"Ce que j'écris n'est pas à moi" : notes sur l'actualité de la monumentalité

Autor(en): **Marchand, Bruno**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Matières**

Band (Jahr): **4 (2000)**

PDF erstellt am: **29.05.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-984459

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.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

«Ce que j'écris n'est pas à moi»
Notes sur l'actualité de la monumentalité

Bruno Marchand

«La vraie architecture – ancienne et nouvelle – peut et doit créer de l'émotion. En d'autres termes, elle doit transmettre la vision esthétique de l'un (l'architecte) à l'autre (celui qui regarde).»

J. J. P. Oud[1]

Cet essai est la transcription et l'adaptation de la leçon inaugurale tenue le 8 décembre 1999, à l'aula des Cèdres de l'EPFL.

Lorsqu'en 1947, l'architecte hollandais Jacobus Johannes Pieter Oud publie ces propos dans la revue américaine *Architectural Record*, il tente de réfuter les critiques déclenchées par le classicisme monumental et décoratif du siège de l'entreprise pétrolière Shell, terminé cinq ans auparavant à La Haye[2]. L'adoption de règles de composition classique – comme la symétrie et les tracés régulateurs – par un des plus illustres représentants de la modernité a en effet considérablement surpris les critiques attentifs à l'évolution de l'architecture moderne de l'immédiat après-guerre. Mais la polémique qui s'ensuivit[3], concentrée sur l'éternelle opposition entre les académiciens et les modernes, a fini par occulter certains aspects précurseurs du message sous-jacent à cette réalisation, dont notamment la définition de l'*émotion* comme un des objectifs majeurs de la création architecturale.

«*La vraie architecture doit créer de l'émotion*»: ces mots rappellent étrangement le passage du texte «Architecture» de 1910 dans lequel Adolf Loos attribue à l'architecte la tâche «*de provoquer des émotions justes*», figurées par des images évocatrices comme «*une banque doit vous dire: dépose ton argent, il sera bien gardé*»[4]. Loos et Oud posent, à quelques décennies d'intervalle, un même problème, celui du *caractère* du bâtiment. Ils renvoient ainsi à la théorie des caractères du XVIIIe siècle et à *l'art de caractériser* qui, comme l'affirme Quatremère de Quincy, est l'art «*de rendre sensibles, par les formes matérielles, les qualités intellectuelles & les idées morales qui peuvent s'exprimer dans les édifices, ou de faire connoître, par l'accord & la convenance de toutes les parties constitutives d'un bâtiment, sa nature, sa propriété, son emploi, sa destination*»[5].

Partant du postulat qu'une construction doit provoquer des émotions et exprimer, à travers sa forme, son rôle dans la société, Oud renonce, dès les années trente, au paradigme machiniste et industriel de la modernité et, par conséquent, adhère aux formes habituelles de représentation des programmes publics. Ce qui l'amène, face à ses détracteurs, à rétorquer laconiquement: «*je dois avouer que je ne crois pas qu'on puisse appliquer les formes des maisons ouvrières et des usines aux immeubles de bureaux, aux hôtels de ville et aux églises*»[6].

J. J. P. Oud, siège de la compagnie pétrolière Shell, La Haye (1937-1942), façade côté rue (Photo Donation Sartoris - ACM - EPFL).

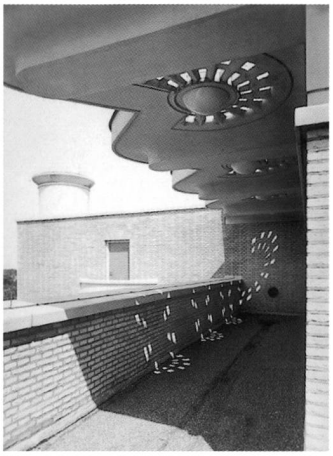
N'étant pas un monument à proprement parler – au sens étymologique du terme, car il ne s'agit pas d'un édifice commémoratif de la mémoire d'une collectivité – le siège de la Shell n'en n'affirme pas moins, par son caractère, sa monumentalité. En architecture, ce dernier terme est très large et difficile à définir: pour les uns c'est un concept relatif[7], pour les autres c'est une notion vague qui désigne un large spectre d'objets, de l'architecture funéraire à la sculpture urbaine, de l'édifice le plus imposant à celui ayant la plus petite taille[8].

Pourtant, dans son acception la plus courante, la monumentalité est généralement appliquée aux édifices publics et aux institutions, liée à la représentation du pouvoir et à l'expression des valeurs et des aspirations collectives. Cette définition de la monumentalité implique ainsi deux niveaux majeurs de sens: un premier niveau de la représentation assujetti à la construction et à la perception des formes et qui concerne des notions comme l'ampleur spatiale, la solidité ou la masse; un deuxième niveau symbolique où réside la signification et qui, impliquant des notions de durée et de pérennité, fait appel à la mémoire collective et à des principes et codes architecturaux aisément reconnaissables par la collectivité[9].

Lorsque Oud applique des principes de composition comme «*la géométrie, la symétrie, l'harmonie, la proportion et même, ici ou là, la hiérarchie*»[10] et utilise des motifs symboliques pour décorer l'immeuble de la Shell, il cherche à retrouver des éléments qui «*à travers les âges, ont toujours démontré qu'ils étaient bons conducteurs de sentiments et qui se fondent sur une compréhension psychologique universelle*»[11].

Il n'échappe pourtant pas au *mélange des genres:* Oud applique le caractère monumental à un programme privé, une multinationale, symbole du pouvoir économique. Certes, ce phénomène n'est pas nouveau: déjà au XIXe siècle, le champ de l'habitation va contribuer à l'instauration d'un "ordre monumental" représentatif d'un pouvoir bourgeois, qui se manifeste par la grandeur compositionnelle et décorative de son domaine privé et domestique[12]. Force est aussi de reconnaître que ce mélange des genres, problématique en soi, puise une sorte de légitimité dans la double définition du monument faite par Quatremère de Quincy: en tant qu'édifice «*pour servir à éterniser le souvenir des choses mémorables*» ou alors en tant «*qu'agent d'embellissement et de magnificence des villes*». Ce qui l'amène à ajouter: «*sous ce second rapport l'idée de monument, plus relative à l'effet de l'édifice qu'à son objet ou à sa destination, peut convenir et s'appliquer à tous les genres de bâtiments*»[13]. Par ces propos, Quatremère de Quincy pose ainsi un autre problème lié à la définition de la monumentalité: celui de son rôle dans la hiérarchie de la structure urbaine, de la différence ou de l'opposition dans la dialectique entre le monument et le contexte.

Avec l'immeuble de la Shell, Oud repose la question de la monumentalité en de nouveaux termes[14], ouvrant ainsi un débat dans la perspective de l'après-modernité[15]; et, à notre avis, bon nombre des problèmes qu'il soulève – l'expression des valeurs communautaires et de la mémoire collective, l'émotion et le caractère, le mélange des genres, la différence monument/contexte – restent actuels.



J. J. P. Oud, siège de la compagnie pétrolière Shell. Photos de l'attique (Photo Donation Sartoris - ACM - EPFL).

La monumentalité, un problème théorique d'actualité

Si, ces dernières années, la critique architecturale en Suisse a porté un intérêt manifeste à la notion de banalité[16], en tant que bastion contre les signes ostentatoires et en tant qu'expression des valeurs quotidiennes, elle a en revanche accordé moins d'attention à son pendant, la monumentalité. Ce dernier concept se trouve pourtant aujourd'hui en

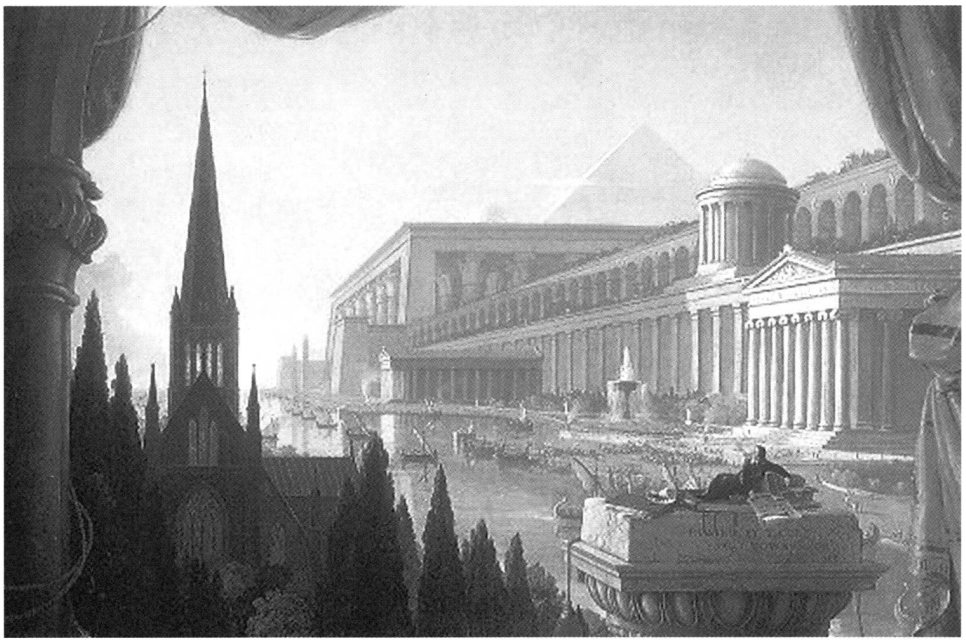
crise, car aux problèmes déjà évoqués viennent s'en ajouter d'autres, posés par l'évolution rapide de la société.

Tout d'abord le fait que les pratiques du pouvoir s'écartent de plus en plus de la tradition de l'édifice monumental, celui-ci, comme on l'a déjà noté, n'étant plus forcément identifié à l'architecture publique[17]; fait auquel s'ajoute la difficulté toujours plus grande de distinguer le domaine public du privé[18].

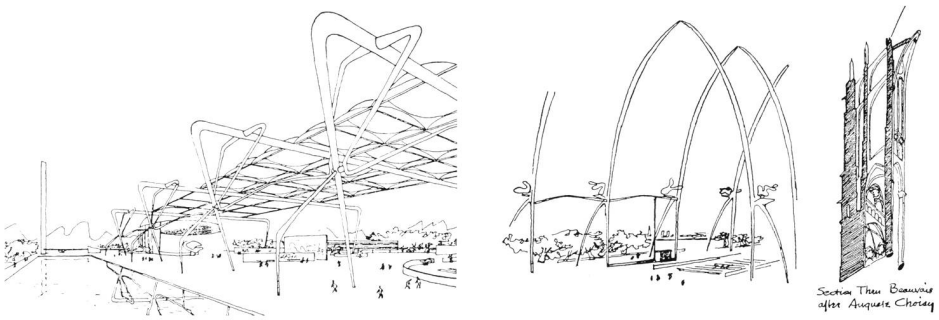
Ensuite, l'omniprésence des médias et des télécommunications et ses conséquences sur les pratiques architecturales. Entraînée par le mouvement de virtualisation médiatique de notre société, l'architecture semble faire de plus en plus appel à des modèles éphémères et immatériels, s'écartant toujours davantage d'une des caractéristiques de la monumentalité, qui est d'attester de la durée et de la pérennité de nos institutions.

Enfin, l'importance croissante de la notion de patrimoine et le lancinant paradoxe du monument que nous vivons aujourd'hui : «*notre société en sauvegarde de plus en plus, et en crée de moins en moins*»[19].

Certes importantes, ces questions ne doivent pourtant pas nous faire oublier que la crise que traverse actuellement la monumentalité en architecture provient aussi de déterminations autres que conjoncturelles, relevant du champ de la théorie architecturale et urbaine[20]. En effet, nous assistons à une singularisation des bâtiments et à un excès de particularisme, qui finissent par occulter la dimension exceptionnelle du monument – *Le rêve de l'architecte* (*The Architect's Dream*) de Thomas Cole[21] n'est-il pas en train de se transformer insidieusement dans le cauchemar de nos villes... Enfin, il nous semble que la situation actuelle, où le culte de l'individualité créatrice des architectes atteint son paroxysme, prend racine dans l'immédiat second après-guerre et que pour mieux saisir la question de la monumentalité contemporaine, il faut revenir à l'étude de cette période historique en creusant, à l'intérieur de la nébuleuse des tendances qui la caractérise, des axes diachroniques de recherche.



T. Cole, The Architect's Dream *(1840). Image tirée du site internet : http://www.yale.edu/amstud/cole*



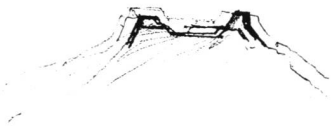
L. Kahn, esquisses datées de 1945 d'un centre civique couvert par une structure métallique de grande portée et d'une cathédrale en métal en regard de la coupe de la cathédrale de Beauvais recopiée à partir du livre de Choisy.

«*La Nouvelle Monumentalité*», les ruines et le retour à des valeurs originelles

A partir des années quarante, les réflexions sur la «*Nouvelle Monumentalité*» orchestrées par Sigfried Giedion, José-Luis Sert et Fernand Léger[22] et la nécessité de dépasser le fonctionnalisme par l'affirmation des valeurs esthétiques et humanistes amènent certains architectes à se tourner (de nouveau) vers le passé et à entamer une lecture originale et émotionnelle de l'histoire de l'architecture, dans laquelle l'évocation des ruines précolombiennes ou antiques tient une place prédominante[23].

La recherche de l'essence de l'architecture dans les traces du passé est une caractéristique de la démarche de Louis Kahn qui, en 1944, consacre son premier véritable texte théorique au thème de la «*Monumentality*»[24]. Anticipant la profusion de définitions déclenchées par le débat confus qui va suivre sur la «*Nouvelle Monumentalité*»[25] – censée représenter, pour Giedion, la troisième étape du mouvement moderne, après celles de la cellule du logement et de la planification[26] – Kahn affirme: «*La Monumentalité est énigmatique... et on ne peut pas la créer volontairement*»[27]. Il semble en effet conscient que le caractère monumental d'un édifice public ou d'une institution ne peut que difficilement «*naître de l'imagination d'un seul homme mais qu'elle se forme et mûrit lentement dans la conscience collective des gens*»[28]. Et tout en accordant paradoxalement une grande importance aux progrès technologiques, il insiste ainsi sur la nécessité pour l'architecte d'opérer un retour aux valeurs du passé et de rechercher la spiritualité de l'expression architecturale, représentative des ambitions humaines.

Mais au moment de l'éclosion des individualités, des trajectoires poétiques caractéristiques des années de l'après-guerre, comment peut-on s'accorder sur les valeurs représentatives de la collectivité? Comment peut-on concilier le retour aux valeurs du passé avec la fascination pour les progrès technologiques des nouveaux matériaux? Analysons plus en détail les illustrations qui accompagnent les propos de Kahn. Un des croquis semble apporter une réponse concrète au souhait de Giedion d'instaurer des centres civiques dans les villes modernes: un espace couvert par une structure métallique de très grande portée s'ouvre, en dominance, sur le paysage naturel. C'est un hommage aux exploits techniques obtenus par l'utilisation du tube métallique, en vue de la création d'espaces de rassemblement. Dans l'autre esquisse, Kahn représente une structure néogothique, aussi en métal, qu'il compare à la construction de la cathédrale de Beauvais recopiée du livre de Choisy. C'est à partir de cette image que Kenneth Frampton fait remarquer, à juste titre, que Kahn identifie la monumentalité à la tectonique, dans une relation dialectique propre à exprimer la qualité spirituelle de l'architecture, en continuité avec le principe du rationalisme gothique et de la vérité structurelle de Viollet-le-Duc[29].



J. Utzon, plates-formes précolombiennes esquissées lors de voyages d'étude. Tiré de F. Fromonot, Jorn Utzon et l'Opéra de Sydney, *op. cit. note 36.*

En effet, Kahn affirme que «*la monumentalité en architecture peut s'entendre comme une qualité, une qualité spirituelle inhérente à une construction qui fait sentir son aspect éternel, auquel on ne peut rien ajouter ni changer*»[30]. L'aspect éternel de la construction : cette affirmation nous oriente vers une autre hypothèse, celle de l'évocation du thème de la ruine et de ses valeurs de pérennité et de durée – thème qui sera magnifié par la suite, notamment au Community Center du Salk Institute (1959-1965) où des murs courbes enveloppant les bâtiments vont évoquer des ruines antiques... Avec la métaphore de la ruine, Kahn renoue avec la lignée rationaliste de l'architecture française et aspire à une architecture atemporelle qui, comme nous l'avons vu, est une caractéristique de la monumentalité[31]. Il revient aux fondements de l'architecture, à l'essence de la construction – la structure primaire – qui, définitivement affranchie des servitudes liées à l'usage, résiste à l'usure du temps[32].

La ruine porte en elle-même le poids de l'histoire et de la mémoire : elle évoque alors des sentiments contradictoires, à la fois de contingence – le temps qui passe et qui érode la matière – et de permanence – justement la résistance au temps[33]. De même, par son caractère pérenne, la ruine a la capacité d'accueillir et d'"envelopper" le transitoire, le fugitif, le contingent, ces termes qui, selon Baudelaire, définissent la modernité[34].

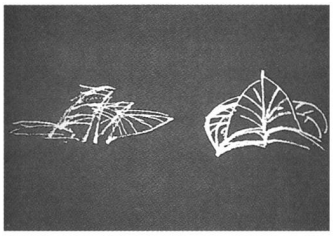
Ce retour aux valeurs fondamentales et originelles de l'architecture va prendre une plus grande amplitude avec les références transculturelles qui fondent les projets de l'architecte danois Jorn Utzon. Celui-ci aurait-il en tête l'aphorisme d'Auguste Perret – «*Le grand architecte, c'est celui qui prépare de belles ruines*»[35] – lorsque, déchu de la fin de son mandat de l'Opéra de Sydney (1956-1973), il compare, dans des propos amers et désabusés, les futures ruines de son projet à celles, sublimes, du Chichén Itzà dans le Yucatán qu'il a visité et esquissé lors d'un séjour au Mexique en 1949?[36] Comme il le déclarera plus tard dans le texte «Platforms and Plateaus : Ideas of a Danish Architect» de 1962[37], Utzon identifie le caractère monumental à la pérennité du socle et à la relation sublime au paysage, à l'image des plates-formes qui accueillent les temples précolombiens. Dans son analyse de ces ruines, il relève l'importance de la présence massive des emmarchements et, se rapportant aussi à l'architecture traditionnelle chinoise, souligne le contraste saisissant entre la solidité de la base et la légèreté des constructions qu'elle accueille.

Ces principes fondent en quelque sorte la monumentalité de l'Opéra de Sydney : un socle surélevé et massif accueille des coques nervurées de grande portée, inspirées du monde organique et de la structure des plantes, et dont la fragilité, par contraste, est une réponse émotionnelle et romantique aux éléments du monde naturel et maritime : par leur profil et

J. Utzon, Opéra de Sydney (1956-1973), photo aérienne du socle en construction et croquis schématique du bâtiment tiré de J. Utzon, Sydney National Opera house, *Red Book, Copenhague, Atelier Elektra, 1958.*

leur légèreté, ces coques évoquent, de façon métonymique, les voiles des bateaux et donnent l'illusion de se fondre avec les nuages, en lévitation au-dessus du socle.

Pour Utzon – comme pour Giedion qui accorde une grande attention aux antécédents historiques et aux exploits techniques des structures tridimensionnelles en béton[38] –, les voûtes sont les éléments de construction permettant de couvrir des espaces clos servant les aspirations de la collectivité. L'énorme portée de l'Opéra de Sydney est – comme le serait la structure métallique de Kahn si elle avait été construite – un travail remarquable d'ingénierie. Mais, à partir de l'analogie entre la structure des coques nervurées et les lois naturelles et structurelles des plantes, nous pouvons revenir à l'interprétation organiciste et romantique que fait Viollet-le-Duc de l'architecture gothique quand il affirme : «*de même qu'en voyant la feuille d'une plante, on en déduit la plante entière* [...] *de même en voyant un profil, on en déduit les membres d'architecture; le membre d'architecture, le monument*»[39] – c'est ainsi retrouver le caractère essentiel de la monumentalité, l'exaltation de la matière et de la structure.

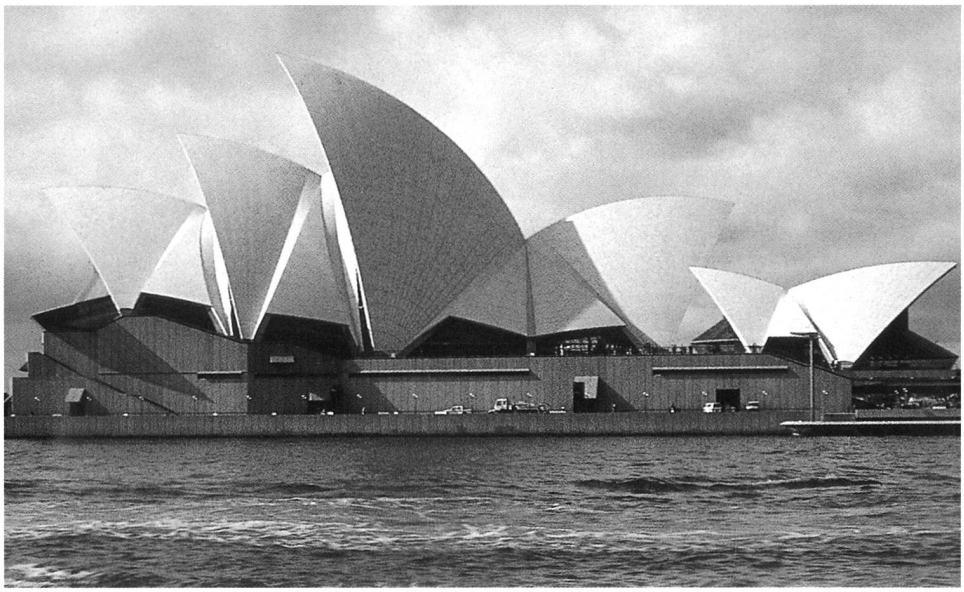


J. Utzon, Opéra de Sydney (1956-1973), esquisses rapides des coques nervurées inspirées des lois naturelles et structurelles des plantes, parues dans J. Utzon, Sydney National Opera house, *op. cit.*

Les esquisses imaginaires de Kahn et d'Utzon ouvrent un champ nouveau à la monumentalité: le retour au rationalisme constructif et organique est maintenant transcendé par l'évocation de la ruine, symbole des valeurs pérennes et qui devient ainsi un paradigme monumental. Par ailleurs, la quête du sublime se fait à partir de la relation au paysage et l'Opéra de Sydney témoigne d'une démarche nouvelle, métonymique. Pourtant ces projets demeurent dans le champ de la modernité et des grands récits : ils déclament un credo positiviste à l'égard de la technique, figurée par l'exploit de la grande portée et du défi de la gravité; ils témoignent d'une position romantique où l'isolement dans un contexte idyllique devient une caractéristique fondamentale de la monumentalité et, enfin, ils figurent un retour au passé, à des archétypes et des valeurs de nature universelle.

L'évocation de la monumentalité par Aldo Rossi et Robert Venturi

Un changement radical va s'opérer à la fin des années soixante avec la publication presque simultanée de *L'Architettura della città* d'Aldo Rossi[40] et *Complexity and Contradiction in*

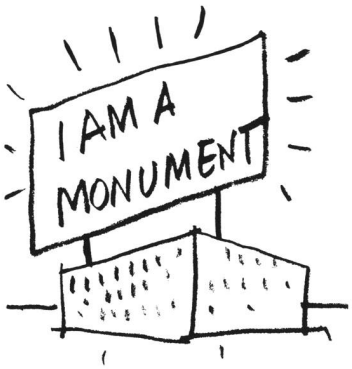


J. Utzon, Opéra de Sydney (1956-1973), vue extérieure.

La monumentalité de l'affiche publicitaire du Caesars Palace, à Las Vegas.

Esquisse polémique sur la nouvelle expression de la monumentalité en référence au paysage du bord de route.

(extraits de R. Venturi, D. Scott Brown, S. Izenour, Learning from Las Vegas, *op. cit. à la note 43.)*

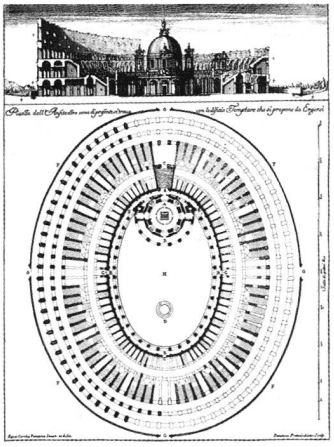


Architecture de Robert Venturi[41]. Ces deux ouvrages se caractérisent par un "renversement du regard" induit par la prise en charge des paysages urbains refoulés : Rossi et Venturi élargissent le champ des références historiques à l'architecture vernaculaire et ordinaire, qui leur proportionne un champ d'exploration esthétique et pratique jusque-là ignoré. Par là, ils fondent une architecture de signification, une architecture des signes basés sur des images qui font partie de notre expérience du réel. Ils consacrent ainsi l'effacement de la pensée forte hégémonique au profit d'une multitude de petits récits, traversés de valeurs cognitives qui nourrissent le quotidien, l'individuel, le local.

Que devient le concept de monumentalité en regard de ces valeurs ? De ce point de vue en effet, la lecture de ces textes nous révèle deux prises de position radicalement différentes qui dénotent l'appartenance des deux architectes à des contextes culturels très éloignés.

Pour Rossi, les monuments sont des signes de la volonté collective qui expriment leur caractère de permanence par leur forme[42]. Édifié pour la collectivité, l'édifice monumental est un lieu de mémoire et assume un rôle déterminant et dynamique dans le processus de constitution de la ville traditionnelle. Il participe ainsi à la dialectique entre les éléments primaires et les aires résidentielles, distinction que Rossi considère comme étant le fondement même de la structure urbaine.

La permanence de la forme et le changement de la fonction : Carlo Fontana, projet de transformation du Colisée et insertion d'une église, paru dans A. Rossi, L'Architettura della città, *op. cit. note 40.*



Venturi, quant à lui, met en évidence, de façon extrêmement polémique, une nouvelle attitude sociale envers la monumentalité. Dans *Learning from Las Vegas*, écrit avec Denise Scott Brown et Steve Izenour en 1972, il perçoit l'émergence d'une nouvelle monumentalité dans l'architecture commerciale du bord de route, notamment dans la lumière colorée et artificielle des espaces de jeux des casinos de Las Vegas – auxquels, paradoxalement, il n'attribue ni une expression architecturale particulière ni une vocation collective explicite[43].

Pour Venturi, l'Opéra de Sydney est un *canard* (*duck*) moderne expressionniste auquel il oppose une esquisse percutante où une enseigne clignote «*Je suis un monument*» («*I am a monument*») au-dessus d'un entrepôt conventionnel. Face à "l'architecture héroïque" de la modernité, il dresse ainsi le symbolisme de l'ordinaire du *hangar décoré* (*decorated shed*) car il voit dans la symbolique du message publicitaire une réponse claire au paysage ouvert de la grande route qui caractérise les *suburbs* américains des années soixante. Ce croquis consacre une nouvelle démarche qui convertit la relation traditionnelle et tripartite entre structure, usage et représentation esthétique en la juxtaposition de deux parties sans lien

entre elles: d'une part, un "hangar" dont l'architecture et le système constructif sont parfaitement conventionnels; d'autre part, le "contenu symbolique" de la monumentalité signifié maintenant par les signes les plus communs, les plus lisibles par le plus grand nombre – un décor qui non seulement ne se réfère plus à la structure du bâtiment mais qui, de plus, est de nature éphémère.

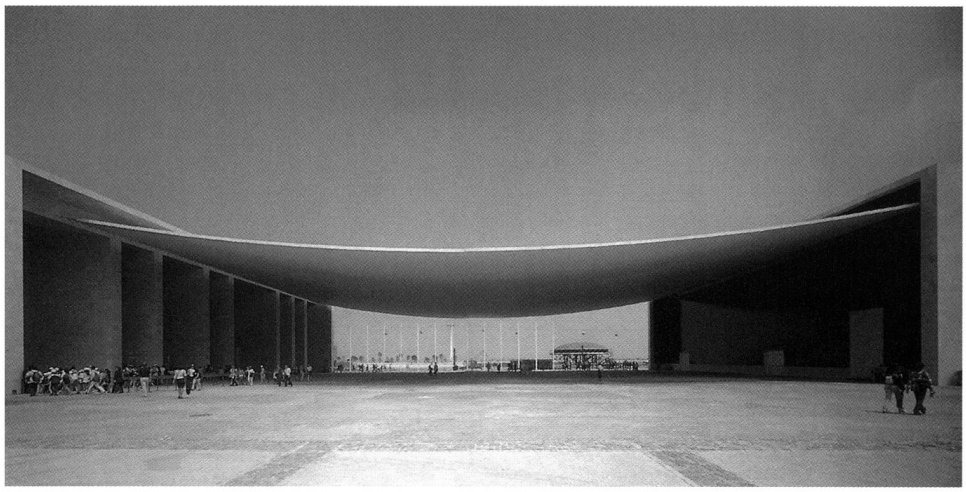
Cette approche, à certains égards réductrice, a néanmoins eu le mérite d'introduire une dimension polémique dans le concept de monumentalité et de légitimer l'utilisation de références iconiques détournées de leur sens premier. Force est aussi de constater que l'éloge de l'ordinaire et du banal n'amène pas Venturi à délaisser complètement une représentativité architecturale qu'il veut complexe, ambiguë, contradictoire: dans plusieurs de ses bâtiments – comme à la Guild House (1961), par exemple[44] –, il cherche en effet à exprimer simultanément, par des principes de détournement et de collage, le monumental et l'ordinaire: c'est le phénomène du "tout à la fois".

La monumentalité dans l'architecture contemporaine

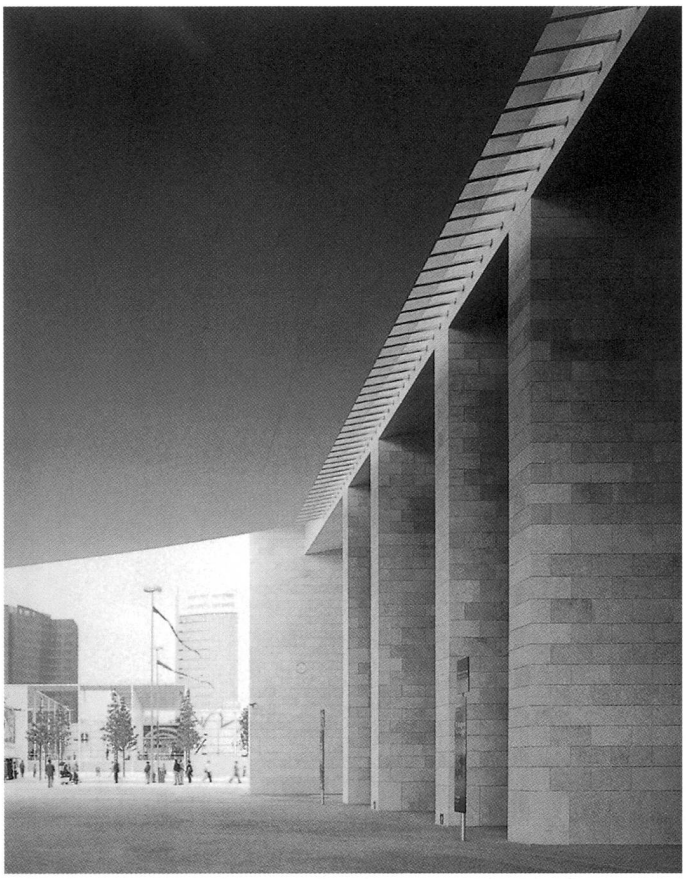
Face à l'hétérogénéité des formes de notre ville chaotique et sédimentée, face à la singularisation exagérée des bâtiments, face aux excès de particularisme évoqués, qui diluent toute distinction entre public et privé, entre monument et contexte, nous pouvons légitimement nous demander si nous sommes encore en mesure de trouver à nos institutions une expression architecturale apte à représenter des valeurs et des aspirations collectives. Est-il encore possible d'affirmer leur caractère par une architecture nettement différenciée de celle du tissu "banal" de la ville?

Confrontés à ces questions, certains architectes optent pour une expression architecturale "silencieuse" et abstraite des édifices publics dans le but de rassembler les divers registres stylistiques des bâtiments qui les entourent. Ils revendiquent une inversion des valeurs et entretiennent ce paradoxe où l'exceptionnel devient simple et silencieux, le quotidien étant complexe et varié[45]. D'autres persistent dans la voie traditionnelle qui attribue le statut public et institutionnel à ces objets qui "parlent" et qui parfois même "chantent", pour reprendre une expression de Paul Valéry.

Parmi ces derniers, on peut citer le Pavillon du Portugal (1995-1998) construit par Alvaro Siza pour l'Expo'98[46]: un "abri architectural" dressé face au Tage et à l'immense étendue



A gauche, A. Siza, Pavillon du Portugal (1995-1998), le voile de béton tendu entre deux portiques monolithiques couvre une grande place orientée vers l'eau. Photo parue dans el croquis *n° 95, 1999, pp. 124-125.*



A droite, l'ancrage du voile et le joint lumière (Photo Philippe Meier).

de l'eau à la lumière toujours changeante. Un extraordinaire voile de béton tendu entre deux portiques monolithiques couvre une grande place, lieu de rassemblement orienté vers l'eau et l'horizon lointain. Par son ampleur, ce geste magnifie le site : une dalle de 65 mètres de portée – de nouveau la grande portée et l'art de l'ingénieur – tenue par des tenseurs d'acier dont l'ancrage se dévoile à la lumière, cadre le paysage et donne une dimension symbolique à ce lieu cérémoniel.

Une couverture ancrée sur deux portiques colossaux dont la massivité n'a d'autre sens que d'assurer l'équilibre statique de l'ensemble : ce geste, empreint de simplicité, révèle un ordre architectural stable et pérenne qui n'exclut pourtant pas la complexité[47]. En effet, la grande portée et la minceur du voile en béton confèrent à cet ouvrage d'ingénierie un caractère énigmatique et poétique, induit par la «*dualité des contraires*» et une série d'oppositions marquées entre la légèreté du profil et la lourdeur du béton, entre le poids du voile et la minceur des ancrages, entre la matérialité de la couverture et l'aspect immatériel des tenseurs réfléchis dans les carreaux de faïence (les *azulejos*) qui tapissent les parois intérieures des portiques. Un doute enfin – selon un registre métonymique de même type que celui utilisé par Utzon – quant à la nature de la matière utilisée : s'agit-il d'une voile ou d'un voile ?

Siza déjoue ainsi les lectures trop immédiates et se joue des significations comme en témoigne aussi cette colonnade "rationaliste" dégagée de toute charge idéologique et détournée de son sens premier par un changement ironique de l'écriture architecturale des

colonnes situées aux deux extrémités – écarts ou détournements faisant ainsi écho aux préoccupations de Venturi. De même, il entretient une ambiguïté sur le statut de l'ouvrage, introduisant, dans un bâtiment cérémoniel, le rapport à la petite échelle, individuelle, quotidienne. En effet, alors que "l'abri architectural" affiche, par essence, sa monumentalité, le pavillon qui lui est juxtaposé donne l'image d'une grande maison avec des icônes domestiques comme les portes-fenêtres et les vérandas, le patio et la petite cour ouverte ou encore les jardins délimités par des murs bas. Domesticité mise en scène aussi dans les *azulejos* qui recouvrent les parois internes des portiques massifs.

Par leur forme intègre et abstraite, les portiques monumentaux, «*dans leur triste nudité*»[48], évoquent, de façon métaphorique, des ruines en devenir entre lesquelles est tendue une voile. En effet, la représentativité du pavillon tient de cette figure essentielle, où se côtoient l'ordre et la complexité: un voile tendu entre deux ruines.

A. Siza, Pavillon du Portugal (1995-1998), le changement d'écriture de la colonne de bout (Photo Philippe Meier).

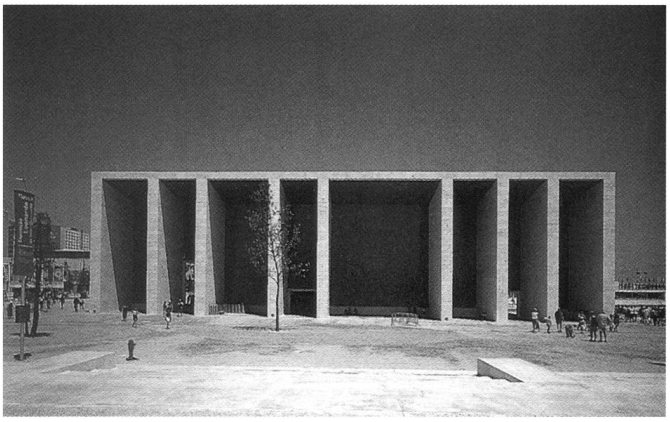
Réflexions inachevées sur une monumentalité énigmatique

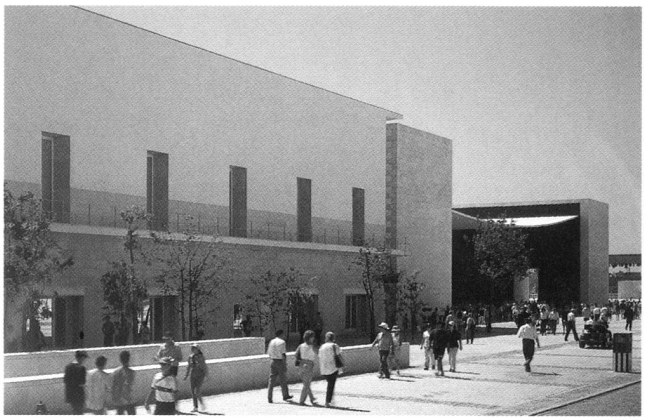
L'ouvrage de Siza termine l'axe de recherche que nous nous sommes tracé en intégrant à la fois certaines expériences sur la monumentalité effectuées depuis le second après-guerre et les valeurs cognitives qui nourrissent le quotidien, l'individuel, le local. Il nous offre un objet monumental complexe et contemporain où le recours à des références historiques renforce la représentativité de l'œuvre mais aussi sa capacité à susciter des émotions et à transmettre un message collectif.

Ces quelques réflexions inachevées reflètent notre conviction que l'architecture demeure un moyen légitime et pertinent de représenter les valeurs collectives de notre société. Mais elles soulignent aussi le fait que la monumentalité est une notion complexe, difficile à définir et véritablement énigmatique car «*elle se forme et mûrit lentement dans la conscience collective des gens*». Dès lors, tous nos efforts pour la circonscrire vont sans doute rester vains et nous laisseront plus que jamais sensibles aux paroles du poète portugais Fernando Pessoa quand il déclare: «*Ce que j'écris n'est pas à moi*».

L'échelle monumentale du portique massif au rythme irrégulier. Photo parue dans el croquis *n° 95, 1999, p. 122.*

Vue latérale du Pavillon: l'échelle domestique signifiée par les portes-fenêtres et les balcons. Photo parue dans el croquis *n° 95, 1999, p. 133.*





Notes

Je tiens à remercier tout particulièrement Patrick Mestelan de son introduction affectueuse et amicale à cette leçon inaugurale. Je dédie ce texte, en guise d'hommage, à celui qui a su, pendant plus de vingt ans, me transmettre sa passion de l'architecture: Jean-Marc Lamunière.

1 J. J. P. Oud, «Mr. Oud Replies», *Architectural Record*, mars 1947, p. 18. Traduction de l'auteur.

2 Sur l'immeuble Shell v. l'excellente monographie de E. Taverne, D. Broekhuizen, *J. J. P. Oud's Shell Building Design and Reception*, NAi Publishers, Rotterdam, 1995.

3 V. à ce sujet «Mr. Oud Embroiders a Theme», *Architectural Record*, décembre 1946 et la réponse de Oud dans J. J. P. Oud, «Mr. Oud Replies», *op. cit.*, p. 18. V. aussi J. Ockman, *Architecture Culture 1943-1968. A Documentary Anthology*, Columbia Books of Architecture/Rizzoli, New York, 1993, pp. 103-106; F. Borsi, *L'Ordre monumental. Europe 1929-1939*, Hazan, Paris, 1986, pp. 127-131 et L. Patetta, *La Monumentalità nell'architettura moderna*, Clup, Milan, 1982.

4 A. Loos, «Architecture» (1910) in *Paroles dans le vide, Malgré tout*, Editions Ivrea, Paris, 1994, p. 227.

5 Q. de Quincy, *Encyclopédie méthodique*, Paris-Liège, 1788, p. 502.

6 J. J. P. Oud, «Mr. Oud Replies», *op. cit.*, p. 18. Traduction de l'auteur.

7 F. Loyer, «Une monumentalité toute relative», *Monuments historiques* n° 132, 1984, pp. 33-38.

8 F. Borsi, *L'Ordre monumental. Europe 1929-1939*, *op. cit.*, p. 52.

9 P. Genestier distingue trois niveaux de sens de la monumentalité: le niveau de la représentation, qui concerne la perception visuelle de la forme, le niveau symbolique – le contenu de la forme – et le niveau iconologique, qui dépend de la mise en relation des œuvres monumentales avec la société de leur époque. P. Genestier, *La Monumentalité: sens et non-sens d'un concept. Architecture, symbolisme et pouvoir*, Bureau de la recherche architecturale, 1990, pp. 50-51.

10 J. J. P. Oud, «Riesamina se stesso», *Metron* n° 45, 1952, p. 14. Cité et traduit par F. Borsi dans *L'Ordre monumental. Europe 1929-1939*, *op. cit.*, p. 131.

11 Ibid., p. 131.

12 V. à ce sujet M. Cantelli, *L'Illusion monumentale*, Mardaga, Liège, 1991.

13 Q. de Quincy, *op. cit*, p. 502.

14 Ce retour inopiné de Oud à un classicisme monumental libre de toute contrainte idéologique est à mon avis admirable, surtout si on songe à sa conviction d'être dans le vrai, à sa sérénité et à son courage face aux critiques – dans une lettre ouverte, S. Giedion s'est adressé à lui comme à celui qui «*tient debout mais tout seul*». S. Giedion, «To J. J. P. Oud, Who Stands Alone, on His Sixtieth Birthday», *Forum* n° 5/6, 1951, pp. 116-122. Cité dans E. Taverne, D. Broekhuizen, *op. cit.*, p. 136. Traduction de l'auteur.

15 Dans cette optique, il est certes ironique de remarquer que les critiques les plus virulentes proviennent de Johnson, qui publie l'immeuble Shell à côté de la bibliothèque du I.I.T. de Mies, icône de la nouvelle modernité, mais qui ne va pas tarder à emprunter la voie classique ouverte par Oud. Ironie évoquée par J. Ockman, *op. cit*, p. 103.

16 V. entre autres, M. Steinmann, «Von "einfacher" und "gewöhnlicher" Architektur», *archithese* n° 1, 1980 pp. 8-13; «Le sens du banal. Bâle, immeuble de bureaux à la Hochstrasse», *Faces* n° 13, 1989, pp. 6-11.

17 V. à ce sujet G. Monnier, «L'architecture monumentale contemporaine, une question d'histoire?», *Histoire de l'art* n° 27, 1994, pp. 7-17.

18 R. Moneo soulève cette question dans «La solitudine degli edifici», *Casabella* n° 666, 1999, p. 31.

19 R. Debray, «Trace, forme ou message?», *Les cahiers de médiologie* n°7, 1999, p. 37.

20 V. à ce sujet le dossier «La monumentalité d'aujourd'hui» dans la revue *Monuments historiques* n° 132, 1984, notamment l'interview de B. Huet, pp. 2-4 et l'article de J.-L. Subileau, «Réconcilier la culture et la ville», pp. 51-58.

21 Sur Cole, v. la monographie de L. Legrand Noble, *The life and works of Thomas Cole*, The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1964, pp. 212-213. *The Architect's Dream* est une peinture de 1840. Etant un peintre consacré, Cole se considérait lui-même comme «*une sorte d'architecte*» («*as something of an architect*», p. 197).

22 S. Giedion, F. Léger et J.-L. Sert, «Nine Points on Monumentality». Ecrit en 1943, ce manifeste a été publié tardivement dans l'ouvrage de S. Giedion, *Architektur und Gemeinschaft*, Rowohlt, Hamburg, 1956, pp. 40-42. Traduction française: *Architecture et vie collective*, Denoël-Gonthier, Paris, 1980.

23 Giedion lui-même confirme cette attitude à l'égard de l'histoire quand il prétend, se référant aux constructions primitives, «*qu'une ruine peut porter, sur l'essentiel, un témoignage plus immédiat qu'un palais en bon état avec tout son mobilier*». S. Giedion, *Space, Time and Architecture: The Growth of a New Tradition*, Harvard University Press, Cambridge, 1941. Traduction française: *Espace, temps, architecture*, Denoël, Paris, 1990, p. 376.

24 L. I. Kahn, «Monumentality» in P. Zucker (éd.), *New Architecture and City Planning*, Philosophical Library, New York, 1944, pp. 577-588.

25 A propos du débat qui s'ensuivit sur la question de la monumentalité, v. la transcription du symposium «In Search of a New Monumentality», *The Architectural Review* n° 621, 1948, pp. 117-128, L. Mumford, «Monumentalism, Symbolism and Style», *The Architectural Review* n° 628, 1949, pp. 173-180, L. Patetta, *La Monumentalità nell'architettura moderna*, *op. cit.*, 1982 et C. C. et G. R. Collins, «Monumentality: A Critical Matter in Modern Architecture», *The Harvard Architecture Review IV*, spring 1984.

26 S. Giedion, *Architecture et vie collective*, *op. cit.*, pp. 44-46. Cette idée que la monumentalité soit la troisième étape du mouvement moderne va s'avérer une pure illusion car la fragilité de l'apparente cohésion de l'avant-guerre va, dès les années quarante, éclater au grand jour face à l'expression des individualités et à leurs trajectoires poétiques.

27 L. I. Kahn, «Monumentality», *op. cit.*, p. 578.

28 L'historien G. C. Argan attribue cette pensée au Bernin, en faisant référence à la création de la colonnade de Saint-Pierre de Rome. G. C. Argan, *L'Europe des capitales 1600-1700,* Albert Skira, Genève, 1964, p. 57.

29 K. Frampton, *Studies in Tectonic Culture. The Poetics of Construction in Nineteenth and Twentieth Century Architecture*, Graham Foundation for Advanced Studies in the Fine Arts, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts & London, 1995, pp. 209-246.

30 L. I. Kahn, «Monumentality», *op. cit.*, p. 577. Traduction de l'auteur.

31 R. Gargiani a démontré que chez A. Perret, «*la problématique des conditions permanentes et passagères, le système de relation hiérarchique qui les unit, la priorité donnée aux premières, tout cela est intimement lié au thème des ruines. Pour Perret* [...] *la ruine révèle donc de quelle façon l'architecture antique a satisfait aux conditions permanentes, et devient un exemple pour les architectures nouvelles qui aspirent aussi aux valeurs de la durée*». R. Gargiani, *Auguste Perret, la théorie et l'œuvre*, Gallimard/Electa, Paris, 1994, p. 113.

32 Le thème des ruines chez Kahn a été abordé par V. Scully dans son introduction au livre *Louis I. Kahn, le monde de l'architecte*, Centre Georges Pompidou, Paris, 1992, pp. 12-13. V. aussi P. Mestelan, «La portée théorique du discours» *Cahiers de théorie*, n°2-3, «Louis I. Kahn. Silence and Light», PPUR, Lausanne, 2000, pp. 9-31 et dans le même ouvrage J. Lucan, «De la décomposition de la fenêtre à la pièce de lumière», pp. 99-107.

33 Cette caractéristique de la ruine est explicitée par M.-J. Bertini dans l'article «Vedute», *Les cahiers de médiologie* n°7, 1999, p. 140.

34 «*La modernité, c'est le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l'art, dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable*»: passage de *L'Art romantique* de Baudelaire transcrit par A. Perret. Cité dans R. Gargiani, *op. cit.*, p. 109.

35 R. Claude, «Auguste Perret et la demeure», *Formes et couleurs* n°4, 1944, p. 26.

36 F. Fromonot, *Jorn Utzon et l'Opéra de Sydney,* Gallimard, Paris, 1998, p. 49. Sur Utzon et l'opéra de Sydney v. aussi S. Giedion, «Jorn Utzon and the Third Generation», *Zodiac* n° 14, 1965, pp. 36-47 et J. Utzon, «The Sydney Opera House», *Zodiac* n° 14, 1965, pp. 48-63.

37 J. Utzon, «Platforms and Plateaus: Ideas of a Danish Architect», *Zodiac* n° 10, 1962, pp. 112-139.

38 S. Giedion, «The State of Contemporary Architecture. II – The Need of Imagination», *Architectural Record* n° 207, 1954, pp. 186-191.

39 E.-E. Viollet-le-Duc, *Dictionnaire Raisonné*, tome VIII, p. 486.

40 A. Rossi, *L'Architettura della città,* Marsilio Editori, Padova, 1966. Traduction française: *L'Architecture de la ville*, L'Équerre, Paris, 1981.

41 R. Venturi, *Complexity and Contradiction in Architecture*, The Museum of Modern Art, New York, 1996. Traduction française: *De l'Ambiguïté en Architecture*, Dunod, Paris, 1995.

42 Selon ce point de vue, B. Huet voit une continuité entre Kahn et Rossi: «*On peut* [...] *remarquer que le réalisme "historique" de Kahn est assez proche de celui que défend Rossi, de même qu'il n'est pas fortuit de retrouver chez les deux architectes un appel constant aux valeurs de permanence et de continuité*». B. Huet, «Louis Kahn et l'Europe» in *Louis I. Kahn, le monde de l'architecte*, *op. cit.*, p. 22.

43 En effet, la grande portée utilisée pour couvrir les espaces de jeux à Las Vegas n'implique plus d'exploit technologique – «*aujourd'hui elle est facile à réaliser*» – ni d'expression particulière. De même, on réduit la hauteur de ces espaces pour des raisons économiques liées au fonctionnement de l'air conditionné. D'autre part, il faut souligner que, même si le casino devient pour Venturi l'archétype de tous les espaces intérieurs publics, il n'assume pourtant pas l'expression des valeurs collectives, ces espaces étant, selon lui, destinés à des foules anonymes sans rapports sociaux explicites. R. Venturi, D. Scott Brown, S. Izenour, *Learning from Las Vegas*, The Massachusetts Institute of Technology, 1972. Traduction française: *L'Enseignement de Las Vegas ou le symbolisme oublié de la forme architecturale*, Mardaga, Bruxelles - Liège, s. d.

44 A propos de la Guild House, R. Venturi affirme: «*La masse du bâtiment est conventionnelle et ordinaire, mais l'étroite façade de front est monumentale par contraste. C'est pourquoi nous avons une fenêtre courbe au sommet qui chapeaute la série de balcons de la façade, de sorte que cette configuration forme un tout, une espèce d'ordre géant en contraste avec l'échelle de ce bâtiment à 6 étages. Nous voulions que ce bâtiment soit banal et monumental à la fois*». R. Venturi et D. Scott Brown interviewés par J. W. Cook et H. Klotz dans *Conversations with Architects,* Praeger Publishers, New York, 1973. Traduction française: *Questions aux architectes*, Mardaga, Bruxelles - Liège, s. d., p. 446.

45 V. à ce sujet J.-L. Cohen, «Monuments déguisés», *Les cahiers de médiologie* n°7, *op. cit.*, pp. 167-181. Cohen constate, chez certains architectes contemporains, un retour à une architecture du parti, proche des pratiques des Beaux-Arts, qui se traduirait par «*un culte de la simplicité qui inverserait presque le rapport établi par l'architecture monumentale et la ville*».

46 Sur la question de la représentativité du Pavillon du Portugal, v. W. J. R. Curtis, «A Conversation [with Alvaro Siza]», *el croquis* n° 95, 1999, pp. 6-11, et du même auteur, «Notes on Invention: Alvaro Siza», *el croquis* n° 95, 1999, pp. 24-31.

47 Pour Siza, l'ordre émerge de la synthèse des valeurs contraires (*order is the bringing together of opposites*). A. Siza, «Eight Points» in A. Siza, *Writings on Architecture*, A. Angelillo (éd.), Skira, Milan, 1997, p. 203. Publié pour la première fois in *Quaderns d'Arquitectura i Urbanismo* n° 159, 1983.

48 Je me réfère ici à la description lyrique que fait Viollet-le-Duc des ruines romaines, transcrite dans E. Viollet-le-Duc, *Entretiens sur l'architecture*, vol. 1, p. 116.