**Zeitschrift:** Actes de la Société jurassienne d'émulation
**Herausgeber:** Société jurassienne d'émulation
**Band:** 95 (1992)

**Artikel:** Bâtir, c'est détruire
**Autor:** Mangeat, Vincent
**DOI:** https://doi.org/10.5169/seals-555287

**Nutzungsbedingungen**
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. 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. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

**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. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

**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. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

**Download PDF:** 25.08.2025

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

*Lors de l'Assemblée générale de la S.J.E. à Zurich, l'orateur officiel, Vincent Mangeat, architecte et professeur à l'E.P.F.L. a développé quelques idées fondamentales sur l'architecture. L'usage veut que la conférence prononcée à cette occasion soit publiée dans les* Actes. *Celle-ci n'ayant pas de support écrit, Monsieur Mangeat a suggéré de publier le propos de sa leçon inaugurale, attendu qu'il contient l'essentiel des idées présentées aux Emulateurs. C'est ce que nous faisons.*

# Bâtir, c'est détruire

*par Vincent Mangeat*

*«A mes parents pour l'exemple qu'ils m'ont donné.»*

*«Il y a deux dangers qui menacent le monde, l'ordre et le désordre.»*

Paul Valéry

Je consacrerai le temps de cette leçon qui inaugure mon enseignement à un exercice difficile et peut-être périlleux. Je veux en effet tenter d'approfondir un peu avec vous les hypothèses sur lesquelles j'ai progressivement fondé tout à la fois ma recherche, mon enseignement et ma pratique d'architecture.

Je veux le faire à partir d'une question apparemment très simple mais qui se complique, bien entendu, au fur et à mesure que l'on tente d'en faire le tour.

L'architecture procéderait-elle d'autre chose que de ce qu'il est convenu d'appeler l'architecture? Je ne dis pas ce qu'est l'architecture au sens où on l'entend communément; je sais depuis longtemps que cette question prend d'une manière circonstancielle les multiples contenus et les multiples formes qui conviennent au temps chronologique et au temps atmosphérique. Je n'exclus bien entendu pas qu'il soit néces-

saire, et j'y consacre une part importante de mon travail, d'apporter des réponses à cette question, mais je dis qu'en soi, traitée pour elle-même, elle paraît avoir pour certains un intérêt faute d'avoir un sens!

En ce qui me concerne, j'affirme que le sens et par là l'intérêt des questions d'architecture tiennent autant, sinon plus, aux causes ordonnatrices, architecturales ai-je envie de dire, qui devraient la gouverner, qu'à celles qui aujourd'hui, trop strictement intérieures, tentent de l'orienter. Dans mon discours, je veux en quelque sorte étendre l'architecture aux limites de l'architectural qui embrasse le cadre général de la construction de l'espace pour la vie de l'homme. Architecture et architectural pourraient être représentés par deux plans concentriques. Le plan central, tout à la fois hétéronome et endogène, contraint et contraignant, c'est celui de l'architecture, ce que j'aime appeler la construction de la maison dans l'idée qu'en a Bernard Huet dans son «Architecture contre la ville». Autour, l'architectural, l'instance contrôlante à l'image du papier à musique, dans lequel sont condensées et cristallisées les décisions fondamentales à disposition de l'architecture.

Dès lors, vous comprendrez pourquoi je veux me demander qu'est-ce qui fait que, quand on s'occupe un peu moins «d'architecture», l'architecture va mieux et pourquoi à trop s'en occuper, dans un formidable glissement sémantique, bâtir deviendrait synonyme de détruire?

Ici, je m'interromps pour dire d'où j'observe les choses, car tout discours sur l'architecture porte en lui le lieu à partir duquel il est prononcé.

Je veux dire l'architecture du double point de vue de sa pratique et de son enseignement. Quelle position est en effet aujourd'hui plus difficile à soutenir non pas devant vous, chers Collègues et chers Etudiants dont l'indulgence m'est sans doute, à corps défendant, acquise, mais surtout devant vous, Mesdames et Messieurs, que celle de celui qui a installé sa vie, par je ne sais quel penchant masochiste, à l'articulation d'un exercice où il n'est pas seulement question d'enseigner l'architecture en la parlant et en l'écrivant, mais où il est également question, en bâtissant, de donner forme à sa pensée. Tout autour à la ronde, dans ce pays notamment, si j'évoque pour les interpréter ensuite mes expériences de l'espace construit pour la vie de l'homme, tout ou presque est échec, faillite et chaos.

L'architecture n'en finit pas de digérer les conséquences d'une série d'accélérations de l'histoire que d'aucuns conviennent d'attribuer à des causes strictement externes, incontrôlables et incontrôlées. Aujourd'hui, l'architecture ne ferait que révéler en les exaspérant, tou-

tes les contradictions du monde sans qu'elle soit, à quelque titre que ce soit, impliquée et peut-être responsable. Dans ces eaux-là, on cultive le goût morbide de la périphérie et de l'entre-deux. D'autres, dont je suis, refusent d'admettre que la situation actuelle, qu'ils assimilent plus à une sorte de régression qu'à un progrès, ne procéderait que de causes strictement externes. Ils suggèrent que les moments de régression renvoient non seulement à des causes externes, c'est sûr, mais non moins sûrement à autant de causes internes.

Pour ce qui concerne les architectes, il devrait être possible pour commencer de savoir reconnaître avec une certaine modestie, comme d'autres disciplines savent périodiquement le faire, que l'évolution de la connaissance ne signifie pas toujours progrès de la connaissance; qu'à une vision décidément simplificatrice et strictement linéaire du progrès s'opposent, parce que les faits sont têtus, des retours en arrière, des régressions et, peut-être pire encore qu'à certains moments, des pans entiers du savoir qu'il avait fallu patiemment accumuler et échafauder, disparaissent comme engloutis. Qui n'a pas été frappé, vingt-

deux ans seulement après l'arrivée de l'homme sur la lune, que la NASA reconnaisse que cette expédition n'était plus reproductible parce que le savoir avait disparu. Des hommes sont morts, d'autres sont partis, ceux qui les ont remplacés ne savent plus. Bien sûr, on sait encore infiniment de choses et l'on pourrait encore construire une grande quantité des composants nécessaires, mais ce qu'il faudrait savoir pour maîtriser le fonctionnement de l'ensemble, l'interactif, cela a disparu.

Cette petite histoire a pour moi le poids qu'il faut à une fable pour fonder une tragédie.

A ce titre, les dépositaires du savoir qui nous ont précédés assument la responsabilité d'un formidable sens dessus dessous où, en sacrifiant au mythe tenace et refondateur d'un progrès confondu avec le sens même de l'histoire, le nouveau se substituerait à l'ancien sans le prolonger. C'était la logique euphorisante de la rupture dont il devait ressortir, selon la célèbre métaphore de Gropius, que l'architecture moderne ne serait pas un rameau sur l'arbre de l'architecture, mais un nouvel arbre planté à côté. En affirmant qu'il pourrait y avoir un avenir sans passé, ce qui arrivait allait inexorablement vers le même néant et vers la même fin que ce qui devait être remplacé.

Dans la même «logique», on devait abandonner l'organisation tridimensionnelle de l'espace construit pour la vie de l'homme, ce qui est en propre notre spécialité, pour lui préférer en réduction, une pratique organisationnelle, relationnelle et strictement quantitative dont on dit qu'elle serait d'aménagement du territoire et de la ville. Le concept d'aménagement évacuant ici celui de construction du territoire et construction de la ville.

Pour installer ce fonctionnalisme vulgaire, il avait fallu accréditer l'idée qu'il s'agirait, pour être plus efficace et parce que les problèmes seraient prétendument devenus si complexes, de disjoindre pour les remettre à des spécialistes les composants d'une pratique qui produit, aux meilleurs moments de son histoire, des résultats considérables parce qu'elle est unitaire, polytechnique peut-être, mais certainement pas pluridisciplinaire. La pensée qui la conduit assumant globalement et synthétiquement, spatialement ai-je envie de dire, des dispositions de construction du territoire, de construction de la maison et de construction des grands ouvrages.

Mais attention, il faut se garder de toutes simplifications. Je sais la facilité a posteriori de mettre l'histoire en accusation. Notre jugement historique a maintenant la distance qu'il faut pour ne plus considérer le déroulement du temps comme une succession de moments dans les-

quels le présent se substitue au passé en le détruisant. Il y aurait cependant simplification et par là falsification de l'histoire si, à travers toute cette tourmente, on ne savait pas reconnaître tous ces architectes qui ont très tôt témoigné d'une attitude critique. Il ne m'intéresse pas de faire ici une place aux nostalgiques qui n'ont pas compris que les formidables bouleversements qui accompagnaient un monde basculant dans la modernité allaient avoir, en architecture comme dans toutes les formes d'expression, des convergences considérables. Je veux témoigner pour ceux dont je suis partisan, pour ceux qui ont articulé leurs recherches et leur insertion dans le temps en modernisant leur conception de l'espace tout en adoptant des solutions modernes pour la résolution des problèmes de la ville. Ceux-là ne postulaient pas que la ville, comme structure d'agencements, devait être détruite pour permettre l'épanouissement d'une nouvelle conception de l'espace public et domestique. S'ils travaillaient sur des thèmes modernes qu'ils écrivaient dans le langage de la modernité, ils faisaient la part qui devait lui revenir à l'hérédité historique en lui assignant dans le même temps d'irrépressibles exigences de modernisation.

Quelle discipline peut, en effet, revendiquer aujourd'hui contre elle, un peu plus dans son exercice que dans l'antichambre de son enseignement une telle unanimité dans la réprobation? Mais en même temps, quelle discipline n'aurait pas fait dans de telles conditions et depuis longtemps l'économie d'un enseignement si elle ne sentait pas confusément en elle la force de relever l'injure suprême de Beckett: Architecte?

Enfin, je veux me demander, pour la part de responsabilité qui lui revient, s'il est encore possible de légitimer, sur la seule autorité d'un savoir universitaire, polytechnique de surcroît, une suite d'actions génératrices de tant d'insatisfactions partagées.

A ce propos, je veux à mon tour, et pour autant que cela soit possible, rompre un certain silence complice qui entoure l'architecture, silence qui a progressivement envahi jusqu'à l'espace de son enseignement. Silence sur lequel pèserait une telle fatalité qu'il ne serait même plus concevable que lui succède une parole. Comment remplacer par une parole cette conviction partagée que quelque chose s'est peut-être cassé, que les conditions strictement nécessaires au travail d'architecture seraient momentanément perdues.

Ne s'impose-t-il pas dans l'enseignement d'une discipline de dire ce qu'elle est, et de fixer le cadre nécessaire à son exercice sans postuler que les conditions qui lui sont faites aujourd'hui, parce qu'elles sont habituelles, convenues et légales seraient à coup sûr légitimes? N'est-ce

pas le rôle de l'université d'instiller dans son enseignement l'utopie qu'il faut pour fonder de nouvelles espérances? Je crois pour ma part que le Département d'Architecture d'une Ecole Polytechnique Fédérale n'est pas l'antichambre d'une pratique professionnelle dont il assumerait la relève docile et attendue, mais un laboratoire où de nouvelles expérimentations conduiraient à l'exercice renouvelé d'un enseignement et d'une pratique de l'architecture. N'est-ce pas ce que la société attend? N'est-ce pas ce qu'attendent les professionnels les plus avisés? Ce n'est pas la profession qui peut changer un contexte qu'elle aménage. Changer les choses et peut-être changer la vie, c'est la tâche de l'éducation.

J'entends bien, et vous me l'accorderez, que l'université conserve jalousement cette liberté et cette indépendance qui sont tout à la fois sa force et son honneur, mais il m'apparaît que cette liberté et cet honneur sont autant d'obligations et de responsabilités, non seulement pour dénoncer et critiquer, mais encore pour proposer et faire.

A vous étudiants, je veux dire l'obligation difficile, c'est vrai, à laquelle il me paraît que l'institution devrait s'astreindre en vous montrant clairement le noyau dur de ses choix et de ses convictions, c'est-à-dire les valeurs qu'elle défend. Je voudrais pouvoir vous dire qu'elle préfère une position critique et engagée au flou et à l'indétermination où, sous couvert d'enseignement pluriel, ce ne serait pas la diversité des angles d'attaque qui serait privilégiée, mais comme je l'ai dit tout à l'heure, le pluriel contradictoire des discours. Je voudrais qu'à travers cet engagement, on vous demande un peu moins de péripéties pour vous frayer un hypothétique chemin de la connaissance. Enfin, je voudrais pouvoir vous dire qu'ici on a remplacé l'éparpillement des ouvertures pour lui préférer un travail peut-être moins spectaculaire, moins flatteur, mais à coup sûr plus profond, plus essentiel et somme toute plus formateur! Que l'université soit dans le temps, dans le débat d'idées, mais hors des turbulences et des modes, en dessus.

Je voudrais par exemple que d'une manière explicite, consciente et délibérée, elle se situe dans une perspective de réflexion, de théorie et de pratique qui dénote un véritable professionnalisme. Je dis professionnalisme et non pas exercice professionnel de l'architecture, pour désigner une manière de réflexion et d'action complètement inscrite dans l'exigence du faire et plus particulièrement dans l'exigence du «faire autrement». Il ne devrait pas être question, comme c'est encore trop souvent le cas aujourd'hui, que l'enseignement se commette dans la simulation d'une pratique professionnelle dominante et envahis-

sante dont l'architecture n'a que faire, mais que, au contraire, l'enseignement de l'architecture en ouvrant de nouvelles perspectives se pose en critique et en interrogation. Que l'université soit au monde non pour le conforter et accréditer ses pratiques, mais pour lui en suggérer d'autres, à contre-courant!

Je voudrais enfin qu'à travers son Département d'Architecture notre école assume et peut-être revendique une identité latine, pourquoi pas, mais en tout cas une identité capable de la démarquer d'un certain pragmatisme confédéral dont il appartiendrait peut-être à d'autres d'assumer la pérennité.

Pour examiner la question que j'ai mise au centre de cette leçon et qui conduit toute mon action, je ne vais pas vous donner une explication globale, ni vous présenter, comme s'il était possible de le faire, une vision achevée qui contiendrait l'explication attendue. Je vais tenter de vous montrer une série de lignes qui me paraissent suffisamment convergentes pour représenter les questions sur lesquelles obstinément je reviens.

Ma réflexion empruntera deux voies concomitantes. L'une est celle de la recherche, ou plus exactement de l'exigence d'un espace toujours plus grand de liberté et de créativité à disposition de l'architecte; l'autre, c'est celle de la crise de la représentation. Dans le temps, c'est une série de révolutions qui, en accumulant leurs effets et leurs conséquences de la Renaissance à l'orée du siècle, conduisent la pratique d'architecture, comme si cela était possible, à se confondre avec l'exercice d'un art à part entière. Exercice qui la conduira dans cet état d'apesanteur où paradoxalement aujourd'hui la liberté parvient à son sommet au moment même où elle renonce apparemment à faire prévaloir les conditions qui lui seraient strictement nécessaires!

L'architecture procéderait-elle d'autre chose que de ce qu'il est convenu d'appeler l'architecture?

On pourrait reformuler la question autrement en s'interrogeant sur ce qu'il est convenu d'appeler l'autonomie de la discipline, autonomie dont l'acception très élargie aujourd'hui peut expliquer en partie une série des difficultés que nous rencontrons.

Il s'agit donc d'examiner si le champ disciplinaire est un système qui ne se réfère qu'à lui-même, autonome en quelque sorte, ou bien s'il est le résultat ou la conséquence de forces qui lui sont extérieures. Cette question est importante parce qu'elle renvoie au rapport entre la société dans son ensemble et l'état de sa culture. Elle renvoie également à une question tout aussi importante, celle de la place qu'y occupe et qu'y occupera de plus en plus l'architecte.

A la Renaissance, la révolution albertienne signe en architecture l'installation de l'homme qui fait dans la situation nouvelle de celui qui crée une œuvre unique et originale. L'architecture d'artisanat devient l'exercice d'un art libéral, ce qui implique qu'elle est dépositaire d'un savoir, qu'elle a la capacité de conceptualiser, et qu'elle peut se représenter l'œuvre dans son entier comme projet d'ensemble à exécuter rigoureusement selon un plan préconçu. L'expérience du passé y a valeur de savoir rétroactif qui autorise, à disposition d'un acte prospectif qui projette. Il ressort de ce contenu les caractères propres et autonomes que l'architecture se donnait, comme s'en donnaient de leurs côtés toutes les formes d'expression qui tendaient à être reconnues comme arts, en installant leurs auteurs dans la qualité d'artistes.

Pour bien comprendre les limites de l'enjeu, il ne faut pas oublier que l'architecture dont Alberti consolide l'espace de liberté et de créativité n'intéresse que la part fragmentaire et limitée des constructions publiques et des monuments, celle qui isolée devient le fait des architectes. A l'inverse, l'espace continu et illimité de la ville qui n'est pas pensé comme œuvre d'art est un fait collectif, même si son tracé appartient à un individu ou à des individus qui se succèdent. L'architecture porteuse des valeurs collectives est là pour établir des rapports dialectiques avec l'ensemble dont elle ne saurait être séparée. L'architecture est nécessaire à la ville, comme la ville est nécessaire à l'architecture. Singulière, elle n'a de sens qu'opposée au banal. Libre ou libérée, elle n'apparaît comme telle que confrontée à ce qui est entravé et qui, par là, lui est complètement nécessaire!

Elevée à la qualité d'art, l'architecture entrait dans la mouvance du grand débat d'idées où se côtoient le réel et sa représentation.

La liberté acquise, son espace de création, est à disposition de l'interprétation du monde en priorité. C'est le réel, le monde à représenter qui est le matériau de l'acte créatif et interprétatif et c'est à sa manière de donner à comprendre cette réalité dans une représentation que se reconnaîtra l'artiste. Dürer pouvait signer en 1493 le premier autoportrait, il représentait le monde en se représentant.

Dans toutes les expressions artistiques, le réel, le monde en tant que tel, n'a pas de place puisqu'il s'agit toujours de sa représentation. A l'inverse, en architecture, les choses se compliquent singulièrement puisque le réel, ce que Colquhoun appelle d'une manière trop limitative l'utilitaire, et sa représentation doivent être assumés simultanément. Comment dépasser cette apparente difficulté? En architecture, sur quoi l'introspection du réel peut-elle avoir prise, puisque c'est la condition même du travail artistique, si le réel c'est l'utilitaire,

c'est-à-dire quelque chose qui serait donné par l'usage, de l'extérieur. C'est là qu'intervient, pour clarifier la question, la distinction que j'aime faire entre deux composantes, aujourd'hui confondues: le thème d'un côté et le programme de l'autre.

En architecture et dans la règle, il faut admettre que les thèmes et programmes que l'on reçoit sont respectivement prétextes et transitoires. En effet, on bâtit toujours pour un certain service et pour un certain usage. Aucune architecture ne peut faire l'économie de cette exigence. Dans le thème s'exprime le caractère intrinsèque de l'œuvre, l'essence même de l'œuvre. Dans le programme, on trouve les aspects quantitatifs, le dimensionnel et le relationnel.

C'est le thème qui inspire. C'est dans la position qu'il adopte par rapport au thème que l'architecte engage sa vision du monde, tel qu'il est ou tel qu'il devrait être!

En affirmant que le thème est prétexte, je veux souligner que fondamentalement, il engage la substance même de l'œuvre, sa destination. Le thème porte ou illustre les divers choix que l'on fait pour fixer les caractéristiques d'un certain type d'espace, il en exprime les valeurs génériques. L'espace public ou domestique, l'espace d'enseignement, l'espace de fête, l'espace de recueillement ou de méditation, l'espace d'échange.

Dans l'œuvre, le thème laisse des marques indélébiles, il exprime une permanence. Le programme, lui, est transitoire et circonstanciel, il plaque assez exactement à un moment historique donné avec une certaine manière de vivre, il appartient à l'éphémère. Après la Réforme, l'espace processionnel chrétien, l'espace de l'assemblée orientée vers l'autel devient le lieu de la parole. Le programme se modifie. Le thème de l'espace sacré exprime quant à lui une permanence.

Le thème recèle donc une part disponible du réel. C'est sur le thème que pourra s'opérer le travail personnel, interprétatif et unique. C'est à sa manière de prendre en charge le thème et à sa manière de le représenter que se distinguera en priorité l'auteur. C'est là qu'est installé l'espace de liberté, objet de légitimes revendications. Cette conquête était plus qu'une renaissance, c'était déjà une première révolution. L'autre dimension du réel, je l'ai dit: c'est le programme. Lui est fixé de l'extérieur, il entraîne avec lui toute une série d'exigences que l'architecture doit assumer, sans qu'elle ait prise sur leur définition et sans qu'elle en contrôle l'évolution. Ces pressions viennent de l'extérieur et non de l'intérieur, elles n'appartiennent pas à la discipline, mais elles exigent périodiquement des adaptations et des modifications, des règles mêmes de l'architecture.

On peut vérifier ces différentes notions en examinant, si vous le voulez bien, le travail de Brunelleschi pour San Spirito à Florence.

A San Spirito, Brunelleschi aborde la question de l'espace sacré dont il doit assumer d'une manière typique l'organisation longitudinale et processionnelle, d'ouest en est, du couchant vers la lumière de la résurrection selon l'orientation d'une grande géographie sacrée.

On voit bien qu'ici ce qu'il est convenu d'appeler le réel, et qui sera l'objet d'une procédure de représentation artistique, est saturé par toute une série de définitions qui appartiennent au programme, espace processionnel, orientation, dimension, etc., qui sont imposées à Brunelleschi de l'extérieur, pourrait-on dire, alors que le thème de l'espace sacré, s'il est lui aussi culturel et historique, conserve un degré d'ouverture à disposition de l'interprétation.

L'histoire du projet de San Spirito, c'est l'histoire d'une lutte qu'engage sans succès Brunelleschi pour augmenter les limites de l'espace de création à partir duquel il veut interpréter le monde.

En renversant complètement l'orientation et en fixant le parvis de l'église face au fleuve, c'est-à-dire en dehors de l'espace de la ville, il voulait en s'ouvrant offrir à Florence l'occasion de moderniser son rapport avec l'eau. Sur ce point, l'histoire ne lui a pas donné raison, la géographie sacrée avait la force indiscutable d'une exigence venue de l'extérieur. Partie du programme, elle n'était pas disponible pour l'interprétation.

C'est en approfondissant le thème que Brunelleschi, philosophe avant d'être architecte, donne sa propre vision de l'espace sacré. Pour lui, Dieu est un. Le réel prend ici la dimension de la Réalité. Qu'est-ce que la Réalité? D'où vient-elle? Repose-t-elle sur un ordre ou sur une intelligence sous-jacente? C'est dans ces questions que nous introduit Brunelleschi. C'est ce qu'il comprend qui est ici l'objet de sa représentation. Il s'agit alors pour lui de la représenter comme dit G. Fanelli «dans un espace et une entité figurative idéalement toujours identique, comme la réalisation d'une condition idéale de l'homme, idéale car réduite à l'essentiel. En portant à des conséquences extrêmes sa recherche d'un espace total où tout est différencié selon sa place, mais à l'intérieur d'une idée unique, d'un corps unique, Brunelleschi tente de résoudre à San Spirito la plus grande complexité dans la répétition d'éléments égaux comme référence d'un organisme unique, le total. Brunelleschi veut réaliser par le contrôle proportionnel de la dimension le concept de multiplicité dans l'unité».

J'ai fait ce long détour à l'origine même de ce qu'il est convenu d'appeler l'autonomie de l'architecture pour en évaluer la nature et en cerner quelques limites. En examinant, pour l'exemple, le cas de Brunelleschi à San Spirito comme j'aurais pu le faire à travers tous ses projets florentins, j'ai voulu mettre en évidence que l'autonomie dont il est question, c'est l'interprétation du thème. L'architecture puise dans cette part du réel les caractères propres de sa représentation qu'elle devra combiner avec une autre part du réel qui, elle, vient de toute une série de données extérieures; le résultat étant que le réel et sa représentation ne coïncident pas comme ils ne devraient d'ailleurs jamais coïncider en architecture. L'architecture n'est pas un art, son objet n'est pas une pure question de représentation.

On peut encore observer qu'au moment où Alberti, qui est de vingt-sept ans le cadet de Brunelleschi, théorise, ce dernier a déjà engagé la quête d'un espace de plus grande liberté. Ce mouvement ira maintenant en s'amplifiant régulièrement pour se conclure dans une vertigineuse spirale ascendante qui se fracasse en ce moment dans notre ciel.

J'ai situé à l'éclosion renaissante de la conscience disciplinaire le moment d'une première accélération de l'histoire vers un élargissement de l'espace de liberté et de création, sur l'impulsion duquel on allait travailler longtemps. J'ai noté que cet espace de liberté était finalement très compté et qu'en aucun cas, il n'avait la prétention de s'étendre à la ville tout entière. Au contraire, j'ai dit qu'il puisait dans la ville la raison même de son existence. Ce que j'ai dit des tentatives de Brunelleschi à San Spirito et ailleurs était là pour le confirmer puisque, si à l'occasion de chacune de ses interventions il voulait qu'elles retentissent sur l'ensemble de la ville, c'était pour en confirmer la valeur comme structure vivante capable de modernisation.

Pour reprendre ma question du début, l'autonomie c'est avant tout la conquête d'un espace de liberté à disposition de l'interprétation du monde et de sa représentation, espace de liberté qui a besoin d'un ensemble de pressions extérieures avec lesquelles il entre en résonance.

Parmi ces pressions extérieures, il y a la ville, l'instance contrôlante, c'est-à-dire l'organisation structurelle de l'espace bâti ou à bâtir dans laquelle se reconnaissent une manière de diviser le sol et une manière qui lui est associée de tracer les réseaux de voiries. Autrement dit l'ensemble des dispositions qui dénotent le fait collectif et qui portent en elles, en mémoire, les macrodécisions spatiales sur lesquelles s'articulent les pleins et les vides.

C'est avec ce dispositif conceptuel, théorique et opératoire, que l'architecture traverse une longue période de son histoire en assimilant de nouveaux thèmes et de nouveaux programmes.

Ces nouveaux thèmes révèlent en priorité le fait collectif et le représentent dans toute une série d'ouvrages notamment destinés à l'administration, à la santé publique, à l'éducation et à la culture. L'architecture actualise et amplifie alors son champ d'action en s'emparant de ces nouveaux thèmes et en actualisant ses règles de représentation. Aux nouvelles conditions sociales, culturelles, économiques et technologiques allaient correspondre autant de changements qui ne seraient pas commandés ni engendrés de l'intérieur par l'architecture elle-même, mais de l'extérieur; ce qui entraînera des modifications des règles mêmes de l'architecture. A ces nouvelles conditions correspond un nouvel élargissement de l'espace de liberté et de créativité qui s'épanouit progressivement dans l'invention de toute une série de nouveaux types de construction.

Pour l'architecture, c'est le moment privilégié et rare de l'invention typologique où les caractéristiques de toute une série de nouveaux besoins se sédimentent dans autant de caractères distributifs, spatiaux et constructifs.

Si les conditions données de l'extérieur sont nouvelles et appellent de nouvelles solutions, les réponses témoignent du renforcement des caractères propres d'une langue capable de multiples paroles. La question du type conservant en effet un certain degré d'ouverture à disposition de l'appropriation du thème.

Ces nouvelles données confirment bien un élargissement de l'espace de liberté et de créativité qui aura régulièrement son corollaire sur la ville, qui en est modifiée et modernisée.

Ces modifications et ces modernisations s'accomplissent soit sur la ville elle-même, soit en en confirmant et en en caractérisant les nouvelles aires d'extension de son plan, mais dans tous les cas en posant et en confirmant que l'architecture ne saurait en être détachée ni se suffire à elle-même!

S'il me paraissait tout à l'heure qu'avec Brunelleschi on assistait à l'éclosion de la modernité, C.-N. Ledoux pourrait ici à lui seul récapituler cette seconde accélération de l'histoire où la liberté de penser se confond avec l'idée d'une architecture enfin devenue autonome. Avec sa «Critique de la raison pure», Kant exprimait sa conviction qu'il réalisait ce que les siècles précédents n'avaient même pas soupçonné. Ledoux, pour sa part, disait que les chaînes qui entravaient l'architecture étaient maintenant brisées.

La liberté dont je poursuis la trace est, on le voit bien, en expansion; mais, n'en déplaise à Ledoux, c'est une liberté encore très conditionnelle et très surveillée puisque, si elle renouvelle les règles de représentation de l'architecture, elle ne postule pas que l'espace de la ville lui serait devenu superfétatoire. Pour les Salines de Chaux, n'est-ce pas la pensée d'une ville idéale qui envahit tout l'espace de son projet?

Je situerai maintenant au XIX^e^ siècle le point de départ d'une troisième accélération qui culminera dans les années 20-30 de ce siècle et qui n'en finit toujours pas de déployer ses effets. Ce qui est dès ce moment-là fondamentalement nouveau, c'est le renouvellement de la pensée. Le réel et le naturel maintenant s'entrelacent au point de se confondre. La compréhension du réel flirte avec le naturel. Ici ressurgit la vieille opposition entre nature et culture qui continue d'engendrer tous les malentendus.

C'est en effet sous la pression des courants réalistes et naturalistes que les avant-gardes artistiques vont engager en profondeur une quête vers l'essence même du réel. Pour atteindre la représentation idéelle de la réalité, il fallait se libérer de l'opacité déformante des règles artificielles et des conventions qui seraient venues «idéologiquement s'interposer entre la représentation et la réalité», selon la formule de Colquhoun. C'est en détruisant la représentation stylistique des idées, les conventions de style et les règles que l'on pourrait transmuter le réel en profondeur.

Cette formidable avancée a fécondé toutes les formes d'expressions artistiques. Dans le débat d'idées, elle a bien entendu intéressé l'architecture. N'était-elle pas devenue depuis longtemps un art à part entière? Ne partageait-elle pas avec les autres arts l'obligation de reformuler régulièrement son rapport au réel et les conditions de sa représentation? Pourtant, à la différence des autres arts qui pouvaient maintenant en toute liberté aborder les questions de représentation, l'architecture retrouvait cette particularité qui fait que son objet n'est pas de pure représentation, puisque le réel qui l'inspire surgit dans la représentation, il en fait partie.

Les autres arts en engageant le même processus, eux, ne risquaient pas d'entamer la représentation elle-même puisqu'ils sont, par essence et par nature, une représentation. Tout au plus devaient-ils se rendre à l'évidence et admettre qu'en soi le réel ne contient pas de dispositif pour sa représentation artistique. Les règles que l'on congédiait allaient immanquablement être remplacées par d'autres, nombreuses et sans limites. La différence étant que si les anciennes conventions

avaient pour elles l'évidence et l'entendement, au contraire, les nouvelles n'auraient souvent que celles très sélectives qui associent auditeurs et locuteurs avertis.

En architecture on peut s'approcher du réel pour en saisir l'essence comme le font les autres arts, mais il ne peut être question que sa représentation lui coïncide exactement. Dans la mouvance des idées, l'architecture allait entreprendre la destruction de ses propres règles de représentation, le réel pouvait dès lors se confondre avec sa représentation. Le Corbusier, avec son génie inventif, avait dans un premier temps déclaré la guerre aux styles pour leur substituer ensuite avec ses «cinq points» d'autres règles stylistiques de représentation, mais il s'agissait d'une diversion en profondeur, c'était toute la question de la représentation qui allait se déplacer au point que l'architecture ne représenterait plus qu'elle-même, sa réalité, sa nécessité et son utilité. D'ouverte, la question de la représentation se refermait sur une crise.

A la crise de la représentation, il faudra maintenant ajouter le mouvement expansionniste, dont j'ai déjà parlé à plusieurs reprises, vers un espace toujours plus grand de liberté et de créativité.

Le mouvement moderne héritait, nous l'avons vu, d'un domaine limité où l'architecture s'intéressait d'abord aux constructions publiques et puis à toute une série de nouveaux thèmes et programmes qui seraient traités, on peut dire, par analogie. Son domaine n'embrassait pas l'entier de l'espace de la ville même s'il entrait activement en rapport avec lui en le modernisant. La question de la représentation y était ouverte puisque le représenté ne se confondait pas avec sa représentation.

La nouveauté maintenant, c'est l'intrusion dans l'aire de l'architecture d'un domaine qui traditionnellement ne l'intéressait pas, le logement, la matière première de la ville.

Si elle n'avait concerné que le domaine de l'architecture à l'exclusion de l'architectural, la remise en question de la représentation à travers les règles de la représentation stylistique alors on aurait assisté à une de ces péripéties dont l'histoire est coutumière, mais étendues à l'entier de la ville, les questions que l'architecture se posait concernaient maintenant toute la ville.

C'est dans cette direction, parce que les architectes s'en saisissent, que va s'opérer une incroyable expansion des anciennes limites de l'espace de création à partir duquel on pourra interpréter le monde. Le domaine limité de l'architecture devient illimité. Tout est architecture.

En attaquant les règles de la représentation et puis en confondant le réel et sa représentation, dès lors que tout appartenait à l'architecture, tous les artistes pouvaient revendiquer le droit d'y installer leurs autoportraits.

Enfin, en étendant le champ de l'architecture à la ville tout entière, on la privait de cette part qui lui était consubstantiellement liée et par rapport à laquelle seulement elle avait un sens.

J'ai éprouvé depuis longtemps le besoin d'approfondir ces questions parce que je m'interroge sur mon travail, sur mon enseignement et parce que je n'en finis pas de mettre à jour l'ambiguïté des rapports que l'architecture entretient avec sa propre histoire.

Ici, l'histoire dont il s'agit ce n'est pas cette histoire considérable sur laquelle, avec beaucoup de prétention, on veut toujours refonder une légitimité et un pouvoir.

Rassurez-vous, je n'en appellerai pas au mythe fondateur, pas plus que je ne désire y asseoir une nouvelle théorie. Les conditions du moment ne le réclament pas et ne s'y prêtent pas. Non, l'histoire qui m'intéresse c'est celle, un peu lacunaire, obscure parfois, qui s'écrit en ce moment et qui nous introduit dans les processus que l'on doit identifier quand on veut cerner les contours d'une pensée et d'une action.

L'enchaînement, apparemment logique et cohérent, d'une série de causes qui produisent un résultat, c'est le processus que j'ai voulu identifier devant vous et qui renseigne sur la crise maintenant endémique de l'architecture.

Tout le temps qui nous sépare de la Renaissance y apparaît comme une suite ininterrompue de revendications qu'expriment les architectes pour étendre leur espace de liberté et de créativité jusqu'à ce que les dernières barrières cèdent avec la crise de la représentation.

Ce processus continu, vous l'avez compris, peut s'articuler selon trois paliers distincts.

Premièrement

L'architecture, en revendiquant le statut d'art, prend conscience qu'elle aspire à plus d'autonomie. Le champ disponible du réel qui lui est concédé à destination de la représentation est confiné aux limites du thème et épouse les contours de l'utilitaire. Des règles stylistiques précises encadrent la représentation. L'architecture ne concerne qu'une petite partie du domaine bâti de la ville avec lequel elle entre en interaction.

Deuxièmement

Avec l'apparition de nouveaux thèmes, correspondant à autant de nouveaux besoins, l'architecture des Lumières doit étendre de fait son aire d'influence. Elle transfigure de nouveaux thèmes en inventant de nouveaux types. Les règles de la représentation stylistique sont alors actualisées sans que la représentation se confonde avec le réel. Enfin, l'architecture en s'intéressant à une part plus importante du domaine bâti démultiplie ses résonances sur le plan de la ville.

Troisièmement

L'espace de liberté et de créativité tant recherché et tant revendiqué allait, avec le siècle, rompre ses dernières amarres en congédiant les règles de la représentation stylistique pour qu'aucun obstacle ne s'interpose entre lui et le réel. Le réel qui se confond maintenant avec le naturel pouvait alors devenir l'objet même de la représentation. Le domaine de l'architecture, en s'emparant du logement, achevait la conquête de l'espace de la ville dont la forme n'est pas assimilée, à ce moment-là, à une règle de la représentation stylistique, ce qui l'épargnera très provisoirement. On doit à cette hésitation de l'histoire les plus significatives contributions du mouvement moderne à l'architecture de la ville. Et puis, on assiste à l'achèvement paroxysmique des dernières résistances où l'on voit tomber les règles de la représentation stylistique de l'espace de la ville comme étaient tombées toutes les anciennes règles.

Autonome, l'architecture, à l'égal des autres arts, pouvait dès lors et sans restriction faire le jeu nombrilique de ses artistes dans l'aire amorphe d'un zoning qui s'était dans l'intervalle subrepticement substitué au plan de la ville! Il ne serait donc plus concevable que l'espace de la ville représente autre chose que sa réalité, sa nécessité et son utilité.

C'est au point où culminent toutes ces contradictions que je veux situer une série de réflexions qui prendront progressivement valeur de conclusion.

C'est, en effet, à partir des résultats ou des conséquences que je veux toujours remonter au processus et aux procédures qui les ont induits et dont ils sont déduits. L'enchaînement de mon travail et de ma recherche, ce sur quoi j'ai fondé les bases de mon enseignement, c'est un peu la lecture à l'envers de l'itinéraire sur lequel j'ai installé ma démonstration.

D'aujourd'hui aux premiers balbutiements d'une pensée renaissante, j'ai voulu réévaluer les conditions du travail d'architecture. J'avais acquis très tôt la conviction que, dans notre discipline, le discours s'était réduit à l'échelle microscopique d'un échange d'opinions. Tous les points de vue paraissaient pouvoir s'y confronter et s'y affronter, ce qui ne faisait qu'accroître mon désarroi et ma perplexité. Je n'arrivais pas à me convaincre que l'exercice d'une action, aux ambitions artistiques avouées, pourrait se satisfaire d'une si grande faiblesse dans sa position théorique, pas plus que je n'arrivais à admettre que l'histoire, si souvent interpellée, n'ait qu'une fonction de légitimation. Je devais tenter de comprendre ce qu'elle tenait, vivant, à disposition de notre présent.

L'obligation d'enseigner fixe ici la référence autobiographique qu'il faut faire pour comprendre la suite. Je voulais, en effet, étendre, aussi loin que possible, la part démonstrative et vérifiable que je me proposais de reconnaître pour mieux l'opposer à l'irrationnel et aux appréciations subjectives dont je postulais qu'elles auraient toujours tendance à refluer.

J'ai donc démontré et démêlé progressivement les fils d'un écheveau où s'embrouillaient, au point de se confondre, les questions de représentation et l'expansion de l'aire de liberté et de créativité.

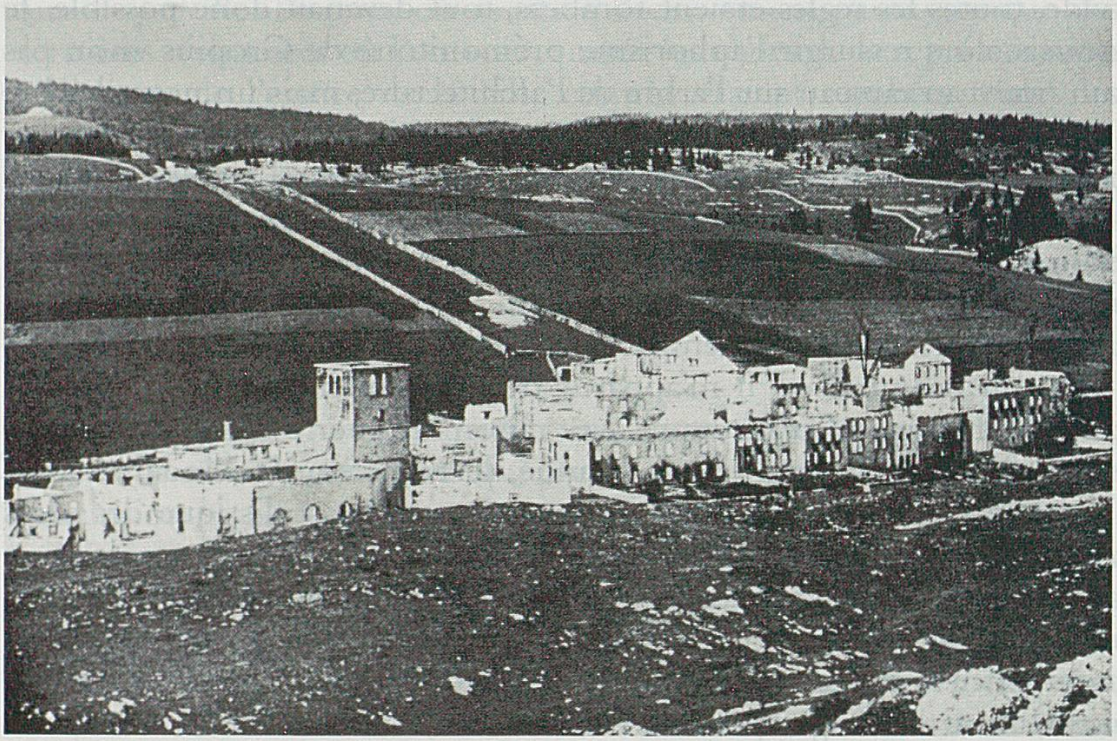
Au fur et à mesure de ma progression, j'ai été saisi par l'angoisse du vide, toutes les règles étaient tombées, tout devenait donc possible. Je voyais alors ressurgir l'aphorisme prémonitoire de Gropius «non pas un nouveau rameau sur l'arbre de l'architecture, mais un nouvel arbre planté à côté». Gropius, une fois encore, avait très clairement poussé, jusqu'à ses dernières extrémités, les conséquences révolutionnaires qu'auraient, conjugués, l'effondrement de toutes les règles de représentation et l'expansion sans limite de l'aire de liberté et de créativité à disposition des artistes.

J'ai mis un certain temps à comprendre où se cachait l'erreur, jusqu'au moment où il m'apparut très clairement, comme je l'ai dit tout à l'heure, qu'en déclarant avec raison «la guerre aux styles», pour reprendre une formule bien connue, le Mouvement Moderne avait assimilé la forme de la ville à la représentation stylistique des idées sans distinguer, comme je propose de le faire, l'instance contrôlante et la forme urbaine qui admettent un degré souvent élevé d'indépendance. L'instance contrôlante ayant ici valeur de structure de médiation entre la division du sol et le réseau de voiries. Sans cette distinction, il ne serait pas possible d'observer l'évolution de la forme des villes de New York et de Barcelone, par exemple.

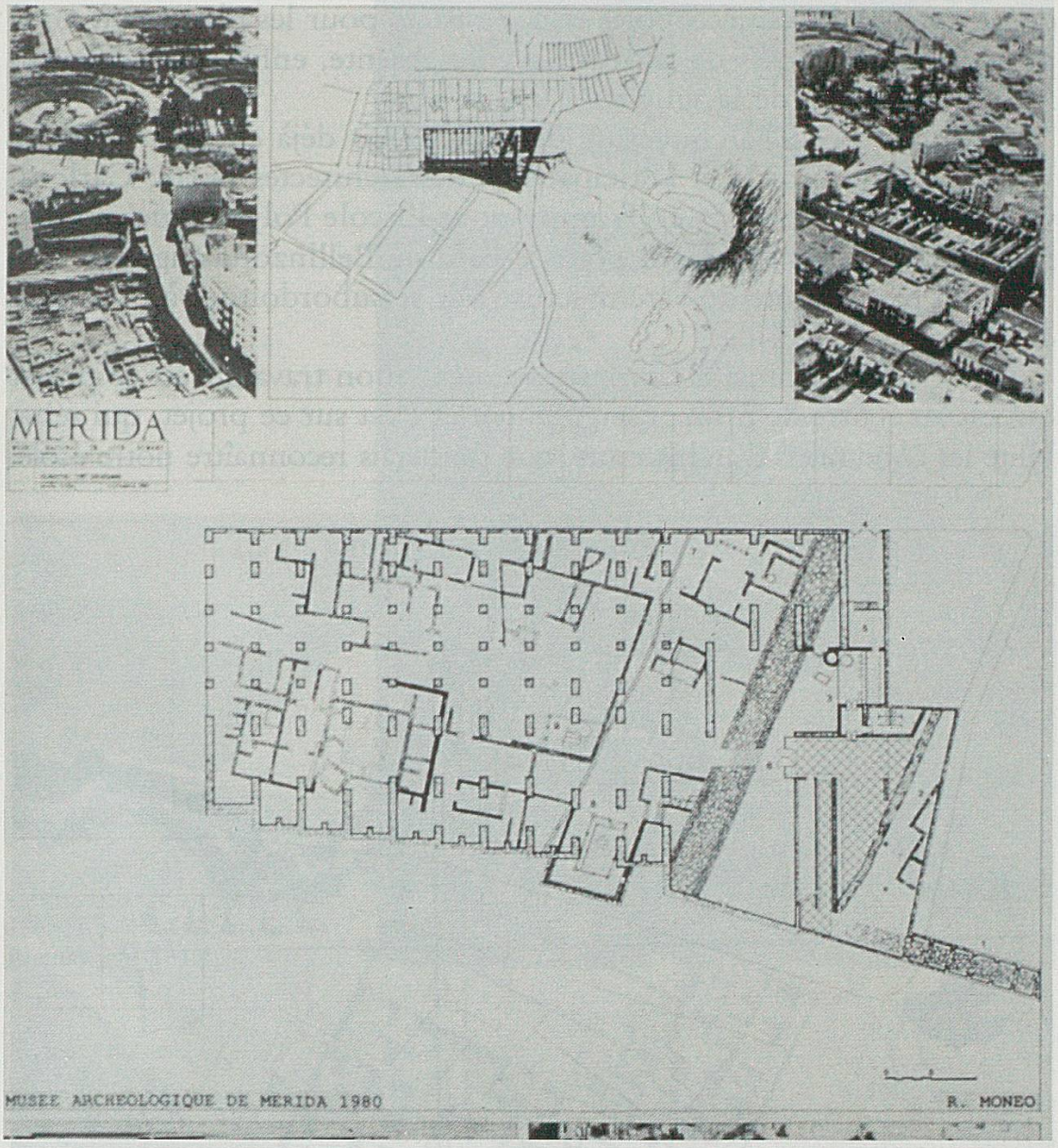
Tout pouvait et sans doute tout devait être remis en question à l'exception de l'instance contrôlante dans laquelle on pouvait lire, condensé et cristallisé ce contextuel, pour ne pas dire cet urbain, dont l'architecture ne peut être dissociée. Franchi cet ultime seuil, l'architecture n'aurait plus de compte à rendre qu'à elle-même et bâtir serait devenu synonyme de détruire.

Pour vous rendre présente cette instance contrôlante qui, comme le papier à musique, devrait contenir les dispositions fondamentales à destination de l'architecte, j'ai voulu, en filigrane, accrocher à ce texte deux images: le village jurassien Le Lieu incendié en 1858 (fig. 1) et le palimpseste sur lequel travaille R. Moneo pour son musée romain de Merida (fig. 2).

Alors quel projet pour l'architecture de projet? Quel projet sinon celui qui consisterait à s'interdire tout projet qui n'aurait d'autre but que d'être l'objet de sa propre représentation pour lui substituer une manière de faire où l'architectural et l'instance contrôlante, cet entour, à partir de quoi l'architecture a un sens, reprendraient leurs droits et fixeraient leurs marques.



Auguste Reymond: incendie du Lieu, 18 juillet 1858.




Musée archéologique de Mérida, 1980. R. Monco.

Pour y arriver, je crois qu'il faudrait d'abord apprendre à ne plus aimer l'architecture ou tout au moins à s'y intéresser de moins en moins pour finalement mieux la servir.

La pratique de ce projet, c'est une pratique de la mémoire des choses, c'est une pratique alternative pour un temps de crise. C'est à disposition du futur un conservatoire de la ville.

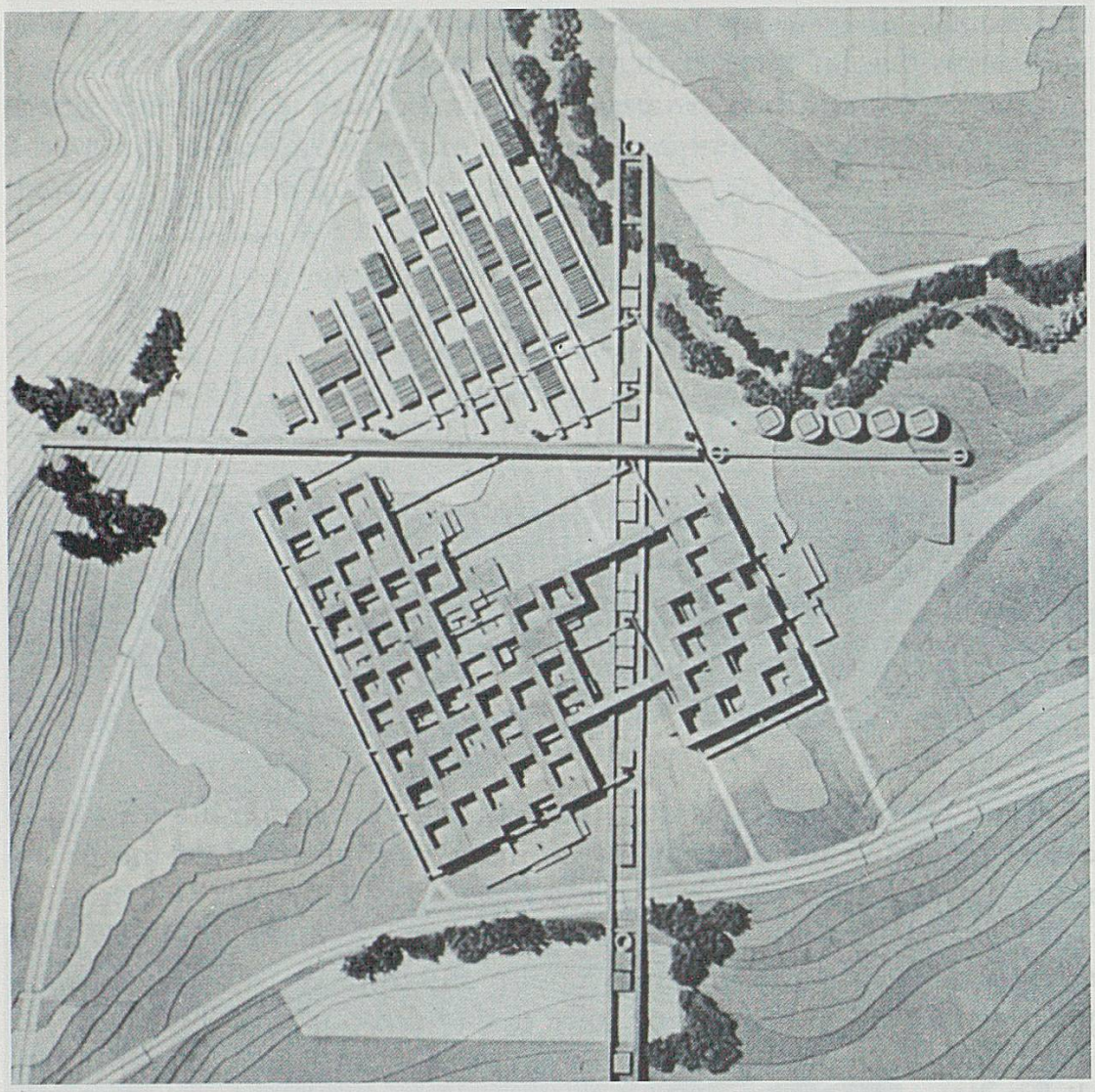
Le lieu de ce projet, c'est la ville dans tous ses états. La ville tout d'abord pour la moderniser et pour en urbaniser l'architecture et puis la ville à faire et puis encore, et mes étudiants la reconnaîtront, la ville

de substitution, ces nécropoles et ces espaces pour les plantes où nous pratiquons les choses de la ville, la ville absente, enfin cette ville qui raconte l'histoire de la ville.

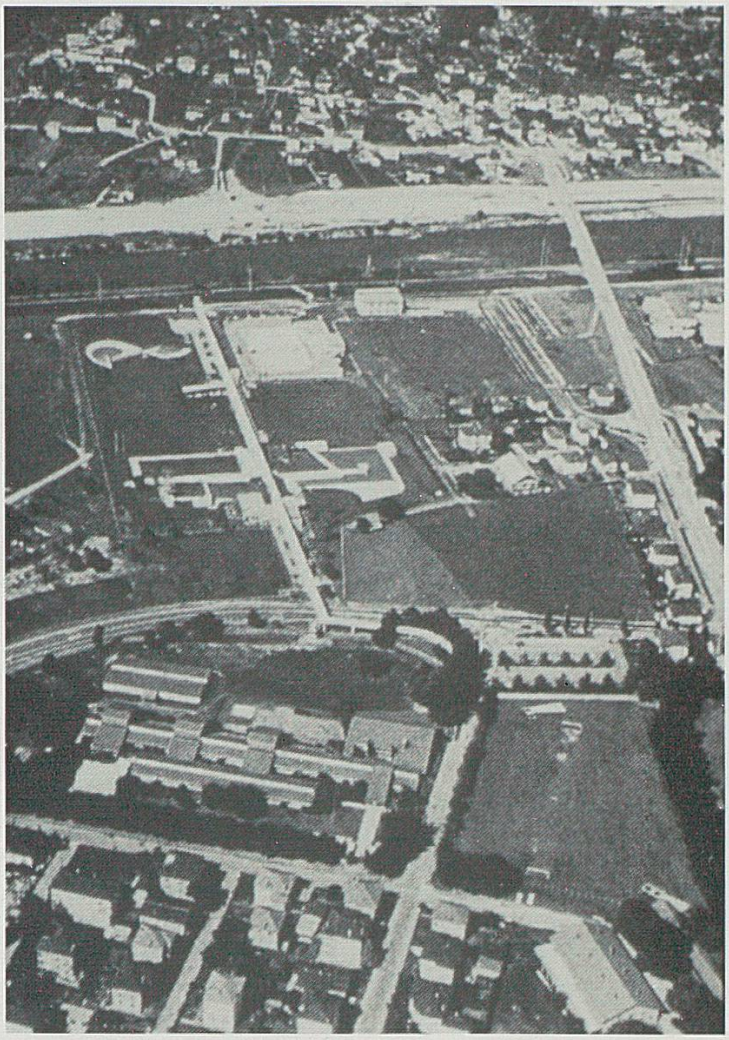
Ce projet pour l'architecture de projet était déjà contenu dans les visions prémonitoires et anticipatrices des architectes Botta, Carloni, Galfetti, Ruchat, Snozzi et Trumpy pour l'Ecole Polytechnique Fédérale de Lausanne (fig. 3), et pour le bain de Bellinzona (fig. 4).

Ici, la part réduite de l'architecture sait se subordonner à l'instance contrôlante de la ville.

C'est là que j'ai installé progressivement mon travail, c'est ce projet qui est au centre de mon enseignement et c'est sur ce projet, qui réhabilite les conditions d'architecture, que j'aimerais reconnaître notre école.



Concours pour l'Ecole polytechnique fédérale de Lausanne. Projet de MM. Botta, Carloni, Galfetti, Ruchat, Snozzi et Trümpy.



Centre sportif à Bellinzone, 1967. Aurelio Galfetti, Flora Ruchat, Ivo Trümpy.

J'ai fait deux notes hors texte qu'il me plaît maintenant de vous révéler. La première en forme de dédicace: «A mes parents pour l'exemple qu'ils m'ont donné»; l'autre empruntée à P. Valéry et qui me servira de point final: «Il y a deux dangers qui menacent le monde, l'ordre et le désordre.»

Je vous remercie, Monsieur le Président et Chers Collègues de m'avoir fait, en m'invitant dans votre école, l'exigeante obligation de mettre toutes mes forces et tout mon cœur au service de nos étudiants.

*Vincent Mangeat*

pour les plantes où nous
ure, enfin cette ville qui

ut déjà contenu dans les
hitectes Rotta, Carloni,
ole Polytechnique Fédé-
Bellinzona (fig. 4).
subordonner à l'instance

on travail, c'est ce projet
sur ce projet, qui réha-
reconnaître notre école.

Concours pour l'Ecole polytechnique fédérale de Lausanne. Projet de MM. Rotta, Carloni, Lucchini et Tramp.

# ARTS