

Français

Objektyp: **Group**

Zeitschrift: **Werk, Bauen + Wohnen**

Band (Jahr): **89 (2002)**

Heft 1/2: **Nach innen = En dedans = Inwards**

PDF erstellt am: **13.09.2024**

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Français

Walter Zschokke (pp 8–9)
Traduction française: Paul Marti

Quand l'extérieur est encore à l'intérieur

Le monde intérieur de l'Urban Entertainment Center à Vienne de Rüdiger Lainer

A Vienne-Simmering, un remarquable centre de loisirs de la nouvelle génération est entré en service. Derrière une enveloppe colorée, attrayante, se développe un monde en mouvement, diversifié sur le plan spatial et refermé sur lui-même. L'immensité et l'utilisation du centre sont des arguments importants qui militent pour la dissociation de l'enveloppe et de la structure intérieure. La constellation des niveaux dans le *mall* et les volumes des salles de cinéma y définissent un espace intérieur palpitant. C'est aussi un espace équivoque: qui vient de l'extérieur, le vit comme un espace intérieur, qui quitte une salle de cinéma ou un commerce, croit accéder à un espace extérieur. Dans la mesure où les escalators, les passerelles, les faces inférieures ascendantes des auditoriums ou de salles de cinéma servent à définir des effets spatiaux internes et des configurations d'un type nouveau, cette réalisation poursuit-elle, de manière conséquente, le Mouvement moderne?

La fin de l'automne et l'hiver sont le temps du cinéma. La nuit tombe tôt et il fait froid; dans la salle où se tiennent les représentations, le climat est en revanche agréable, chaleureux et le déroulement de l'action nous conduit partout sans que nous ne dussions faire un pas. Dans la grande boîte sombre et insonorisée qui est aujourd'hui la plupart du temps traitée en bleu nuit, les spectateurs deviennent une «collectivité orientée». Les séquences d'images projetées sur l'écran lui ouvrent une porte sur le monde virtuel. L'intérieur réel est sublimé par l'action du film. Le concept de régie anticipe les changements rapides des lieux d'action qui relèvent de la technique de découpage.

Il y a plusieurs décennies, alors que les cinémas n'étaient composés que d'une seule salle, souvent de grande dimension, la zone devant l'entrée et le foyer servait à mettre le spectateur en condition pour l'événement cinématographique à venir. L'on se rencontrait bien avant le début du film pour obtenir une bonne place. Le foyer était orné d'affiches de films anciennes et nouvelles, de photos de stars et de nombreux miroirs dans lesquels les grandes et petites «étoiles», pleines d'attentes, pouvaient s'observer. La salle de cinéma était souvent dotée d'un éclairage indirect – qui passait ensuite de manière prometteuse au rouge avant de

s'éteindre lentement – et sonorisée avec une musique en accord avec le film. Elle ouvrait en effet, la plupart du temps, une demi-heure avant le début du film et le public devait être diverti. Parfois, les parois de la salle de cinéma faisaient l'objet d'un traitement artistique, comme, par exemple, à Zurich au Studio 4 de Werner Frey et Roman Clemens. Toutefois, à la sortie, le retour à la réalité était brutal. Alors que les spectateurs étaient encore sous l'effet du final, ils aboutissaient, par des escaliers et des corridors aménagés au moindre coût, à l'air libre, à côté ou derrière le bâtiment. L'affaire était conclue et personne ne pensait alors à tirer profit de l'état d'âme qui avait été généré.

Les cinémas multiplex actuels sont des entreprises entièrement rationalisées avec au moins une douzaine de salles auxquelles sont directement agrégés d'autres lieux de distraction et de restauration. Des effets de synergie motivent ce regroupement. Les multiplex sont placés à la périphérie de la grande ville: les exploitants comptent aussi sur de nombreux visiteurs de la région avoisinante. De plus, une situation à proximité d'une station de métro est idéale. La dernière extension de la ligne 3 du métro viennois d'Ottakring à l'ouest, à travers le centre-ville jusqu'à Simmering où se trouve le «Pleasure dome» au sud-est a mis à quelques minutes des quartiers qui n'avaient auparavant guère de rapport.

Un noyau de cristallisation pour le nouveau morceau de ville

A l'extérieur de la ville, à Simmering, les quatre cylindres en briques des anciens réservoirs à gaz, aménagés en logements, en bureaux et en *mall* nommé Gasometer et la station de métro du même nom sont appelés à devenir un noyau de cristallisation urbain. Les travaux de planification urbanistique des friches industrielles avoisinantes sont achevés ou vont être entrepris sous peu. Le long de la rue tangentielle au nord du gazomètre, un complexe de bureaux a déjà été construit auquel s'ajoute depuis peu «le centre de loisirs urbain», appelé aussi Pleasure Dome. Il s'agit d'un bâtiment important dont les deux fronts de rue se composent chacun d'une paroi en verre haute de quatre étages. Au-dessus s'empilent, en retrait et plusieurs fois articulés, des volumes de même hauteur. Le grand bloc paraît néanmoins bas en comparaison des gazomètres hauts de plus de 60 mètres, il fait l'effet d'un immeuble urbain normal de six étages. Il comporte au sous-sol un niveau continu de parking, au-dessus, sur une moitié, un cinéma multiplex de 15 salles, sur l'autre moitié trois autres niveaux de parkings – il y a au total 750 places – et, encore au-dessus, un *mall* de trois étages avec des magasins, des possibilités de restauration, des salles de jeu et l'accès au cinéma multiplex.

L'extérieur n'est pas fonction de la structure interne

L'enveloppe se compose, sur deux côtés, de panneaux de verre colorés qui donnent plus de corps

Journal

Thema

Forum

62

Service

au bâtiment que s'ils avaient la clarté du verre, et cela de jour comme de nuit. Les couleurs altèrent la vision de l'intérieur. La construction de la façade et les dalles des étages se superposent. Le plan montre qu'une couche praticable se développe le long du front côté gazomètres. Elle assure la transition avec l'espace de la rue en permettant la vision de l'extérieur sur l'intérieur et réciproquement. Mais en même temps, elle isole la structure et la vie intérieure qui se développe à l'arrière. La répartition des surfaces de couleurs sur les panneaux de verre est abstraite et paraît détachée des fonctions qui sont derrière. Sur les façades secondaires, les escaliers de secours qui ne servent qu'en cas d'urgence se développent, sur tout le corps de bâtiment, en diagonale et à la manière de cascades. Ils forment une mise en scène, un agencement fonctionnel dont l'architecte tire un parti ornemental conférant à la façade un kick et une signification spécifiques. Au moins sur les faces arrières, la fonction de centre de manifestations pour un public important devient ainsi lisible.

Les accès au *Pleasure dome* sont de différents types: le visiteur qui n'emprunte pas les ascenseurs depuis les parkings au premier niveau (+3) du *mall* peut rejoindre, depuis la rue, l'avant-corps revêtu de verre par une rampe qui décrit une ample courbe devant le halle de rock au pied du deuxième gazomètre. Sur l'angle, l'enveloppe présente un plissement supplémentaire et l'entrée est marquée par un retrait au niveau spatial. Cette forme de déformation d'un angle se trouve déjà dans des réalisations antérieures de Rüdiger Lainer. Elle donne ici une expression au mouvement virtuel produit par la rampe d'accès. L'amorce incurvée de la rampe lui enlève sa dureté. Situer l'entrée à cet endroit aurait pu devenir problématique, avec ce pli, cela est plus facile. La déformation arbitraire renvoie toutefois à l'indépendance de l'enveloppe et de la structure interne. Elle rend l'arrête imparfaite en apparence et lui ôte son aspect tranchant; ainsi l'intrusion à cet endroit, l'entrée, devient architecturalement possible.

Le mouvement et le jeu des couleurs dans un espace intérieur de grande envergure

Dès lors que le visiteur a franchi la paroi de verre par le cadre métallique assurant la transition, il atteint l'espace long et haut derrière les panneaux en verre coloré. L'entrée se prolonge désormais en rampe – il faut tout de même franchir une hauteur correspondant à deux niveaux de parking. Le cheminement passe sous une plate-forme en forme de rein sur pilotis qui sert, à deux batteries d'escalators, de surface de retournement et de palier intermédiaire. Celles-ci relient le foyer inférieur et supérieur du cinéma que le visiteur entrevoit une première fois incidemment. On reconnaît les vues latérales des cinémas fermés avec leurs parties inférieures ascendantes qui s'avancent loin en porte-à-faux dans l'espace du foyer. Tels d'immenses blocs de rocher, les volumes s'empilent dans le sens de la hauteur et de la profondeur dégageant des

espaces en forme de gorges que franchissent, ici ou là, des escaliers et des passerelles. Ceux-ci servent aux opérateurs d'accès aux cabines de projections et d'issues de secours. L'extérieur des corps est dématérialisé par de la couleur, il est homogénéisé et neutralisé. Oskar Putz, un peintre «concret» viennois, a défini les tonalités. Après qu'on nous a, en quelque sorte, offert une bande-annonce du foyer du cinéma, le chemin conduit plus haut vers le hall d'entrée du *mall* dans lequel mène depuis la droite, c'est-à-dire depuis les gazomètres au *mall*, une passerelle large entièrement vitrée. Un café occupe tout un côté de ce second accès principal.

Le *mall* à proprement parler est formé de trois niveaux superposés de surfaces utiles dans lesquels pénètre profondément une halle haute de trois niveaux que recourent plusieurs fois des passerelles de liaison et percent des volées d'escaliers. Les segments de dalles de grandes surfaces ne se superposent toutefois pas exactement, ils sont au contraire en partie nettement décalés les uns par rapport aux autres. Les tranches des dalles mis en valeur par des surfaces de verre multicolores donnent son équilibre à une organisation dynamique des espaces. Pour sa part, le revêtement de sol continu en dalles d'ardoises vert sombre posées en bandes de différente largeur produit un effet de planéité sans contrainte. Dans le *mall*, Rüdiger Lainer a délibérément créé plusieurs rapports à l'espace extérieur sous forme de sorties sur des terrasses ainsi que des vues étendues. À travers des vitrages hauts en verre transparent, le visiteur a une vision sur le paysage au nord.

L'envie d'espace dans la cité du cinéma

Pour atteindre le centre de cinéma, il faut monter avec les escalators au deuxième niveau du *mall*. En passant devant des lieux de restaurations et des halls de jeu, on atteint la zone avancée où des moniteurs informent l'arrivant des titres de films qui passent à ce moment. Curieusement, on renonce en revanche aux affiches de films; la communication visuelle se réduit aux écrans. Plusieurs guichets de billets et un long bar flanquent l'accès au foyer supérieur du cinéma où il est aussi permis de se déplacer librement sans billet d'entrée. Ici à nouveau, les volumes fortement saillants des salles déterminent l'impression produite par l'espace. Ils n'ont pas l'air creux, l'effet sculptural qui en émane est trop massif. Même sur le côté de la grande enveloppe, l'espace qui les entoure est toujours un espace intermédiaire. Il est traversé en plusieurs endroits par des escaliers de service. L'espace intermédiaire n'est ainsi pas simplement un espace résiduel, mais également une sorte d'espace intérieur riche en tensions et en événements. Du haut, la lumière arrive de jour dans la gorge du foyer, mais la pénombre ne sert pas ici aux gravures piranésiennes des Carceri; ce sont bien plus une envie d'espace et un caractère jeune et ludique qui se manifestent dans cette concentration de grands corps et dans les espaces qui se développent entre eux.

Les entrées des salles de cinéma sont définies comme de puissants couloirs de mines plaqués en bois de cerisier. Des rampes et des escaliers conduisent à l'intérieur. Un peu comme les couloirs mobiles qui amènent les voyageurs aux avions, ils invitent les spectateurs à entrer et à décoller collectivement dans l'événement cinématographique. Les salles de cinémas sont traitées à l'intérieur en bleu nuit. Des lampes tamisées par des verres bleus et des hauts-parleurs laissés apparents constituent les rares installations à côté des lampes discrètes indiquant, au-dessus des portes de secours – les sorties correspondantes. Les spectateurs n'étant admis dans la salle que peu avant le début du film, aucune mise en scène particulière n'est requise pour passer le temps d'attente. Cette fonction était assurée par les possibilités de consommation offertes au foyer.

Loin, à l'arrière-fond de la gorge du foyer, se trouve une tour fine avec des escaliers extérieurs qui transperce verticalement les deux espaces de foyer. Dans le volume prismatique se concentrent les toilettes. Pour les dames, au niveau des foyers, pour les hommes, quelques marches plus haut au demi-niveau: à Vienne, l'on est encore galant. Les contrecœurs des escaliers sont à nouveau plaqués en bois de cerisier.

Pour accéder au foyer inférieur, le visiteur trouve aussi, à côté de l'ascenseur, une construction d'escalators, hardie et en porte-à-faux, qui descend en un premier temps sur la plate-forme en forme de rein devant la paroi de verre coloré. Depuis ce belvédère au-dessus de la rampe d'accès, il jouit simultanément d'une vue sur l'intérieur, sur l'ensemble et sur l'extérieur: à travers la paroi de verre coloré, il aperçoit les gazomètres à proximité. De nuit, l'éclairage extérieur, les reflets et l'éclairage intérieur définissent un mélange irritant d'intérieur et d'extérieur. Un autre escalator conduit au foyer inférieur. Avant plan et arrière plan coïncident ici: du point de vue de l'espace, il n'y a plus qu'un extérieur ou «avant», c'est la gorge du foyer. Les salles de cinéma se vident à nouveau dans le foyer. Le spectateur n'est plus propulsé dans une arrièrecour ou une ruelle secondaire, mais accueilli, une fois encore, par le grand espace richement aménagé. Il peut ainsi passer des après-midi ou des soirées entières dans le *Pleasure dome*: boire quelque chose avant le film, manger quelque chose après le cinéma, enchaîner avec une partie de billard ou avec encore un film, etc. Il est manifeste que le concept vise à maintenir le visiteur le plus longtemps possible dans l'espace intérieur. La dureté commerciale de ce monde intérieur diffère de celle de la friche industrielle autour. Elle n'a rien à voir avec le froid mordant du vent qui souffle en cette saison sur la lande de Simmering et ne veut rien savoir de la pluie. Les occupants des gazomètres n'ont pas besoin de mettre ne fusse qu'un pied dans l'humidité. Naturellement, il y a, derrière, un concept économique percutant et, durant la réalisation, l'on a fait les calculs un nombre suffisant de fois. Le concept architectural témoigne de tant de joie de

vivre et d'envie d'espace que l'on dépense volontiers l'argent pour le cinéma dans ses gorges et que l'on renonce au séjour dans les boyaux d'un centre de cinémas médiocrement planifié.

Il y a dans la production de Rüdiger Lainer, entre autres, deux stations évidentes sur le chemin qui a maintenant débouché sur cette réalisation (voir: Zschokke; Rüdiger Lainer, Bâle 1999). À partir de 1997, il travailla au projet du «Cineplexx City» à proximité de la gare de Salzbourg, qui s'élève directement à côté d'un bâtiment industriel protégé par la conservation du patrimoine et transformé en centre commercial. Suite à des retards, il a été achevé presque en même temps que le *Pleasure dome* commencé en 1998. À Salzbourg, le principe de la grande enveloppe avec des salles de cinéma empilées et les accès disposés librement dans l'espace fut formulé, pour la première fois, mais les volumes ont, en raison du caractère du matériau – du béton bouchardé –, une présence plus forte qu'à Vienne où la couleur active plus fortement l'espace intermédiaire et les corps dématérialisés font un effet plus léger et retenu. L'architecte utilisa de manière particulièrement ludique le principe de la rampe disposée librement dans l'espace et des corps autonomes pour des programmes audio-visuels courts dans l'exposition de 1998 de la province de Styrie (sur le thème des cultures de la jeunesse) à Bad Radkersburg. Et, dans la construction de l'école secondaire d'Absberggasse à Vienne-Favoriten, terminée en 1994, se montra le flair spécifique de Lainer qui sut y offrir aux adolescents des espaces où apprendre, vivre, expérimenter et qui sut les agréger dans des bâtiments attractifs.

Fort de cette expérience, Lainer réussit à aménager à Vienne un centre de loisirs urbain qui est subordonné au même calcul commercial que d'autres temples de la consommation mais dont la formulation architectonique est de qualité manifestement plus grande. Pourquoi ne pas laisser exploiter deux salles par le musée du film viennois et chercher les jeunes visiteurs là où ils se tiennent volontiers ?

Bettina Köhler (pp 30–35)

Traduction française: Jacques Debains

Fraîcheur de l'ombre, frisson sublime. Vers le souterrain.

Retrospective sur l'approche du monde souterrain à travers Boullée

En 1793, Etienne Louis Boullée concevait un édifice rond qualifié par la suite de «Temple de la Raison». Contrairement à certaines idées reçues, dans ce propos ce temple associé à une caverne

souterraine ne sera pas compris comme l'expression inhérente aux conceptions culturelles révolutionnaires. Par une rétrospective sur la manière de traiter les portiques enterrés et les grottes, ce projet de temple sera plutôt vu comme la concrétisation conséquente d'une esthétique active ayant l'ambition de mettre «naturellement» en œuvre le sublime. Ce regard en arrière sur l'histoire architecturale des espaces intérieurs aveugles ou peu éclairés, explique comment l'époque qui précéda l'ère de l'éclairage artificiel sut cultiver l'ombre et l'obscurité.

Avec des projets de nécropoles gigantesques et un temple probablement pensé pour le culte de la nature, Etienne Louis Boullée a mis en scène une forme particulière du construit. Il y voyait une «architecture ensevelie» faisant partie de cette «architecture des ombres» dont il revendiquait la paternité.¹ Comme tous ses projets, cet édifice conçu comme un simple corps stéréométrique était partiellement enterré ce qui, dès l'abord, devait évoquer un sentiment de précarité et de mort. L'image de l'architecture enterrée est portée conséquemment à son terme, notamment dans le volume intérieur du temple rond probablement projeté en 1793. Le sol de ce temple semble être le produit de la «nature»: vision vers les profondeurs de grottes aux volumes tourmentés, avec au centre la statue de la déesse «Artemis Ephesia» devant engendrer chez l'observateur un frisson sublime, tout en évoquant la pérennité des vertus morales.

Pour Klaus Lankheit qui a redécouvert le projet, il existait sans doute un rapport entre le temple rond avec sa caverne et la statue d'Artemis Ephesia, cette incarnation de la nature féconde, et les aspirations culturelles de la révolution.² En 1793/94, le culte des vertus républicaines telles que liberté et égalité remplaça en fait très temporairement le culte chrétien. On rendait hommage à la raison qui était honorée comme une fille de la nature et, dans les nefes des églises, on lui édifiait des montagnes «sacrées».³ Selon Lankheit, il est donc certain que Boullée a projeté son bâtiment pour servir l'idéologie révolutionnaire du «Culte de la Raison et de la Nature» en vogue à l'époque.

Le fait que cette «architecture ensevelie» mettant en scène le passage du grand jour au souterrain d'une manière grandiose, soit une découverte du 18^{ème} siècle finissant et, à tout point de vue, une phase historique révolutionnaire, est également indubitable. Le seul point de doute est que le projet de Boullée ait effectivement répondu aux conceptions culturelles de ces années. La présente rétrospective se propose donc d'interpréter ce projet comme la prolongation conséquente d'une longue tradition dans l'approche du souterrain et de la voie qui y conduit. Une approche qui, portée par de grandes visions religieuses et artistiques, dirigea ses recherches et fit ses découvertes dans les profondeurs du sol: luxe de la fraîcheur, calme et loisir pour la contemplation, attrait de la peur et frisson sublime.

Le luxe de la fraîcheur: les cryptoportiques
L'architecture des villas antiques, notamment à la fin de l'ère romaine, savait déjà profiter des qualités rafraîchissantes de l'enterré.⁴ De longues galeries à demi ou totalement enterrées appelées cryptoportiques, offraient aux habitants une température estivale agréable. Leur installation exigeant de la place, des terrassements importants et très souvent la création de dénivelllements, les cryptoportiques étaient toujours le signe d'une résidence luxueusement aménagée. Les seuls contacts avec l'air libre consistaient en ouvertures le plus souvent ménagées dans le haut des voûtes. Elles étaient limitées pour assurer la clarté nécessaire, mais sans altérer les conditions climatiques. Des sas ou des couloirs et des entrées étroites donnaient accès à ces cryptoportiques qui, pendant les mois d'été, assuraient le maintien de températures fraîches et régulières. Les sols, les parois et les plafonds étaient revêtus de pierres nobles, de mosaïques et de fresques, démontrant ainsi l'appartenance des portiques aux pièces d'habitat des villas.

Contemplation dans l'ombre: Le naturel artificiel des grottes

Comme les cryptoportiques, les grottes appartenaient également à l'aménagement des villas antiques et des palais impériaux, mais contrairement aux cryptoportiques, on y mettait en scène la transition entre l'air libre et le souterrain, entre l'art et la nature, entre la clarté et les espaces dans l'ombre destinés aux sculptures ou peintures mythologiques. Les grottes ont survécu diversement dans l'art des jardins du 16^{ème} siècle. Ce faisant, il pouvait ne s'agir que de simples volumes à contempler ou d'espaces frais formant salle à manger d'été. En Italie, les grottes étaient le plus souvent associées à l'architecture d'un bâtiment secondaire ou intégrées dans le soutènement d'une dénivellation du jardin. En France par contre, on préférait les pavillons indépendants ou l'on réalisait des grottes dans des collines artificielles. Mais en tout état de cause, dans l'art des jardins des 16^{ème} et 17^{ème} siècles, les grottes correspondaient à un monde souterrain artificiellement créé, souvent au niveau du sol, et de l'extérieur, elles attiraient le regard car elles réunissaient des structures architecturales et d'autres imitant la nature. A l'intérieur, des parois rocailleuses artificielles en tuf, en pierre ponce et en coquillages ou faites de roche laissée brute, alternaient avec des revêtements nobles tels que le marbre et des représentations imagées sous forme de mosaïques et de fresques. Des éclats de miroir et de la nacre étaient aussi utilisés pour obtenir des jeux de lumière surprenants dans le volume. Et pour finir, des automates à commande hydraulique pouvaient intervenir pour créer des «jeux d'eau» très prisés.⁵ Les grottes répondaient non seulement au désir d'affirmer une surabondance prestigieuse mais, comme la Grotta Grande dans les jardins de Boboli par exemple, elles ouvraient aussi un accès à une suite d'espaces inspirée par le monde imaginaire du néoplatonisme.⁶ La transition de la matière à la forme, de

l'amour sensuel à l'amour spirituel, du fragment à l'idée du tout, est clairement matérialisée dans le programme de sculptures comme dans l'agencement de l'espace.

Attrait de la peur, frisson sublime: les grottes dans le jardin paysagé

Même si dans ces grottes, on recherchait tout autant la surprise et l'étonnement que la contemplation dans l'isolement, ces expériences sont loin de l'effet que le 18^{ème} siècle désirait pour les grottes. D'une manière concise, on pourrait dire polématiquement: Au delà de toute hétérogénéité, les grottes des 16^{ème} et 17^{ème} siècles devaient être avant tout belles. Dans les jardins paysagés de la fin du 18^{ème} siècle, on voulait plutôt qu'elles soient «sublimes et nobles». En 1757, dans son écrit sur «Le sublime et le beau», Edmund Burke décrit la différence entre le sublime et le beau de la manière suivante: «[...] sublime objects are vast in their dimensions; beautiful ones comparatively small; beauty should be smooth, and polished; the great rugged and negligent; beauty should shun the right line, yet deviate from it insensibly; the great in many cases loves the right line and when it deviates it often makes a strong deviation; beauty should not be obscure; the great ought to be dark and gloomy; beauty should be light and delicate; the great ought to be solid and even massive.»⁷ Les qualités du sublime sont celles de phénomènes naturels engendrant la frayeur. En 1739, dans son «Treatise of human Nature», prenant notamment l'exemple de la perception de la nature, David Hume affirme également: «A wide plain, the ocean, eternity, a succession of several ages; all these are entertaining objects and excel every thing, however beautiful, which accompanies not its beauty with a suitable greatness.»⁸ Percevoir ce qui dépasse sa propre existence de manière inconcevable fait naître un espace passionnel. Hume précise encore que s'il s'agit d'un objet situé à une grande distance, l'admiration pour la distance se reporte sur l'objet lui-même: «But as fancy passes easily from one idea to another related to it [...] the admiration, which is directed to the distance, naturally diffuses itself over the distant object.»⁹ Et c'est ainsi que fondamentalement, le plaisir d'observer et d'imaginer l'effroi corollaire à une perception intense de la nature, ne peut s'instaurer qu'à une distance sécurisante. Cette esthétisation de l'expérience naturelle s'est vue concrétisée dans les grands jardins paysagés anglais où précisément, le contraste entre un aménagement charmant, proche de la nature et du naturel, avec des architectures de grottes évoquant des cavernes sombres, insondables et sauvages, met l'observateur à même d'effectuer un parcours passionné dans sa vie spirituelle propre.¹⁰ Au plus tard depuis la «Dissertation on Oriental Gardening» par William Chambers en 1772, «des scènes effrayantes» avec «rochers en surplomb, grottes obscures et cascades impétueuses» appartiennent au programme d'un jardin.¹¹ Ainsi que le décrit Chambers, il suffisait de s'enfoncer dans la terre et l'on pouvait être sur-

pris non seulement par des «visions de dragons, de furies infernales et de feu perpétuel», mais aussi par des «chocs électriques, des déluges artificiels et des rafales de vent subites».¹² Que l'on descende dans la grotte dite de Proserpine dans le célèbre Ermitage d'Arlesheim ouvert en 1785, et l'on se voyait horrifié à la vue d'un autel antiquisant, car ce lieu de culte était vraiment peuplé de monstres artificiels, d'un dragon et d'un crocodile, tandis qu'au travers des fissures du rocher, on entrevoyait une Proserpine portant une torche.

«Mettre la nature en œuvre». Le Temple du Sublime

Revenons à Etienne Louis Boullée dans les projets duquel convergent les chemins menant au monde souterrain esquissés ici et qui, dans une certaine mesure, constituent le sommet et le point final d'une analyse artistique consacrée au Sublime. Boullée se rattache immédiatement à la théorie esthétique du sublime en constatant qu'il n'y a pratiquement rien de plus magnifique que de transmettre par l'architecture des expériences pouvant être vécues comme «au milieu des mers», rien à voir si ce n'est «le ciel et l'eau». Ou encore comme le propose Boullée, on devrait s'imaginer volant dans un «aérostat» et être confronté au spectacle extraordinaire d'un «espace inconcevable»¹³. Le chemin inverse vers les profondeurs de la terre, dans l'ombre des cavernes et des grottes, est susceptible d'engendrer une frayeur mystique comparable, qui confirme ainsi la dite «architecture ensevelie». Le stratagème consistant à enterrer partiellement la construction exprime ce que Boullée prétendait être le but suprême de l'architecture: Mettre la nature en œuvre (autrement dit, faire de la nature une part de l'architecture). Comme «metteur en œuvre de la nature», l'architecte devient l'inventeur d'une architecture sublime.¹⁴ Certes, Boullée pense que seules certaines formes bâties et justement les monuments funéraires, conviennent à cette démarche.¹⁵ Comment en effet évoquer plus clairement le processus de la temporalité qu'en observant l'image d'une ruine: «laissant présumer au spectateur que la terre lui en dérobe une partie»¹⁶. Mais le recours aux ambiances lumineuses devient aussi plus varié avec une architecture s'enfonçant dans le sol. En ce sens cette «architecture ensevelie» répond à l'une des intentions centrales de Boullée qui voulait développer le caractère et l'atmosphère des volumes par la lumière et l'ombre: «Artiste [...] descends dans les tombeaux pour y tracer les idées à la lueur pâle mourante des lampes sépulcrales.»¹⁷

De même, Boullée pense que dans les églises, il devrait être possible «de mettre la nature en œuvre en introduisant la lumière dans le temple de manière que [...] elle devint susceptible d'effets éclatants, mystérieux, doux ou sombres en un mot propre à faire naître en nous des sentiments analogues à nos cérémonies religieuses et qu'exige le culte de l'Être Suprême.»¹⁸ Si l'on observe sur l'arrière-plan de ces déclarations non seulement le projet de temple rond pré-

senté plus haut, mais aussi l'architecture en grotte de Boullée pour une chapelle de calvaire à l'église St. Roch¹⁹, on peut se poser la question de savoir si l'on peut vraiment comprendre ce projet de temple comme un édifice culturel révolutionnaire. Ce gigantesque édifice rond devait-il accueillir le «Culte de la Raison et de la Nature» en accord avec les idées de la révolution française au sommet de la Terreur?²⁰ Dans ses déclarations, Boullée a toujours répété que l'effet suprême que l'architecture peut atteindre est l'expérience du sublime. Dans les profondeurs de son temple, Boullée a rappelé à la vie l'idée de la grotte où séjourner les Dieux et a clairement refermé ce gigantesque espace souterrain par une coupole figurant le ciel. Un jour crépusculaire devait régner dans cet espace et en son centre tourmenté, une statue de l'Artemis Ephesia incarnant la nature, située à une distance inaccessible de l'observateur, devait lui procurer le frisson d'une émotion sublime.

Mais d'après tout ce que l'on sait des fêtes célébrées à Paris en 1793 au cours desquelles la liberté, cette fille de la nature, recevait l'hommage du peuple²¹, le frisson sublime ne faisait pas partie du programme. Clarté de la communication, transparence dans l'enseignement des nouveaux «dogmes», ainsi se voyait définie la conception du temple des Décades au centre duquel était adorée la «Raison pure naturelle»²². Dans un temple où des tables de lois et des allégories de la vertu devaient être lues et observées, une lumière régulière permettait de reconnaître clairement chaque élément. Le projet lauréat de Durand et Thibault pour un «Temple de l'Egalité» en l'an II (1794) qu'a publié Werner Szambien, propose un espace intérieur adéquat sans ombre et préparé didactiquement avec tableaux et sculptures.²³

L'exigence de renoncer à la représentation esthétique des «mystères» de la foi²⁴ aurait détruit le cœur même d'un projet tel que le temple de Boullée. Effectivement, le fait qu'une croix ou une statue d'Artemis occupe le lieu n'était pas essentiel. Par contre, le genre de mise en scène dans une caverne sombre et mystérieuse était décisif; un jeu de mystère subtil qui n'aurait sûrement pas répondu aux idées des révolutionnaires. L'audacieux projet de Boullée d'un temple-grotte doit donc être compris ici comme l'aboutissement d'une longue tradition dans le rapport au souterrain. Le qualificatif de «révolutionnaire» n'est valable que dans la mesure où nous trouvons ici l'expression d'une idée architecturale mettant efficacement la nature en œuvre.

1 Voir Etienne Louis Boullée, Architecture, Essai sur l'Art (Présentation par J. M. Pérouse de Montclos), Paris 1968, p. 133 et suiv.

2 Voir Klaus Lankheit, Der Tempel der Vernunft, unveröffentlichte Zeichnungen von Etienne Louis Boullée, Bâle Stuttgart 1968, p. 38. De même, Adolf Max Vogt, Boullées Newton Denkmal Sakralbau und Kugelidee, Bâle et Stuttgart 1969, p. 261.

3 Lankheit, 1968 (voir 2), p. 36. Voir aussi Hans Christian Harten, Transformation und Utopie des Raums in der französischen Revolution: von der Zerstörung der Königsstatue zur republikanischen Idealstadt, Brunswick Wiesbaden 1994, p. 60 et suiv.

- 4 Voir Il Sottosuolo nel mondo antico (a cura di Francesca Ghedini e Guido Rosada), Dosson Trévise 1993, p. 71 et suiv.
- 5 Voir Barbara Rietzsch, *Künstliche Grotten des 16. und 17. Jahrhunderts, Formen der Gestaltung von Aussenbau und Innenraum an Beispielen in Italien, Frankreich und Deutschland*, Munich 1987, p. 5.
- 6 Rietzsch, 1987 (voir 5), p. 7 à 10.
- 7 Edmund Burke, *A philosophical enquiry into the origin of our ideas of the sublime and beautiful*, Londres 1757, cit. de: Andrew Ashfield et Peter de Bolla, *The sublime a reader in British eighteenth-century aesthetic theory*, p. 140.
- 8 David Hume, *A Treatise of human Nature*, Londres 1739–40, (ed. P. H. Niddich) Oxford 1978, p. 432.
- 9 Hume, ed. 1978 (voir 8), p. 433.
- 10 Voir Clemens Alexander Wimmer, Michael Niedermeier, *Hängende Gärten, schaurige Grotten dans: Anthos*, 1992, 1, p. 36.
- 11 Cit. de: Clemens Alexander Wimmer, *Geschichte der Gartentheorie*, Darmstadt 1989, p. 184.
- 12 Cit. de: Wimmer, 1989 (voir 11), p. 189.
- 13 Boullée, ed. 1968 (voir 1), p. 85.
- 14 Boullée, éd. 1968 (voir 1), p. 73.
- 15 Boullée, éd. 1968 (voir 1), p. 133. Voir aussi Jean Marie Pérouse de Montclos, Etienne-Louis Boullée, Paris 1994, p. 153.
- 16 Boullée, éd. 1968 (voir 1), p. 133.
- 17 Boullée, éd. 1968 (voir 1), p. 133.
- 18 Boullée, éd. 1968 (voir 1), p. 156.
- 19 Pérouse de Montclos, 1994 (voir 15), p. 28, 29.
- 20 Lankheit, 1968 (voir 2), p. 38. De même, Adolf Max Vogt, 1969, p. 261 et suiv.
- 21 Lankheit, 1968 (voir 2), p. 36.
- 22 Harten, 1994, (voir 3), p. 70. Zum Dekadentempel, p. 68.
- 23 Werner Szambien, *Les Projets de l'An II concours d'architecture de la période révolutionnaire*, Paris 1986, p. 86, 87.
- 24 Voir aussi Harten, 1994 (note 3), p. 70.

English

Walter Zschokke (pages 8–9)
English translation: Michael Robinson

When the outside is still inside

The inside world of Rüdiger Lainer's Vienna Urban Entertainment Center

A new kind of entertainment centre has caused something of a sensation in the Viennese borough of Simmering. A spatially diverse world, apparently complete in itself, seems to have been set in motion inside a colourfully enticing exterior. Sheer size, and the way the centre is used, are a powerful argument for the separation of outer envelope and internal structure: the placing of the levels and of the bodies of the cinema auditoria creates a pulsating interior in the mall. It is an ambiguous space: anyone coming in from the outside experiences it as an interior, but anyone coming out of a cinema or a shop has the impression of stepping outdoors. Are we looking at another logical continuation of Modernism

here, as escalators, walkways and the significantly sloping undersides of auditoria or cinemas are used to provide interior effects and new spatial configurations?

Late autumn and winter is the cinema season. It's cold, and dark early outside; but in the auditorium you are protected on all sides, comfortable, pleasantly warm, and the action takes you everywhere without your needing to move a muscle. In this huge, dark – usually midnight blue nowadays – soundproof box the spectators become a uniformly directed collective, and the pictorial sequences allow the screen to open up a gateway into a virtual world for them. The actual interior is sublimated by the events of the film. The directorial concept anticipates rapidly changing locations: they are all about editing technique.

Decades ago, when cinemas consisted only of one, usually large, auditorium, the zone outside the entrance and the foyer served to set the mood for the film event that was to come. People used to meet long before the film started, to make sure of grabbing a good seat. Old and current film posters, photographs of stars, numerous mirrors, in which stars and starlets could eye each other expectantly. The auditorium often had indirect lighting – which then changed to a highly promising red and faded away – and suitable music for the film playing in it, as the doors usually opened half an hour before the film started, and the audience had to be entertained. Often the walls in the cinema were designed by artists, as in Werner Frey and Roman Clemens's "Studio 4" in Zurich. But stepping out into the reality of the outside world was a brutal experience. You staggered into the open air, still overwhelmed by the end of the film, via corridors and stairs thrown together from the cheapest possible materials: business was over, in those days, no one thought of continuing to exploit the mood that had been so carefully established.

Today's multiplex cinemas are completely rationalized businesses with at least a dozen screens. Other entertainment venues and catering facilities are arranged to relate directly to these. Because of the synergy effect. As the multiplexes are to be found on the outskirts of large towns or cities, the operators anticipate a lot of visitors from the surrounding area. A site near an underground station is also ideal. The recent extension of Vienna's U3 underground line from Ottakring in the west through the city centre to Simmering in the south-east, where the "Pleasure Dome" is sited, has made it possible to reach parts of the city in a few minutes that used scarcely to relate to each other at all.

The core round which the new district will crystallize
Out in Simmering, four former gasholders, four brick cylinders containing housing, offices and a mall called "Gasometer" running through all of them, and the underground station of the same name are intended to form the urban core

around which the new district will crystallize. The urban development plans for the surrounding derelict industrial areas are complete, or will be drawn up very soon. An office complex has already been built in the street running tangentially to the north of the gasometers, and the "Urban Entertainment Center", also known as the Pleasure Dome, connects up with this as well. It is not a particularly small building, with two street façades each consisting of a high glass wall rising through four storeys. Above this the building volumes tower up just as high again, staggered backwards and articulated in a variety of ways. Even so, the extensive block seems comparatively small, just like a normal six-story town building, alongside the gasometers, which are over 60 metres high. It contains a continuous parking deck in the basement, above this a multiplex cinema with 15 screens in one half, three more parking decks in the other half – a total of 750 parking spaces – and above the latter half is a three-storey mall with shops, bars, restaurants, cafés, casinos and the entrance to the multiplex cinema.

The exterior is not a function of the interior structure

The envelope consists of two sides made up of differently coloured glass panels, giving the building more sense of physical presence than if they were completely transparent. This is true both in the daytime and at night, the colours alienating the remaining view into the interior. The façade structure and various floor levels are superimposed, and indeed the ground plan shows that on the façade facing the gasometers there is an accessible layer of space connecting with the street space: it makes it possible to look in and to look out, but at the same time screens off the structure behind it and the interior world. The areas of colour on the glass panels are distributed abstractly, and this arrangement seems not to relate to the functions behind them. On the façades facing away from the gasometers, all that appears are the emergency staircases, cascading diagonally down the whole body of the building. They make up a staged feature, a functional structure that has been intensified to the status of an ornament that gives the façade a specific impact and significance. Thus at the back at least it is possible to perceive the building's function as an event centre catering for large crowds.

There are various ways of getting into the Pleasure Dome: if you don't take the lift from the parking decks to the first level of the mall (+3), you can come into the glass-clad porch via a ramp that swings out in a sharp curve from the street outside the rock hall, which is on the bottom level of the second gasometer. At the corner there is an additional fold in the envelope, and the entrance is given additional height by a recessed section. This kind of distortion on a corner has appeared in earlier buildings by Rüdiger Lainer. Here it expresses the virtual movement triggered by the access ramp. The curved line of the ramp distorts the corner and takes the hard-