

Zeitschrift: Matières
Band: 9 (2008)

Artikel: Hypothèse pour une spatialité texturée
Autor: Lucan, Jacques
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-984428>

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.](#)

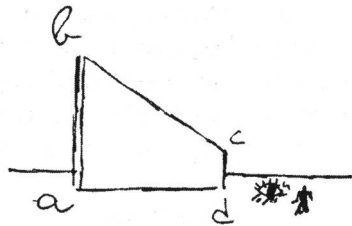
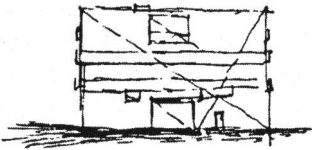
Terms of use

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: 06.10.2024

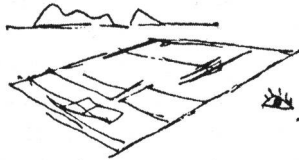
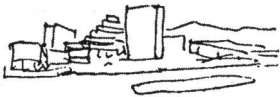
ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

1



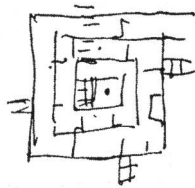
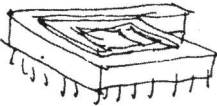
objectif,
visuel

2



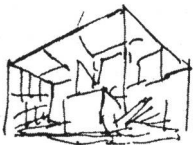
subjectif,
intellectuel

3



organique

4



E

texturijne

Hypothèse pour une spatialité texturée

Jacques Lucan

Regardons une suite de quatre figures publiées par Le Corbusier dans *Le Modulor*¹. Elles représentent quatre manières de «jouer» le jeu architectural, comme s'il éprouvait le besoin d'une classification supplémentaire après les «Cinq points d'une architecture nouvelle» de 1927, les «Quatre compositions» de 1929, les quatre fonctions de la Charte d'Athènes, etc. Ces quatre manières de jouer me permettront de déblayer le terrain pour une hypothèse.

Objectif, subjectif, organique, texturique

La première figure représente un schéma de la façade de la Villa Stein (1926-1928) à Garches, qui met en valeur le tracé régulateur dont elle est l'objet. Le Corbusier assimile cette façade à un tableau et sa perception ne dépend pas de la position du spectateur, ou plutôt la façade assigne au spectateur un point de vue frontal. Le jeu est ici «objectif» dit Le Corbusier. A noter – sans que je puisse apporter ici les développements intéressants la question – que Colin Rowe fera de la frontalité la condition de compréhension d'une transparence phénoménale². Cette conception sera développée par Peter Eisenman dans son analyse des œuvres de Le Corbusier et Pierre Jeanneret, Frank Lloyd Wright, Alvar Aalto et Giuseppe Terragni³; revenant plus tard sur «la capacité latente ou virtuelle du plan vertical d'engendrer l'espace»⁴, il en parlera comme d'une «conception du plan vertical de Le Corbusier/Rowe»⁵.

La deuxième des quatre figures publiées dans *Le Modulor* correspond à «une composition urbanistique et architecturale»; elle est paysagère. Elle présente un rassemblement de bâtiments différents qui entretiennent des rapports, ce qui n'est pas sans rappeler la compréhension par Le Corbusier de l'ensemble de l'acropole d'Athènes ou de la Piazza dei Miracoli de Pise⁶. Ce rassemblement de bâtiments semble être ici – vu la présence d'une pyramide à gradins – le projet pour le Mundaneum (1928-1929). Dans un paysage, rien n'est vu frontalement, et la perception change lorsque le spectateur se déplace. Le jeu est ici «subjectif» dit Le Corbusier.

Ci-contre: Le Corbusier, *Le Modulor* (1950), Boulogne-sur-Seine, 1963, figure 30, p. 79.

Les deux premières figures ont affaire à la perception, la représentation schématique d'un œil étant là à chaque fois pour le signaler. Il n'en est plus de même pour les deux figures suivantes.

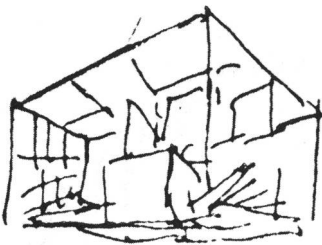
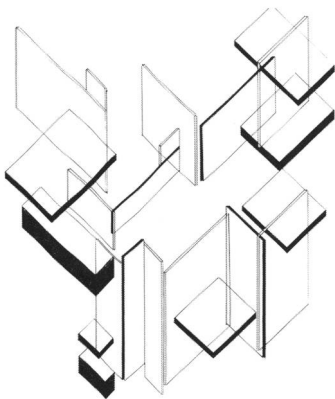
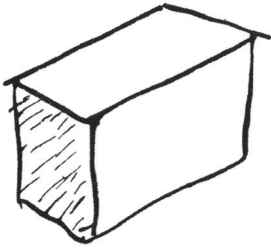
La troisième figure est celle du musée à croissance illimitée. Le Corbusier avait dit lors de sa première présentation en 1931 que son développement se faisait «*selon des lois naturelles de croissance qui sont dans l'ordre selon lequel se manifeste la vie organique : un élément étant susceptible de s'ajouter dans l'harmonie, l'idée d'un ensemble ayant précédé l'idée de la partie*»⁷. Il ajoutait encore que le musée n'avait pas de façade frontale, puisque celui qui venait le visiter y pénétrait par le centre. Avec le musée à croissance illimitée, le jeu est bien sûr «*organique*» dit Le Corbusier.

La quatrième figure «*évoque un événement interne de l'Unité d'Habitation de Marseille*», lorsque toutes les mesures sont définies par le Modulor, l'événement interne ici représenté étant sans doute celui d'une cellule d'habitation. Nous ne sommes alors ni dans un jeu pictural et objectif, ni dans un jeu paysager et subjectif, ni dans un jeu organique. Nous sommes dans un jeu «*texturique*» : l'application d'un système de mesures harmoniques pour tous les éléments architecturaux crée un «*état d'agrégation unitaire*»⁸, manière de dire que même les éléments qui n'ont pas été mesurés, mais qui sont inclus dans l'ensemble, sont de fait harmonisés (et mesurés) puisqu'ils appartiennent à une même texture : «*En effet, une face comme l'autre à l'extérieur, les volumes des locaux à l'intérieur, les surfaces des sols et des plafonds, celles des murs, l'influence si décisive des coupes en tous lieux de l'édifice, sont intimement gérés par la cohérence des mesures et tous les aspects, et par conséquent toutes les sensations, se trouvent harmonisés entre eux.*»⁹

«*L'ART est la manière de faire*» dit Le Corbusier après avoir décliné les quatre «*jeux*» architecturaux, objectif, subjectif, organique et texturique. Bien sûr, le quatrième jeu a sur les précédents l'avantage d'utiliser une règle harmonique unifiante puisque le Modulor est «*apte à unifier la texture de l'œuvre architecturale, lui donnant la fermeté interne qui est la santé même*»¹⁰. Quelques années plus tard, filant la métaphore du tissage ou du tricotage, parlant du couvent de la Tourette (1953-1960), Le Corbusier dira : «*De fil en aiguille vous finissez par tricoter quelque chose. Je dis tricoter parce que ça veut dire que toutes choses sont l'une dans l'autre, l'une impliquant l'autre*»¹¹. Posons l'hypothèse que le recours au Modulor permet une spatialité dans laquelle tous les éléments sont liés dans des suites harmoniques, si bien qu'aucun ne peut être séparé des autres. Posons donc l'hypothèse que cette spatialité peut elle aussi être qualifiée de texturique (ou texturée) et regardons comment elle connaît des réalisations.

Au calendrier Le Corbusier d'après 1950

La quatrième figure du *Modulor* est un parallélépipède rectangle dont trois des faces auraient été enlevées ou seraient transparentes et à l'intérieur duquel un jeu de plans perpendiculaires semble partitionner les surfaces ou le volume intérieurs. Ce parallélépipède texturé ne peut manquer d'évoquer un autre parallélépipède, posé par l'architecte comme modèle de conception architecturale vingt ans plus tôt, je veux parler du «*prisme pur*» de la deuxième des fameuses «*Quatre compositions*» réunies en une planche publiée dans le premier volume de *l'Œuvre complète* en 1929. D'un parallélépipède à l'autre, l'accent est mis sur des caractéristiques différentes sinon opposées. Ce qui fait apparaître d'autant plus évidente l'insistance sur la texture du parallélépipède du *Modulor*.



Le «Prisme pur», extrait de la planche des «Quatre compositions» publiée par Le Corbusier dans Le Corbusier et Pierre Jeanneret, Œuvre complète 1910-1929.

Theo van Doesburg, *Contre-construction* à partir du projet de la *Maison particulière*, 1923.

Extrait de la figure 30 du *Modulor*, 1950.

La figure du jeu texturique fait aussi penser, quasiment trente ans après, à la *Maison particulière* que Theo van Doesburg et Cornelis van Eesteren avaient présentée à la galerie L'Effort moderne, à Paris, lors de l'exposition du groupe De Stijl à l'automne 1923, projet qui avait donné lieu à la conception des fameuses *Contre-constructions*. Mais en établissant ce rapprochement, je dois nécessairement rester prudent puisque la *Maison particulière* se développe de façon centrifuge, excentriquement, tandis que le jeu texturique corbuséen reste enfermé dans les limites d'un parallélépipède rectangle. En parlant de l'évolution récente de l'architecture, dont il considérait de toute évidence la *Maison particulière* comme un jalon essentiel, Van Doesburg précisait ainsi l'excentricité de celle-ci : «*La nouvelle architecture est anticubique, c'est-à-dire que les différents espaces ne sont pas comprimés dans un cube fermé. Au contraire, les différentes cellules d'espaces (...) se développent excentriquement, du centre à la périphérie du cube, par quoi les dimensions de hauteur, de largeur, de profondeur, de temps, reçoivent une nouvelle expression plastique.*»¹²

On connaît la réaction de Le Corbusier à la nouvelle expression plastique de Van Doesburg, son refus de l'anticubisme, son rejet de ce qu'il qualifie de «*silhouettes accidentées et tourmentées*», de «*richesse abusive*» et d'«*exubérance de formes*»¹³. Il attend le moment où le «*prisme simple*» reprendra le dessus, où tout viendra se ranger «*sous l'égide de la forme pure*»¹⁴.

Constatons, avec la Villa Stein à Garches, par exemple, que la forme est pure, un parallélépipède rectangle, mais qu'elle accueille les jeux complexes du plan libre, c'est-à-dire un dispositif dans lequel la pièce fermée ne tenait plus lieu d'entité architecturale – comme, au demeurant, elle n'en tenait pas non plus lieu dans le dispositif de la *Maison particulière*. Plus tard, le Palais de l'Association des filateurs (1953-1956) et la Villa Shodan (1951-1956) à Ahmedabad sont encore des parallélépipèdes, mais beaucoup plus «*transparentes*» que ne l'était l'enveloppe du prisme de la Villa Stein : les façades est et ouest du Palais laissent en effet voir ou deviner le jeu architectural intérieur ; la toiture de la Villa abritant une volumétrie complexe engage maintenant le plan libre à assumer complètement la troisième dimension verticale. Du Palais, Le Corbusier dit que «*la structure est stricte*»¹⁵. Des plans de la Villa Shodan, Le Corbusier dit qu'ils «*révèlent une simplicité notoire de structure*»¹⁶, mais il ajoute qu'ils révèlent aussi «*une plasticité étonnante dans l'implantation des locaux, leur forme, leurs dimensions, à l'ombre des brise-soleil des façades et du toit-parasol*»¹⁷. Même s'il tient à faire le lien entre ses préoccupations présentes et celles qui avaient été les siennes dans l'entre-deux-guerres, même s'il précise que la Villa Shodan est la mise «*à la mode tropicale et à la mode indienne*»¹⁸ des ressources de la Villa Savoye (1928-1931), il ajoute cependant qu'elle est «*au calendrier Le Corbusier d'après 1950*»¹⁹. Dans ce calendrier, *Le Modulor* est une date, et on peut faire l'hypothèse d'une extension du concept de plan libre pour décrire précisément le Palais de l'Association des filateurs et la Villa Shodan, pour décrire l'«*état d'agrégation unitaire*» d'une spatialité texturée.

Notons que Le Corbusier éprouve le besoin de préciser que le dallage de sol de la Villa est mesuré par le Modulor. Quant au Palais, non seulement son sol, mais aussi ses murs revêtus sont mesurés par le Modulor, celui-ci établissant en quelque sorte un système de coordonnées pour le jeu volumétrique texturique. Notons enfin que la différence entre plan libre et texture ne doit pas être regardée comme une opposition. La question du plan libre était attachée à celle de la disposition d'«*organes libres*» les uns à l'égard des autres, et à leurs relations équilibrées. L'agrégation texturique va plus loin. Pour prendre une comparaison possible, je fais le rapprochement avec le travail pictural de Mondrian : si ses tableaux des

années 1920 et 1930 traitent de l'équilibre, d'abord « statique », puis « dynamique », cherchant à éviter tout creusement illusionniste de la surface de la toile, certains de ses derniers tableaux peints à New York, notamment *New York City I* de 1942, ont une consistance texturique : les lignes de couleur tressent la surface de la toile et lui donnent en quelque sorte une épaisseur sculpturale²⁰.

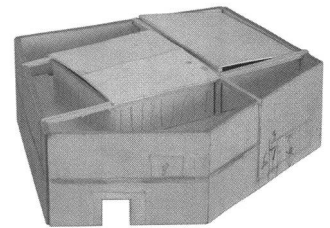
Spatialité texturée et all-over

L'évocation (trop) rapide du chemin emprunté par Mondrian est celle d'un passage de la planéité à la texture, passage que l'on pourrait imaginer avoir été du même type que celui de Le Corbusier, d'un jeu objectif à un jeu texturique. Allons plus loin. *New York City I* est all-over ; Mondrian, on le sait, aura une influence déterminante sur la peinture américaine des années 1950. Écoutons ce que dit Clement Greenberg, un « connaisseur » des peintres all-over, et prêtons une attention particulière à son analogie au tissage, donc à la texture : « le peintre all-over rend tous les éléments et toutes les zones de son tableau équivalents en terme d'accentuation et d'importance. (...), le peintre all-over tisse son œuvre d'art en mailles serrées dont chaque point récapitule le mode d'unité »²¹. Cette remarque me permet-elle de légitimer un peu plus la notion de spatialité texturée ?

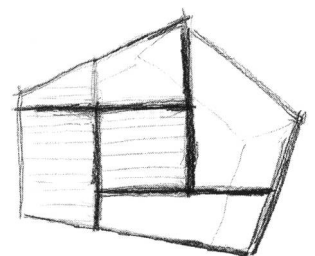
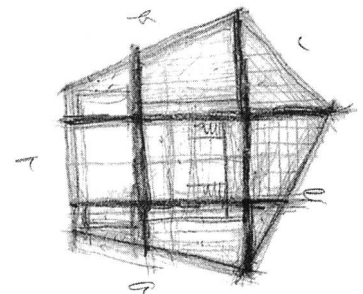
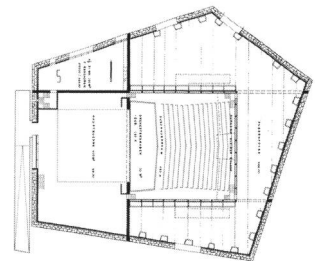
Lorsque Herzog & de Meuron conçoivent le projet pour le théâtre de Visp en 1984, se doutent-ils qu'ils conçoivent un dispositif architectural qui va connaître une fortune indéniable ? Selon diverses modalités, à chaque fois spécifiées par des contextes ou des programmes particuliers, plusieurs de leurs projets s'inscrivent dans une même lignée, depuis le bâtiment de bureaux et de logements à Soleure (1993-2000), la pharmacie de l'hôpital cantonal de Bâle (1995-1998), le bâtiment de marketing Ricola à Laufen (1997-1998), jusqu'au Schaulager à Bâle (1998-2002) ou au Laban Dance Centre à Londres (2000-2002), par exemple. Bien sûr, les caractéristiques particulières de ces réalisations ne doivent pas être ignorées, mais je laisserai de côté leurs différences au profit de leur similitude, et aussi de leur similitude avec d'autres bâtiments conçus par d'autres architectes.

Pour chacun des bâtiments cités précédemment, la forme générale est unitaire. Comme je l'avais déjà noté²², cette forme est le plus souvent difficilement descriptible à l'aide des outils de la géométrie dont use habituellement l'architecte, comme des angles qui produisent des figures régulières (triangle équilatéral, carré, rectangle, etc.), des mises en parallèle ou en orthogonalité des lignes principales, comme le choix de courbes générées à partir de points clairement situés, etc. Chacun de ces bâtiments peut être assimilé à une plaque horizontale plus ou moins épaisse et de hauteur constante. Cette plaque a un contour polygonal irrégulier ; elle ne peut être fragmentée, puisque aucune ligne de fracture possible ne la divise, puisque aucun axe de symétrie ne la partage.

La détermination du contour polygonal répond à des exigences dictées par la situation du bâtiment, ou plutôt les diverses découpes résultent des nécessités qu'a la forme de concilier les conditions du contexte et les conditions de l'usage. On se rappelle les démonstrations que Herzog et de Meuron avaient faites à plusieurs reprises en alignant de nombreuses maquettes, alignements dont ils attendaient des sortes de démonstrations pédagogiques de la manière de faire un projet, la détermination de la forme étant le résultat d'une suite d'opérations quasiment automatiques, comme si les décisions étaient objectives. Sans jamais qu'elle se fragmente, la forme unitaire devenait à la fin du processus absolument spécifique et absolument « contextuelle », oblitérant tout référent possible, référent « typologique » ou référent



Herzog & de Meuron, projet pour le théâtre de Visp (1984), maquette d'étude.

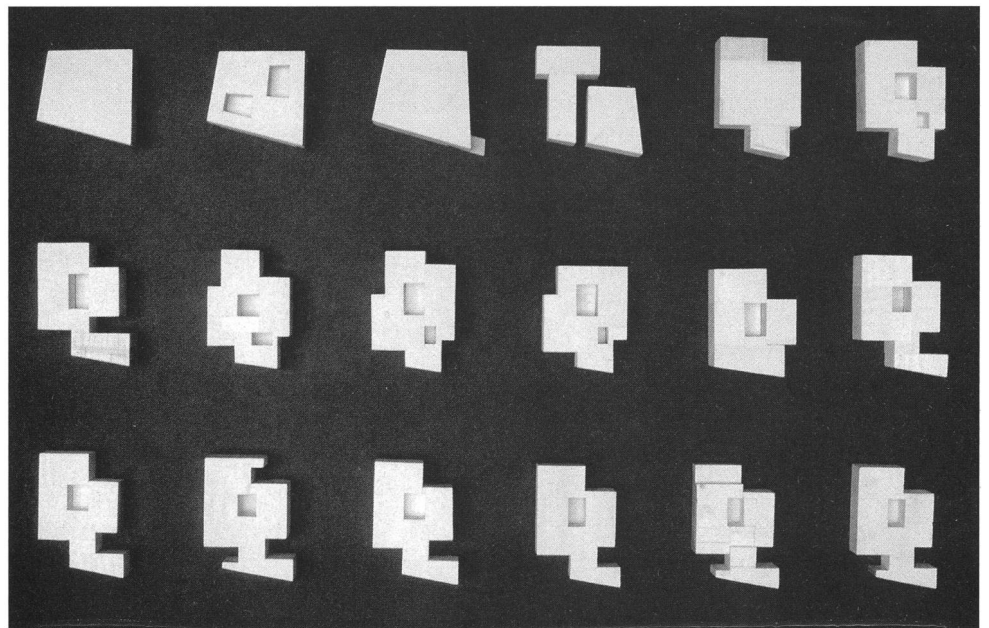


Herzog & de Meuron, projet pour le théâtre de Visp (1984), croquis d'étude de disposition du plan en grille et en hélice.

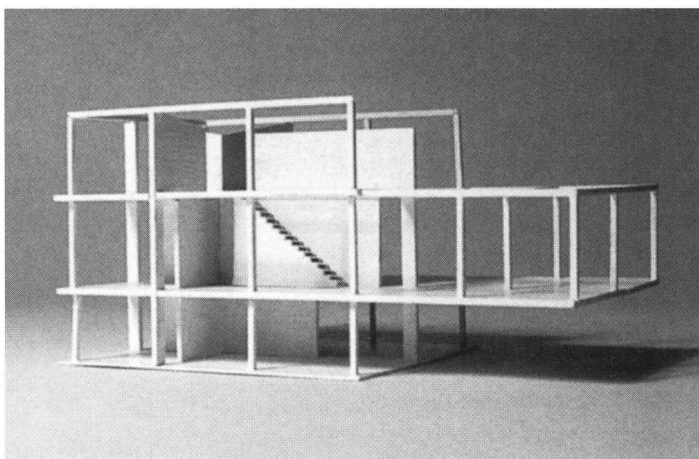
«stylistique». En dernière instance, on n'imagine pas que cette forme unitaire et spécifique puisse être transplantée ailleurs, quand bien même procéderait-on à des adaptations!

Mais à partir du moment où une forme est définie de la façon qui vient d'être décrite, comment reçoit-elle les diverses fonctions d'un programme? Une manière de faire, radicale et automatique, pourrait être, par exemple, de diminuer homothétiquement le contour du bâtiment, à l'instar des *shaped canvases* de Frank Stella, toiles ayant un contour polygonal irrégulier. Mais ne serait-ce pas alors accentuer une centralité, et est-il un programme susceptible de se plier à de telles contraintes formelles? Une autre manière serait de considérer que le bâtiment procède d'une découpe à l'emporte-pièce, découpe d'un tissu homogène en grille, par exemple. Mais comment concilier l'abstraction de la grille et le particularisme de la forme, comment concilier l'inconciliable?

Pour aborder la question de la spatialité de la forme unitaire, revenons au projet pour le théâtre de Visp, si l'on veut bien toujours considérer ce projet comme le premier d'une lignée. En regardant les diverses possibilités qu'ont envisagées Herzog & de Meuron, on doit constater que la solution au problème de la disposition intérieure n'allait pas de soi. Après une disposition en grille des parois partageant le pentagone irrégulier, disposition qui cherche notamment à faire coïncider l'extrémité des parois avec les angles du pentagone, une autre solution génère un développement en hélice des parois à partir d'un carré central. Dans chacun des cas, deux logiques semblent s'affronter, une logique non compositionnelle de l'irrégularité et une logique compositionnelle de la régularité. La solution retenue abandonne cet affrontement; la partition ne procédera ni d'une grille ni d'une génération, mais d'un découpage par un minimum de lignes qui ne cherchent plus à rejoindre les angles du pentagone ni à faire de figure. Posons que la forme et sa partition sont maintenant adéquates, car l'une et l'autre sont non compositionnelles, et elles donnent une texture absolument singulière au théâtre.



Herzog & de Meuron, pharmacie de l'hôpital cantonal de Bâle (1995-1998), maquettes d'étude.



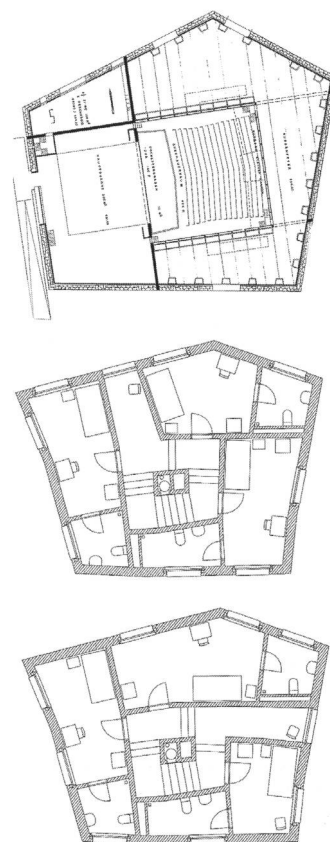
Quasiment en même temps que le projet pour le théâtre de Visp, Herzog & de Meuron conçoivent la maison à Tavole (1982-1988), qui en reprend plusieurs traits formels et matériels, mais qui tresse de façon indissociable partitions horizontales et expression verticale. Le rectangle du plan – forme régulière cette fois – est en effet découpé par une croix qui est comme relevée pour dessiner les façades. Si je parle de tressage, c'est que la texture spatiale et constructive de la maison assure la liaison de tous les éléments dans une structure non hiérarchique, aucun élément ne venant dominer les autres, aucune pièce ne prenant le pas sur les autres, aucun espace n'étant au service d'un autre espace. Ceci m'autorise-t-il à traduire et adapter Greenberg à mon avantage : «*l'architecte all-over rend tous les éléments et toutes les zones de son projet équivalents en terme d'accentuation et d'importance. [...], l'architecte all-over tisse son projet en mailles serrées dont chaque point récapitule le mode d'unité*» ?

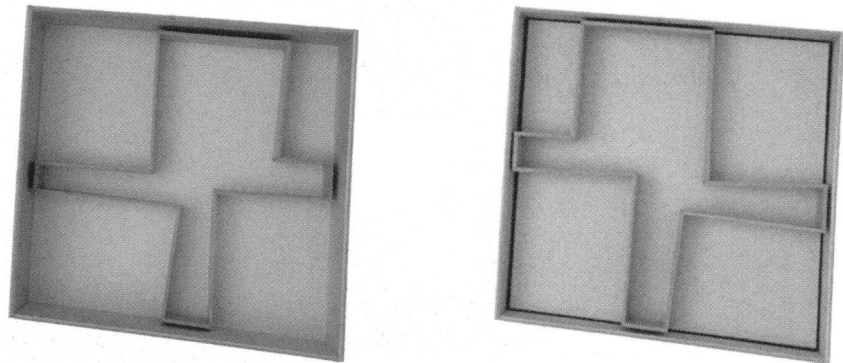
Le déni de la typologie

Les bâtiments possédant des plans irréguliers sont aujourd'hui très nombreux. Leur conception part très souvent de deux présupposés. Le premier est que le projet d'un bâtiment n'a pas pour point de départ des éléments préalablement définis qu'il s'agit d'assembler pour fabriquer un tout. En particulier, le point de départ n'est pas l'a priori de pièces dont les dimensions sont dépendantes de leur fonction ou de leur position par rapport à d'autres pièces. Le second présupposé, corrélatif du premier, est que la disposition des pièces n'est pas réglée par des schémas établis, c'est-à-dire par des dispositifs validés, que ce soit par la tradition ou par des données relatives à l'usage. Le second présupposé est donc une mise à l'écart de toute nécessité de se plier à des typologies architecturales.

Pour apprécier les conséquences de tels présupposés, je peux rapprocher le plan du projet pour le théâtre de Visp et le plan du bâtiment conçu par Miller & Maranta comme extension de la Villa Garbald à Castasegna (2001-2004). Moyennant un changement d'échelle nécessaire, leurs formes pentagonales peuvent quasiment se superposer – ce qui tendrait à mettre en cause mon affirmation précédente comme quoi on n'imagine pas qu'une forme unitaire et spécifique puisse être déplacée de l'endroit pour lequel elle a été conçue. Le bâtiment de Miller & Maranta occupe l'angle du terrain de la villa, et sa forme semble résulter d'une

Herzog & de Meuron, maison à Tavole (1982-1988), maquette.





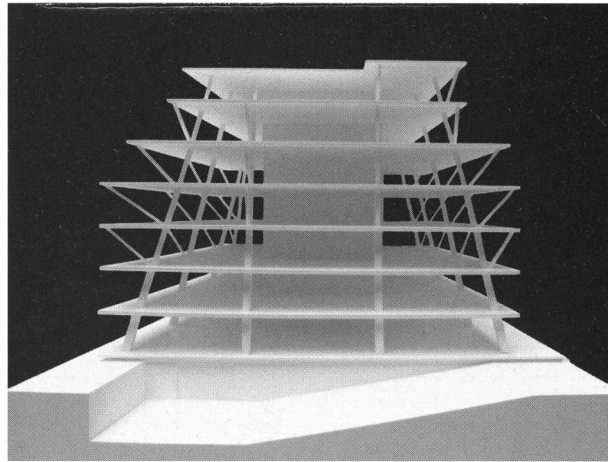
Valerio Olgiati, école de Paspels (1996-1998), maquette des deux étages de classe.

adaptation à une situation fortuite ; il enroule une hélice de chambres autour du noyau d'un escalier, chaque chambre complétée d'une salle de bains ayant une configuration individuelle. Aucune de ses parois n'étant parallèle à une autre, une chambre « appartient » absolument à ce bâtiment – et ne pourrait en être détachée pour rejoindre un autre bâtiment. Le bâtiment produit ainsi sa texture spatiale propre et la comparaison est éloquent avec la Villa Garbald elle-même, conçue « à l'italienne » par Gottfried Semper, faite de pièces qui s'assemblent selon une géométrie régulière.

Le bâtiment de Miller & Maranta semble coller au contexte de son terrain d'assiette, en épouser les limites pour fabriquer le contour de son volume, un volume extrudé – comme il est maintenant devenu convenu de dire. Il ne peut en être de même de l'école de Paspels (1996-1998) de Valerio Olgiati, bâtiment « librement » installé sur un terrain vacant et dont le contour est lui aussi irrégulier, mais beaucoup plus discrètement²³. Son plan est quasiment carré. Je dis quasiment puisque la déformation du carré, qui semble résulter d'une sorte de poussée sur un côté, donne à la figure deux angles légèrement aigus et deux angles légèrement obtus. Cette opération de déformation a des effets notoires sur la spatialité de l'école. Les classes ayant une configuration aussi proche que possible d'un rectangle – puisque toutes possèdent deux angles droits –, l'espace en croix qui les distribue à chaque étage en subit toutes les conséquences : aucun des murs des branches de la croix n'est parallèle à un autre. De plus, d'un étage à l'autre, les classes n'occupent pas les angles de la même manière, donc leurs murs ne se superposent pas, et bien sûr la croix n'est pas identique. D'un étage à l'autre, on ne retrouve donc pas ses « habitudes », c'est-à-dire des dispositions qui sont établies sur la même trame. Quand bien même les éléments architecturaux en jeu sont-ils délibérément simples, on se perd ainsi dans les méandres d'une spatialité texturée.

Ci-contre : Miller & Maranta, extension de la Villa Garbald à Castasegna (2001-2004), plans d'étages, comparés au plan du théâtre de Visp.

Arrivé à ce point, je pourrais avancer que participent à la fabrication d'une spatialité texturée toutes les opérations qui visent à donner une forme absolument individuelle et spécifique à un bâtiment, et qui délibérément rejettent l'orthogonalité, le parallélisme, l'égalité, la symétrie, la répétition, etc., c'est-à-dire tous les outils de la géométrie pragmatique, au profit de figures qui ne sont pas ou sont difficilement descriptibles.

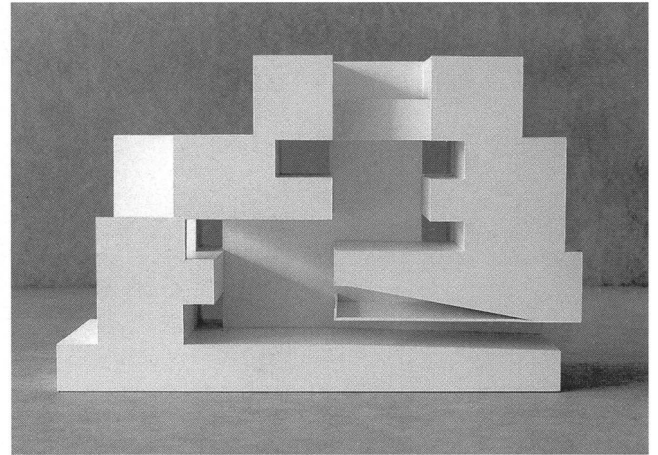
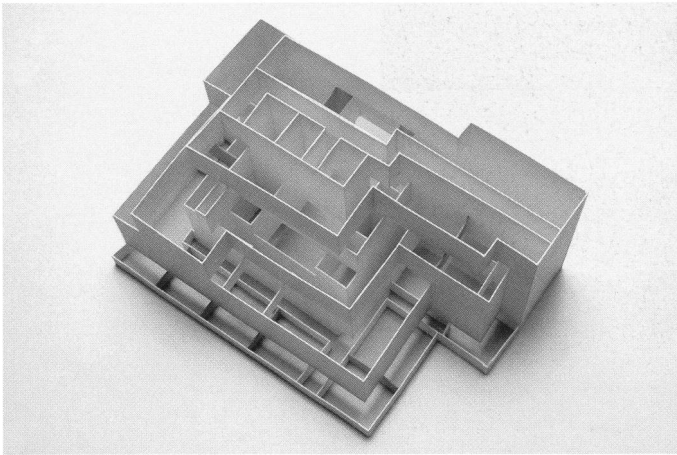


Après l'école de Paspels, Olgiati fait subir des déformations à la géométrie de plusieurs de ses projets, géométrie que l'on peut considérer avoir été initialement régulière. Ces déformations accentuent ou même instituent la singularité du bâtiment. Je peux ainsi citer le projet pour un immeuble de trois appartements à Coire (1999), pour lequel il avait commencé à concevoir un plan carré qu'il avait ensuite déformé «informatiquement» en fonction de paramètres réglementaires et contextuels. Je peux aussi rappeler le projet d'un immeuble de bureaux à Zurich (2001), pour lequel les déformations intéressent cette fois non plus seulement le plan mais les trois dimensions de l'espace, les étages ayant des retraits successifs, et les piliers périphériques qui supportent les planchers s'inclinant en suivant les retraits des étages. Il en résulte que les piliers replient presque visuellement le bâtiment sur lui-même, affirmant ainsi son unité et sa singularité. Avec les projets successifs pour un nouveau bâtiment de l'Université de Lucerne (2003) et pour le concours du Learning Center de l'EPFL (2004), Olgiati expérimente encore les processus de déformation et de torsion: il «texturise» un peu plus la construction en lui faisant perdre toute dimension générique, et il lui donne une indubitable monumentalité.

Valerio Olgiati, projet d'un immeuble de bureaux à Zurich (2001), maquette.

Tressages de murs

Revenons à l'école de Paspels, au non-parallélisme et à la non-superposition des murs définissant les croix qui distribuent les classes. Rapprochons cette fois l'école de Paspels et le Sihlhof de Giuliani & Hönger à Zurich (2000-2003), qui présente un dispositif de murs verticaux qui eux aussi ne se superposent pas d'étage en étage²⁴. En effet, les voiles de béton armé qui délimitent les différents espaces intérieurs fabriquent comme une résille ou un tressage de murs. Ces murs ne construisent pas un bâtiment constitué de travées, pour lesquelles on pourrait distinguer ossature et remplissage, l'ossature exprimant un évident report vertical des charges. Ces murs, en fabriquant une résille ou un tressage, donnent au Sihlhof la consistance d'un tout, dont aucun élément ne peut être soustrait; un tout homogène et insécable, comme une structure *all-over* en trois dimensions. Notons ici qu'en parlant de murs – servant à porter – et non pas de parois – servant à seulement délimiter l'espace, nous sommes très loin de toute problématique de plan libre pour lequel la disposition des parois est indépendante des nécessités de stabilité, et que nous retrouverions



Giuliani & Hönger, Sihlhof (2000-2003), Zurich, maquette montrant la texture des murs. A droite: maquette-coupe sur les halls.

plutôt, paradoxalement, les vertus d'un *Raumplan*, mais pour lequel la différenciation et l'imbrication de pièces aux caractéristiques diverses ne seraient plus l'objet du travail architectural.

Les espaces intérieurs d'usage collectif du Sihlhof s'imbriquent les uns les autres, notamment verticalement. La superposition des deux écoles que le Sihlhof rassemble est aussi la superposition de leurs halls – l'un au rez-de-chaussée, l'autre au deuxième étage sur le toit de l'amphithéâtre –, mais décalés, une maquette coupée que Giuliani & Hönger ont réalisée proposant l'explication de ces superpositions. Les espaces intérieurs du Sihlhof donnant de plus l'expérience d'une complexité des déplacements, les flux se croisant en se superposant, donnant une multiplicité de vues, dans toutes les directions, comme si ces espaces intérieurs étaient alors striés par des lignes perspectives. Le croisement et la superposition des différents espaces semblent ainsi travailler en creux l'épaisseur du volume intérieur.

Bien que ne se superposant pas, les murs du Sihlhof, au contraire de ceux de l'école de Paspels, sont inscrits dans une orthogonalité générale à tout le bâtiment, ce qui exclut tout biais, toute diagonale. De la même manière, les murs de la maison construite par Christian Kerez, Forsterstrasse à Zurich (1999-2003), délimitent des espaces en se disposant parallèlement ou orthogonalement les uns par rapport aux autres. Là encore, d'un étage à l'autre, ils ne se superposent pas. Ils sont d'une grande épaisseur – inhabituelle pour un programme d'habitation –, ce qui ne fait pas d'eux des voiles. Leur disposition cependant, et leur omniprésence – ils n'entrent en concurrence avec rien, aucun cloisonnement plus léger ne venant les compléter – ne font pas oublier qu'ils pourraient être encore considérés comme des parois, selon un dispositif à la Mies van der Rohe, mais «solidifié» – et sans piliers bien sûr. L'épaisseur des planchers est identique à celle des murs verticaux. L'épaisseur répond certainement à des nécessités constructives, vu les grands porte-à-faux qui permettent de toujours libérer les angles du bâtiment. Mais l'égalité produit aussi une équivalence figurative totale entre murs et planchers. Cette équivalence signifie l'absence de hiérarchie, et là encore je me permets de reprendre mon adaptation des propos de Greenberg: Kerez «rend tous les éléments et toutes les zones de son projet équivalents en terme d'accentuation et d'importance», il «tisse son projet en mailles serrées dont chaque point récapitule le mode d'unité».



Avertissement (final)

Le classement qu'avait fait Le Corbusier dans *Le Modulor* de quatre jeux architecturaux lui avait permis d'avancer l'idée d'une dimension architecturale texturique, idée qu'il n'avait pas énoncée auparavant, et que de toute évidence il éprouve la nécessité d'énoncer pour expliquer et décrire des phénomènes qu'il ne peut ranger dans les catégories qui lui sont devenues «traditionnelles». C'est cette balle que j'ai repris au bond – avec un temps de retard, il va sans dire – pour essayer de la renvoyer selon une ligne qui croise des réalisations architecturales contemporaines – dont le choix n'est pas ici exhaustif. Peut-être était-ce trop vouloir solliciter quatre petits schémas, trop vouloir les «faire parler», mais le but était d'avancer une hypothèse. Car si on laisse de côté le concept traditionnel de pièce, toujours utile mais pas en des circonstances comme celles que nous avons essayé d'examiner, si on estime que les notions de plan libre, d'espace ouvert (*open space*) ou d'espace fluide (*flowing space*) ne suffisent pas à décrire ce que cherchent à «inventer» aujourd'hui certains architectes, on peut légitimement tenter l'hypothèse d'une spatialité texturée.

Cette tentative serait justifiée par un constat supplémentaire dont je n'ai pas fait mention jusqu'ici. Les dessins du *Modulor* ne sont pas huit mais sept. La façade de la Villa Stein est complétée par la représentation abstraite d'un plan vertical ; le paysage architectural est aussi représenté par un plan regardé en perspective cavalière ; l'image du musée à croissance illimitée est accompagnée par son plan. De la villa au musée, on passe ainsi du vertical à l'horizontal comme description possible d'un espace du calendrier d'avant 1950. La spatialité texturique, elle, a un schéma qui n'est complété par rien. Aucun plan ne peut en rendre compte, aucune vue cavalière, aucune frontalité. Je considérerais l'absence de huitième schéma comme un symptôme : elle confirmerait que la spatialité texturée requiert un autre regard, donc d'autres moyens de conception et de description, une autre hypothèse.

*Christian Kerez, maison (1999-2003), Forsterstrasse, Zurich, vue des murs d'un étage.
Page de droite : maquette de disposition des murs.*

Notes

¹ Le Corbusier, *Le Modulor* (1950), Boulogne-sur-Seine, 1963, chapitre 3 : Mathématique, figure 30, p. 79, et commentaires pp. 79 et 80.

² Voir : Colin Rowe et Robert Slutzky, «Transparency: Literal and Phenomenal» (1963), dans *The Mathematics of the Ideal Villa and Other Essays*, Cambridge (Mass.), 1976 (traduction française : *Transparence réelle et virtuelle*, s. l., 1992).

³ Voir : Peter Eisenman, *The Formal Basis of Modern Architecture* (1963), Baden, 2006. Il s'agit de l'édition tardive du Ph.D. en philosophie qu'Eisenman a obtenu au Trinity College de l'Université de Cambridge (Grande-Bretagne) en 1963.

⁴ Peter Eisenman, «Real and English. The Destruction of the Box I», *Oppositions*, n° 4, octobre 1974 (repris dans Peter Eisenman, *Eisenman Inside Out. Selected Writings 1963-1988*, New Haven et Londres, 2004), p. 8.

⁵ *Ibidem*, p. 19.

⁶ Voir : Jacques Lucan, «Athènes et Pise. Deux modèles pour l'espace

convexe du plan libre», *Les Cahiers de la recherche architecturale et urbaine*, n° 22-23, février 2008.

⁷ *Le Corbusier et Pierre Jeanneret, Œuvre complète 1929-1934* (1934), Zurich, 1984, p. 72.

⁸ Le Corbusier, *Le Modulor*, op. cit., p. 80.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ *Ibidem*, p. 225.

¹¹ Le Corbusier, «J'étais venu ici...», *L'Architecture d'aujourd'hui*, n° 96, juin-juillet 1961, p. 3.

¹² Theo Van Doesburg, «L'évolution de l'architecture moderne en Hollande», *L'Architecture vivante*, automne & hiver 1925, p. 19.

¹³ Le Corbusier, «L'exposition de l'Ecole spéciale d'architecture», *L'Esprit nouveau*, n° 23, mai 1924, s.p.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ Le Corbusier, *Œuvre complète 1952-1957* (1957), Zurich, 1985, p. 144.

¹⁶ *Ibidem*, p. 134.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ A ce sujet, voir : Yves-Alain Bois, ««New York City I», 1942 de Piet Mondrian», *Cahiers du Musée national d'art moderne*, n° 15, 1985.

²¹ Clement Greenberg, «La crise du tableau de chevalet» (1948), *Art et culture*, Paris, 1988, p. 174.

²² Pour certains des attendus concernant les formes unitaires, voir : Jacques Lucan, «On en veut à la composition (2)», *matières*, n° 6, 2003.

²³ Pour une analyse du travail d'Olgiati, je renvoie à Jacques Lucan, «Textured Spatiality and Frozen Chaos», dans *2C*, n° 37 («Valerio Olgiati»), 2006.

²⁴ Pour une analyse du travail de Giuliani & Hönger, je renvoie à Jacques Lucan, «Masse und Textur», dans *Giuliani & Hönger - Dreidimensional*, Zurich, 2006. Ce sont les présentations des travaux d'Olgiati et de Giuliani & Hönger qui m'ont mené à aborder les questions que j'ai développées dans le présent article de *matières*.

