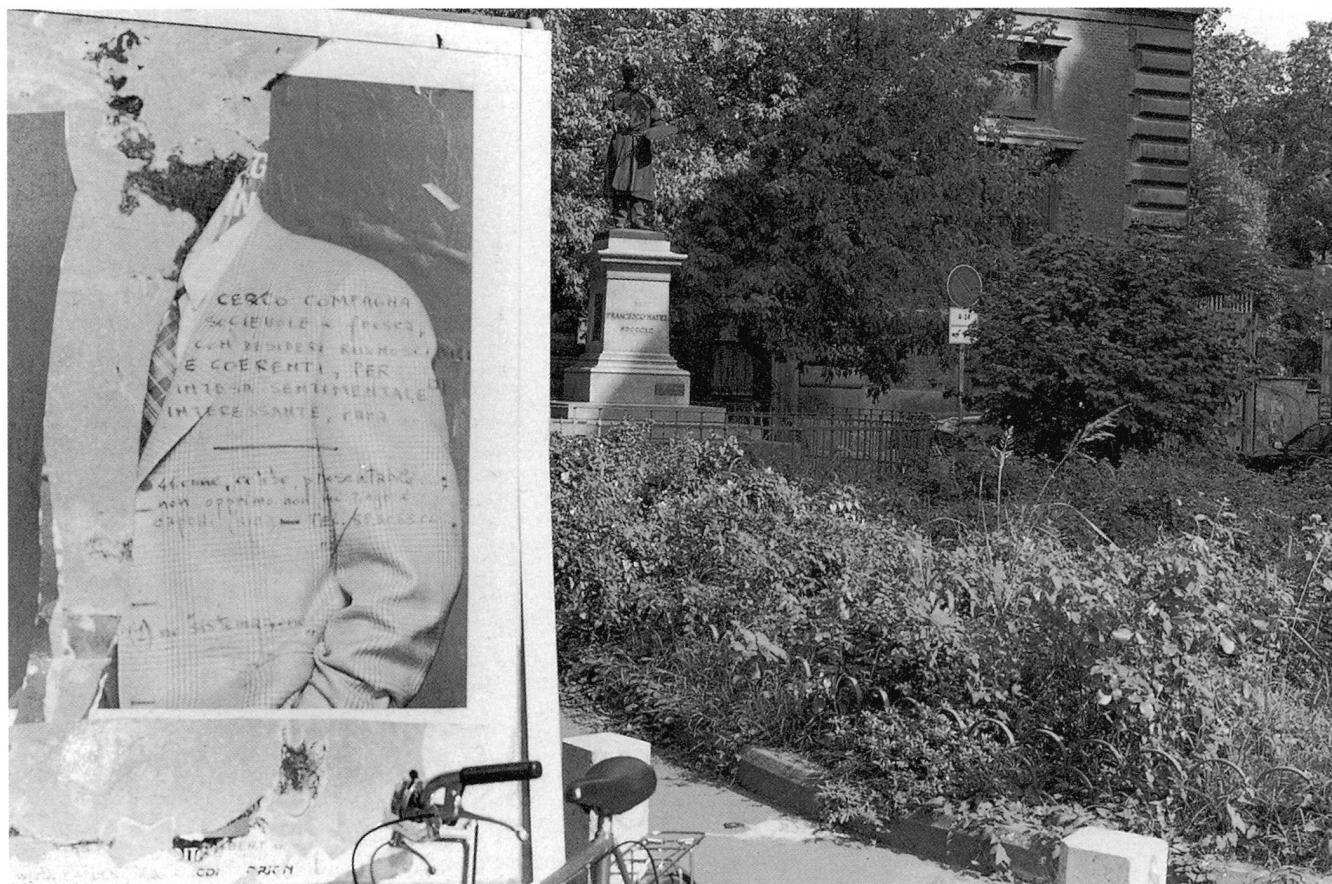
Dans le langage des architectes et des étudiants en architecture, les mots *banalité* et *monumentalité* ont toujours une signification ou un accent négatif. Dans le premier cas, il s'agit d'un héritage étymologique, même si à l'origine le mot ne semble pas avoir un tel sens, dans l'autre il s'agit plutôt d'une espèce d'*a priori* selon lequel tout ce qui est monumental, en architecture, est considéré comme rhétorique, emphatique ou excessif.

Mais en réalité, derrière ce couple de mots, nous pouvons identifier deux manières différentes de considérer l'architecture, et le problème qui en découle n'est pas uniquement de nature linguistique. En effet, pour se limiter aux suggestions du dictionnaire, nous pourrions remplacer les deux termes par *quotidien* et *élevé*, ou bien *anonyme* et *majestueux*, *impersonnel* et *grandiose* afin de mettre en évidence la nature spécifique de leur contraste.

Le premier point qui mérite d'être souligné, par conséquent, correspond à la nécessité de considérer ces deux termes de façon positive, comme autant de manières possibles d'aborder le projet d'architecture : l'une qui se réfère à la tradition populaire, à un patrimoine empirique qui n'a pas de place dans les livres d'histoire de l'architecture, l'autre basée sur une série de modèles théoriques élevés, cultivés, intellectuels, pour ainsi dire applicables cas par cas.

Selon la première manière, on pourrait parler de la "découverte" du patrimoine traditionnel en tant qu'objet d'étude ou source d'inspiration, comme d'un trait caractéristique de l'architecture moderne ou, de façon plus générale, de l'architecture de notre siècle. Il suffit de penser aux multiples intérêts des protagonistes de cette expérience dans le domaine spécifique de l'architecture traditionnelle et à l'importance que cette dernière a eue sur leur travail. Dans certains cas, l'étude du patrimoine de la tradition possède la même valeur de rupture et d'éloignement du monumentalisme académique qui caractérise l'avant-garde et ses nombreuses tendances. Des exemples très parlants, à l'aube de la modernité, sont, entre autres, l'étude de l'architecture traditionnelle de Capri par Josef Hoffmann ou les enthousiasmes de Gunnar Asplund pour l'architecture rurale anonyme rencontrée à l'occasion de son voyage en Italie.

Les photographies de Paolo Rosselli qui illustrent cet article sont tirées de Alberto Crispo, Paolo Rosselli. Messaggi personali, Skira editore, Milan, 1996.



Milano, 1992, 24 x 30,5 cm.

Le fond auquel se confronter

La ville moderne s'est transformée, dans le passé, et se transforme encore aujourd'hui, selon des critères variables. A partir de la Renaissance, l'œuvre architecturale a commencé à affirmer sa propre autonomie en tant qu'objet autoréférentiel et le temps a fait le reste. Le temps s'est montré capable d'annuler toutes les différences, d'affirmer le caractère fragmentaire de la ville, d'en valoriser les couches, les strates, les différentes visions qui ont été à la base de sa transformation et de son développement.

Ce processus s'est toujours basé sur l'équilibre savant entre tradition et innovation, avec un accent sur l'un ou l'autre des deux termes, selon les pays, les époques, leurs conditions matérielles et leurs idéologies. Jamais l'un des termes n'efface complètement l'autre. Jamais une ville n'a trahi son passé, son héritage, ses traditions, ses vocations.

Dans le meilleur des cas, par contre, indépendamment des époques, les nouvelles architectures ont su rendre explicites et ont dévoilé, pour ainsi dire, les caractères spécifiques et particuliers, parfois les plus secrets, des villes auxquelles elles appartiennent.

En termes simplifiés, et pour utiliser un exemple très connu, nous pouvons dire que le bâtiment réalisé par Adolf Loos sur la *Michaelerplatz* à Vienne repose sur cette logique et son auteur en affirme la nécessité avec une lucidité, une précision et un degré de conscience qui n'ont pas beaucoup d'équivalents dans l'architecture de notre siècle. L'architecte écri-



vait à propos de cette maison : *«Une tentative a été faite. La tentative d'harmoniser le bâtiment avec le Hofburg, avec la place et avec la ville.»*

Lisbona, 1994, 24 x 30,5 cm.

Dans de nombreux écrits et essais du début des années 1910, Loos revient sur cette volonté précise de relier son architecture à la tradition, au point exact où les architectes viennois l'ont abandonnée. Il affirme, en même temps, la nécessité de recourir à des solutions modernes pour tout ce que les "vieux maîtres" ont laissé sans modèle.

La raison qui est à la base de cette attitude réside dans la volonté explicite de se référer au caractère spécifique de la ville de Vienne : *«Chaque ville possède un caractère individuel»* écrivait-il. Et encore : *«Non seulement les matériaux mais aussi les formes bâties sont liées au lieu, à la nature du terrain et de l'air. Les toits de Danzig sont hauts, avec des pentes très inclinées. La solution architecturale particulière que ces toits représentent s'est imposée à la volonté créative des architectes de Danzig.»*

Pour Loos, le projet d'architecture ne peut pas exister en dehors de la dialectique entre la tradition architecturale qui appartient à chaque ville et les impératifs modernes.

Quarante ans plus tard, un autre maître de l'architecture de notre siècle, Auguste Perret, reprenait les mêmes termes dans sa célèbre «Contribution à une théorie de l'Architecture» : *«Celui qui, sans trahir les matériaux ni les programmes modernes, aurait produit une œuvre*

qui semblerait avoir toujours existé, qui, en un mot, serait banale, je dis que celui-là pourrait se tenir pour satisfait.»

Dans cet aphorisme, que beaucoup considèrent énigmatique ou fastidieux, le grand architecte parle de la banalité comme d'une qualité esthétique spécifique de l'œuvre architecturale.

Aux deux prises de position précédentes s'ajoute celle de Kay Fisker: *«Nous devons penser au fait que les architectes qui sont en mesure de mettre de l'ordre dans l'image de nos cités et de nos paysages, grâce à une architecture anonyme et intemporelle [...] sont bien plus nécessaires que ceux qui créent de grandes œuvres architecturales tranchant par leur individualisme.»*

Si la banalité d'une œuvre est liée à la capacité particulière de sembler "avoir toujours existé", condition nécessaire et incontournable de l'anonymat et de l'intemporalité, le point de vue correct pour aborder la question n'est pas seulement celui du résultat formel mais aussi celui des diverses opérations qui précèdent l'aboutissement d'un tel résultat. En d'autres termes, ce qui semble décisif est le monde des formes avec lequel le projet se mesure pendant les diverses étapes de son développement.

Les trois architectes cités se réfèrent, de façon plus ou moins explicite, mais toujours concrète, à l'élément auquel tout projet doit se confronter: ville, paysage ou territoire.

Les remarques de Loos, la banalité postulée par Perret et l'anonymat invoqué par Fisker font nécessairement référence à une figure de fond, un arrière-plan, auquel l'œuvre devra s'adapter et s'harmoniser. Un tel fond, par définition, sera constitué des figures les plus typiques et courantes ou, en un mot, sera la règle et non pas l'exception. Dans ce sens, le projet sera fondé sur un rapport d'analogie avec le contexte et ce sera un devoir typique de l'architecte d'en déchiffrer et d'en récupérer les aspects les plus stables et durables.

Dans ce sens, le projet se fera *«théâtre de la mémoire»*, basé sur une série de nuances plutôt que sur un principe univoque d'auto-affirmation. Le contraire du photomontage qui



Milano, 1995, 24 x 30,5 cm.



semble nourrir trop souvent les épreuves des architectes. Le photomontage, en effet, réduit à l'extrême ou annule l'espace qui réunit et sépare ancien et nouveau, en le transformant en césure, dans la plupart des cas irréparable.

Venezia, 1994, 24 x 30,5 cm.

Sur la toile de l'ordinaire

Revenons à l'idée de banalité que l'on a évoquée, c'est-à-dire à celle qui est liée aux pré-supposés du projet plutôt qu'à ses issues formelles.

A quel patrimoine de formes se confronte l'architecte? Quels sont les modèles? Où chercher l'inspiration?

Etant donné que l'architecture, par définition, travaille en positif, la réponse à ces questions dépendra de la valeur que l'on attribue aux choses. L'aspect tragique de l'architecture contemporaine tient à l'incapacité d'attribuer aux choses leur juste poids. Derrière la joyeuse arrogance de nos architectures se cache un mépris pour la ville, dans ses caractères les plus modestes et les moins voyants, dont elle est cependant aussi faite.

Mais notre culture nous conduit à considérer digne d'intérêt l'exceptionnel ou l'extraordinaire. Dans ce sens, architectes et urbanistes montrent un retard significatif par rapport à ceux – écrivains, cinéastes, photographes – qui ont été capables de reconnaître les qualités intrinsèques de la ville, du territoire et des règles sur lesquelles se fonde, et pendant des siècles s'est fondée, leur construction.

Ce qui manque à la ville contemporaine est la capacité de sauvegarder son passé et de le

faire participer à sa transformation, à son développement. Le plus grand paradoxe est désormais une règle : l'exceptionnel est à l'ordre du jour et est devenu le seul aspect de notre métier qui attire réellement l'attention.

«*La plupart de mes projets est de tissu et pas d'exception: ce sont les circonstances professionnelles que j'ai rencontrées dans l'exercice de mon travail.*» Ainsi s'est récemment exprimé Alvaro Siza, l'un de rares architectes encore capables de reconnaître une modestie du métier qui impose, comme règle morale et civique, de respecter la nature propre à chaque bâtiment. Trop souvent, en effet, l'architecte, préoccupé uniquement par son auto-célébration, a tendance à considérer exceptionnel l'objet de son travail.

La responsabilité appartient à l'architecte seul, à sa sensibilité, à sa culture, à sa capacité de se mettre en deuxième ligne en affirmant le primat de la ville sur ses rêves et sur sa propre volonté artistique. Cette situation présente un enjeu très important qui est la capacité – et en amont, la volonté – de sauvegarder les traditions urbaines et architecturales en tant que véritable patrimoine culturel : un patrimoine qui ne peut pas se limiter aux monuments mais qui doit à tout prix recouvrir la ville de tous les jours : les paysages quotidiens et l'architecture anonyme, apparemment dénuée d'importance.

On peut affirmer qu'il n'existe aujourd'hui aucun débat sur ces sujets, car les positions des novateurs et des conservateurs sont trop éloignées pour permettre la moindre tentative de discussion. Les réactions, des uns et des autres, sont de plus en plus intransigeantes et extrêmes. Le résultat de cette dure confrontation est l'absence quasi totale de réflexions autour du rapport entre tradition et innovation. Le problème est que nous avons perdu la capacité d'aimer nos villes pour ce qu'elles sont et d'en apprécier les aspects les plus courants, presque banals, ceux qui appartiennent à la vie de tous les jours. «*Chaque quartier devrait avoir un chroniqueur et un poète*» a écrit Manuel Vasquez Montalban.

Notre anxiété de l'extraordinaire nous fait oublier l'ordinaire – un terme qui possède dans le langage commun une connotation négative mais qui représente, cependant, la toile sur laquelle se déplie notre vie. Il serait bon de redonner à ce mot sa signification et d'apprendre à découvrir la beauté aussi là où on ne s'attendrait pas à la rencontrer. On pourrait dire – en reprenant Plotin – que la tâche spécifique de l'artiste est de révéler l'extraordinaire dans l'ordinaire. Dans la littérature, les prises de position de ce type sont plus nombreuses qu'en architecture. Hugo von Hoffmannstahl, Adalbert Stifter et, plus récemment, Natalia Ginsburg et Georges Perec sont parmi les meilleurs interprètes de cette vision qui affirme le primat de l'ordinaire sur l'extraordinaire et, d'une certaine façon, de l'écriture sur l'écrivain. Josif Brodskij soutient, à propos de la force irrésistible de la langue, qu'elle se sert des poètes. Les poètes ne seraient que les instruments d'un plus grand projet qui est la survie et la transformation de la langue elle-même.

De façon analogue, nous pourrions affirmer que les architectes travaillent ou devraient travailler, plus ou moins consciemment, pour la ville, considérée comme le lieu où l'architecture prend forme et s'interroge, se reproduit et se transforme. Ce type de travail implique l'étude et la connaissance des villes et de leurs caractères communs, même s'il n'existe pas une formule capable de décrire de façon univoque le mécanisme selon lequel deux villes se ressemblent. Néanmoins, il est très rare que le raisonnement analogique se révèle complètement erroné ou déroutant.

La raison pour laquelle nous nous y référons coïncide avec la valeur instrumentale de ce que l'on pourrait définir par *familles de villes*, bien au-delà de leur contenu sentimental.

Nous pouvons parler d'une valeur instrumentale car de telles familles nous aident à comprendre, à élaborer, à confronter, bref à projeter le futur de nos villes.

Et ce dernier point nous intéresse particulièrement.

Dans la construction de ces familles, les limites géographiques ou temporelles n'existent pas. Cette remarque est particulièrement importante pour l'histoire de plusieurs villes: nous pensons aux modèles desquels s'est inspirée la construction de Saint-Pétersbourg, aux milles visages de Prague, aux fragments toscans déformés de plusieurs villes allemandes, au rêve athénien d'Edimbourg, à l'aura méditerranéenne de nombreuses villes nordiques ou de la glorieuse capitale slovène, grâce à l'œuvre de Plečnik.

Moins évidente est par contre la question du temps historique. Dans ce contexte, en effet, on ne peut pas exclure l'éventualité qu'une ville, dans le processus de sa construction, aspire à la reconstitution d'un état précédent. On ne peut pas exclure a priori que le futur d'une ville puisse coïncider, de façon partielle, avec une sorte de retour au passé.

Un tel choix demande beaucoup de courage et une grande capacité d'analyse, surtout aujourd'hui, face à la constante rhétorique qui gravite autour de l'enthousiasme, souvent injustifié, pour notre présent et pour le brillant avenir qui en serait le corollaire incontournable. Apparemment, il n'y a pas d'alternative et les souteneurs d'une telle vision – que Josif Brodskij a appelé les *hérauts de la nécessité historique* – profitent de toute occasion pour nous convaincre de la pertinence et de l'inéluctabilité de leurs propos.

Redécouvrir les lieux de la ville

L'aboutissement des visions de ces *hérauts* est l'aplatissement progressif des modèles auxquels nos architectures et, par conséquent, nos villes font référence. Il est évident qu'un tel processus tend à nier un des caractères fondamentaux des villes: l'affirmation des différences, possible seulement à l'intérieur d'un processus de partage des objectifs. La raison pour laquelle la culture architecturale devrait se pencher sérieusement sur cet



Parigi, 1993, 24 x 30,5 cm.



Roma, 1993, 24 x 30,5 cm.

aspect est liée à la question – aujourd’hui très débattue – de l’identité culturelle dans son sens le plus large.

Nos villes se peuplent d’objets étrangers et agressifs dont la seule logique est celle – si souvent invoquée – du rendement économique (quelle fin misérable pour une discipline noble comme la nôtre). Il est de notre devoir d’empêcher nos villes de se transformer en fades cortèges d’objets qui, sous les formes et les couleurs du carnaval, ne cachent que cynisme et arrogance.

Ce n’est pas par hasard que j’ai utilisé le terme d’"objets" et non celui d’"architectures". L’architecture, en effet, est toujours construction et, par cette affirmation, je ne me réfère pas seulement à l’évident contenu constructif de tout bâtiment. Je pense plutôt à la capacité des bonnes architectures de construire les villes en tissant des rapports non casuels avec "l’environnant"; à leur capacité d’être innovatrices et de recueillir en même temps l’héritage du passé; à la clarté avec laquelle elles savent doser invention et tradition; et encore à leur volonté déclarée de devenir patrimoine commun, au-delà de leur affectation, indépendamment de leur banalité ou de leur monumentalité.

Très souvent, la ville historique en tant que telle n’est plus considérée comme thème de réflexion par les architectes. Le phénomène auquel on a fait référence – la fermeture de l’architecture sur elle-même – commence, probablement, avec la naissance de l’architecture moderne et sa tendance, presque incontournable, à s’affirmer dans la périphérie. Il serait trop compliqué d’en analyser ici les raisons. Nous nous limiterons à affirmer que, dans la plupart des cas, les protagonistes de l’architecture moderne ne se posent pas la question du rapport avec la ville du passé. S’ils le font, c’est de façon polémique, avec une vision basée sur le contraste plutôt que sur l’analogie à ce qui existe.

Ce n’est pas mon intention d’engager l’énième critique du Mouvement moderne. Au contraire: il me semble utile d’en souligner encore une fois les qualités positives. Mais le



problème réside dans le fait que même les meilleures expériences ont été incapables de donner une vision précise des rapports entre architecture nouvelle et ville historique. Les grands modèles de référence ont désormais montré leurs limites et on a perdu aujourd'hui l'aptitude à imaginer l'architecture dans une dimension de continuité avec le passé. Dans ce sens, continuité n'implique certainement pas renoncement au développement, à la transformation, au progrès. La continuité avec le passé doit simplement garantir le maintien et la sauvegarde du caractère de nos villes et de leur identité.

Venezia, 1994, 24 x 30,5 cm.

Il n'est plus possible d'imaginer une architecture comprise et partagée par tous les citoyens. Aujourd'hui, nous assistons à une multiplication frénétique des formes et des langages et à une indifférence grandissante à l'égard des problèmes de la forme urbaine. Tout en étant contraire à cette soi-disant profusion de nouvelles significations, je suis certain que le retour à une pratique architecturale plus consciente et mesurée est improbable, du moins pour les années à venir.

Quant aux villes, leur situation est différente.

Il ne suffit pas de la volonté d'un seul architecte pour en influencer le développement. Il faut une volonté politique précise, et je me réfère ici non seulement à la classe dirigeante mais aussi à la population dans son ensemble. Paradoxalement – de façon plus ou moins consciente – nous sommes toujours et encore à la recherche du plaisir éphémère de la

nouveauté, de l'extravagance, du "jamais vu". (Il faut aussi souligner que les media soutiennent et propagent sans cesse cette manière déformée de regarder la réalité.)

La ville, par contre, a besoin de *choses* solides et durables, pas nécessairement inhabituelles, outrées et tapageuses. Je suis convaincu que, dans leur majorité, les bâtiments qui peuplent les revues d'architecture sont destinés à un vieillissement précoce et irrépressible et qu'ils apparaîtront, dans quelques années, encore plus grotesques et fades qu'aujourd'hui.

Mais il y a des éléments plus importants quand il s'agit de transformations urbaines et ce constat est en même temps optimiste et pessimiste. Je fais allusion aux terrassements, aux nivellements, aux modifications orographiques, aux excavations, canalisations, rues, infrastructures, installations et à tout ce qui accompagne d'habitude un projet à échelle urbaine et qui peut influencer de façon positive ou hypothéquer – selon le cas – le destin d'un quartier ou d'une ville. Il y a peut-être du bon dans l'aspect provisoire et fragile de beaucoup de constructions contemporaines. Leur caractère éphémère essaie peut-être de nous dire leur incapacité d'assumer le poids d'une transformation dont la signification et la valeur dépassent la période d'une décennie.

Le seul espoir consiste dans la redécouverte des lieux de la ville.

Rues, ruelles, chemins, allées, boulevards, squares, places, esplanades, jardins, cours, sont les objectifs auxquels toute construction devrait se référer. Les formes de ces lieux et de leurs éléments constitutifs, y compris les plus modestes, sont à rechercher à l'intérieur du vocabulaire que chaque ville possède, offert jour après jour tel un livre ouvert.

Il s'agirait de remplacer les métaphores par la simple description.

Notes

Les passages d'Adolf Loos, librement traduits à partir du texte de 1910 «Problèmes d'architecture viennoise», illustrent de façon très claire la problématique de l'architecte confronté à la construction d'un bâtiment fortement influencé par le contexte. Ils constituent la meilleure explication du projet pour la célèbre maison de la Michaelerplatz.

La *Contribution à une théorie de l'architecture* publiée par Auguste Perret en 1952 représente toujours une magnifique leçon. L'aphorisme cité n'apparaît pas dans l'anticipa-

tion de la *Contribution* publiée par la revue *Techniques et Architecture* en 1949.

La citation de Kay Fisker appartient à un texte de 1964, publié par la revue danoise *Arkitekten* et partiellement traduit en français dans un numéro monographique de la revue *archithese*, n° 4, 1985.

Il est utile de remarquer que les trois architectes, que je considère comme personnalités de référence pour le développement d'une idée d'architecture peu

voyante, discrète et attentive aux problèmes du contexte, ne sont pas considérés comme authentiquement modernes par les différentes histoires de l'architecture de notre siècle.

L'expression «*Théâtre de la mémoire*» est tirée du livre de Colin Rowe et Fred Koetter *Collage City*. Dans ce texte, l'illustration du «*théâtre de la mémoire*» et du «*théâtre de la prophétie*» se fait par la confrontation du projet de Gunnar Asplund pour la Chancellerie royale de Stockholm et du *Plan Voisin* de Le Corbusier.