

Zeitschrift: Ingénieurs et architectes suisses
Band: 118 (1992)
Heft: 3

Artikel: Démarche ou dead-end?: à la recherche d'une définition
Autor: Merlini, Luca
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-77734>

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: 22.02.2026

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

Démarche ou dead-end?

Par Luca Merlini,
Paris

A la recherche d'une définition

De quelques suspects

De tous temps les instruments du voyage ont évolué vers la reproduction d'ambiances domestiques, comme conséquence probable de l'importance de la notion de confort.

Une diligence, un train, un bateau, un avion ne sont confortables que s'ils font oublier le mouvement à travers la reconstitution artificielle des faits et gestes du quotidien (ou supposés tels). Mais alors l'architecture mobile ne serait qu'une imitation des moyens de transport. Cela ne semble pourtant pas être le cas. L'objectif, et l'essence (*sic*), de tout véhicule est le déplacement ou, plus précisément, le transport d'une personne ou d'un objet d'un lieu à un autre. Ce déplacement prend du temps et le temps doit être tué, comme le veut la tradition de tout bon roman policier. De ce désir de meurtre du temps provient la récréation artificielle d'un univers domestique (fig. 1), mais d'autres simulations sont logiquement envisageables: prendre le déplacement lui-même comme sujet de divertissement, à l'exemple des trains panoramiques, ou considérer le déplacement comme un univers à part, isolé et clos: lieu de réflexions, de délires ou d'inhabitudes: l'arche de Noé ou Le Corbusier rédigeant le traité du Modulor en plein océan.

L'objectif de l'«architecture mobile» n'est pas le déplacement en soi, mais l'action qu'un déplacement (partiel ou global), produit sur l'occupation ou la perception de l'espace construit. C'est par exemple la recherche d'un éclaircissement continu ou d'une polyvalence

d'usage. Si l'on peut trouver une ressemblance entre architecture mobile et moyens de transports (fig. 2), elle provient d'une prise en compte des mêmes contraintes techniques (motorisation, mécanismes, aérodynamisme...) plus que d'une fraternité conceptuelle.

Et voilà déjà quelques suspects de moins...

Convient-il alors de chercher du côté de la ville nomade? C'est une piste instructive, mais non en un sens littéral qui reviendrait à constater que puisque la ville nomade bouge, elle est le prototype de l'architecture mobile. Certes, les techniques de relation au sol, de montage/démontage sont exemplaires. Mais la ville nomade est à relier à un autre aspect de la mobilité que nous verrons plus loin, celui de la prédiction. La ville nomade crée un rapport spatio-temporel entre une architecture et un territoire et, de ce fait, soulève une problématique de modification géographique. Au-delà de la nature constructive et fonctionnelle de l'objet «tente» ou «mobil-home», il s'agit avant tout d'élucider les règles du mouvement et de l'aggrégation. La mobilité totale n'est possible qu'en regard de certains points fixes: une direction de vent dominant, une protection contre l'ennemi, un accès à l'eau par exemple. De la ville mobile du désert au drive-in moderne, type caricatural d'urbanisation (fig. 3), nous sommes face au même principe de mobilité.

Avec cela, sans avoir mis au point une définition, nous commençons à accumuler traces et indices...

Qu'est-ce qui bouge?

Nous allons vraisemblablement découvrir plus avant dans le texte, que sous l'expression «architecture mobile», il est possible de classer et d'explorer divers champs architecturaux. Il n'en demeure pas moins, qu'en première lecture, l'expression «architecture mobile» renvoie à un bâtiment dont un élément peut bouger, que cela soit limité à une partie ou que cela se réfère à l'intégralité de l'édifice. L'ouverture d'une fenêtre suffit-elle alors à faire la mobilité d'une architecture? Où faut-il poser la ligne de partage entre mobile et non-mobile, comme s'il s'agissait de la frontière entre normal et anormal? Nous trouvons peut-être là un autre indice important de l'«architecture mobile»: elle est anormale, du moins exceptionnelle. Pourtant, à bien y réfléchir, que d'éléments mobiles dans une construction dite normale: fenêtres, portes, stores, eau, réseaux, ascenseurs! Un propos qui suscite deux remarques:

d'une part, plus le mouvement devient global, plus les parties du bâtiment deviennent statiques; à l'image du TGV (même s'il faut rester prudent, comme démontré précédemment, dans la comparaison entre architecture et moyen de transport), le déplacement et la vitesse portent à traiter l'enveloppe comme une surface ininterrompue et à établir des circuits fermés (toilettes, climatisation), le mouvement induisant le privatif;

d'autre part, l'architecture mobile n'existe peut-être que dans un aspect de monstruosité; soit pour cause d'innovation (le jour où l'innovation passe au domaine courant, on ne parle plus d'architecture mobile, à l'exemple de l'ascenseur ou, prochainement, des

Fig. 1. — Promenade deck (source: *Housing the Airship*, de C. Dean, AA Editions).

Fig. 2. — Air Liner N4, de N. Bel Geddes, 1929.

Fig. 3. — Drive-in.

Fig. 4. — Porto di mare, de Gabriele Basilico (source: *Le Monde* des 27-28 juillet 1991.)



façades solaires de l'IMA de J. Nouvel et Architecture Studio à Paris, passés dans le clan de la normalité, soit pour cause d'inutilité ou de gadgétisation, soit encore pour cause d'obsolescence (une innovation qui ne porte à rien et qui reste comme une trace vaine du génie humain). A l'instar du héros dont on peut dire qu'il est un imbécile qui réussit ou, inversement, de l'imbécile qui serait le héros qui échoue, l'architecture mobile est le versant «échoué» d'essais magnifiques, truculents, nécessaires, mais combien reniés et critiqués. Et cela semble encore un indice...

A propos d'une image

Petite dérive vers une image découverte dans un journal (fig. 4). C'est une belle photographie du port de Gênes, prise par Gabriele Basilico. On y voit l'angle d'une place, fermée par deux bâtiments. L'un est fixe, l'autre mobile; lequel est lequel? Sur cette même place, on trouve deux obélisques, l'un fixe et l'autre mobile. Lequel est lequel?

Peu importe! De cet instantané d'architectures momentanément figées, il convient de retenir les autres images possibles, soit les situations rendues possibles par la mise en place d'un système de pensée, de construction et de mouvement, système qui provoque des «mises en rapport». Cette lecture permet d'élargir le champ de l'architecture mobile.

Catégories

En partant de la mobilité prise non plus au sens strict, mais comme un phénomène multicouche, il devient envisageable de définir cinq catégories.

1. Arrêts sur image

C'est une chose que de rendre mobiles des éléments de l'architecture, une autre est de faire comme si. A diverses périodes de l'histoire de l'architecture renaît cette tendance à vouloir imprimer dans la pierre – ou autre matériau – l'illusion et la marque du mouvement. Or, on sait que l'expression du mouvement en image figée procède non de la sélection d'une image type, mais d'une décomposition de plusieurs phases du mouvement et de l'invention, à partir de la série, d'une image-synthèse de l'ensemble du mouvement. L'image-mouvement n'est finalement la représentation d'aucune image réelle du mouvement. Gloire à tous les chercheurs-disséqueurs qui ont mis leur vie dans l'infinitésimal de l'entre-deux: Leonardo et ses oiseaux, Boccioni et ses camarades futuristes, Borromini, Mendelsohn, Gaudi et, pourquoi pas, Zaha Hadid.

2. Démontages

Autre métaphore du mouvement, celle de l'apparition et de la disparition. Nous abordons là le domaine du provisoire et de l'éphémère, le domaine de l'installation. Tout un monde qui, au-delà des contextes (foires, fêtes...), fait appel à une certaine technique, celle du montage/démontage ou celle de la fabrication/démolition. Nous nous trouvons face à une architecture-véhicule, inchangée en tant qu'objet architectural, mais transformatrice de lieux, d'ambiances, de vécus personnels. Les images d'autres nous-mêmes reviennent, autour de terrains vagues, de cris, d'arrivées de caravanes de cirque, de ciné-clubs fragiles, de la magie d'un monde conte-

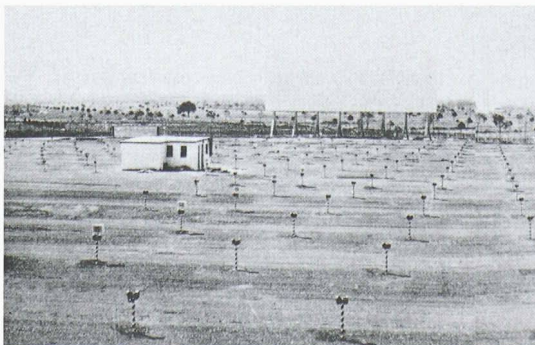
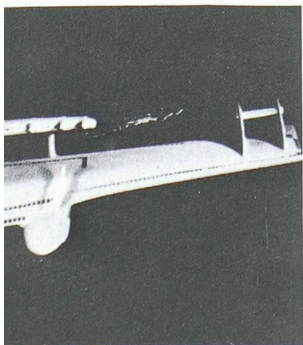
nu dans une valise comme une œuvre de Joseph Cornell.

3. Transformations

Nous sommes ici à nouveau au premier degré de lecture de la notion d'architecture mobile: une architecture dont une partie ou l'ensemble peut se mouvoir et proposer une multiplicité de configurations spatiales à partir de la même machine architectonique. Pourquoi?

En raison bien sûr d'une légitime fascination pour le mobile, mais toujours à travers une argumentation d'ordre raisonné: gestion d'un espace minimal (Eileen Gray), mise à disposition d'un théâtre global (Gropius pour Piscator), réduction et simplification des manœuvres d'abordage (hangars pour dirigeables), adéquation à la course du soleil (Casa Girasole), symbolisme cosmologique et révolutionnaire (monument pour la Troisième Internationale par Tatline), hygiénisme (solarium tournant d'Aix-les-Bains par P. Flaix). Il n'en reste pas moins que tous ces projets, réalisés ou non, restent uniques, magnifiquement perdus sur une voie de garage, coupables finalement d'être l'illustration et la défense de la paresse d'éventuels utilisateurs. En effet, plutôt que d'agir dans l'espace, l'espace agit; plutôt que d'investir l'espace par son mouvement, l'utilisateur se laisse investir, orienter, ensoleiller, tandis que l'histoire de l'architecture se veut certainement morale et ne point faire l'apologie de la paresse.

Ou alors, tentons une autre hypothèse: l'architecture mobile est une expression de la sexualité, sous l'aspect de la séduction, du dit et du non-dit, du montré et du laissé deviner. L'archi-



tecture mobile est une forme de voilette, premier indice, léger et troublant, d'un strip-tease en devenir. Mais – *bis repetita placent* – l'histoire de l'architecture se veut certainement...

4. Prédications

Une manière de lire la notion de mobilité est de considérer ou, plus précisément, de prendre en compte comme sujet de projection, non pas le construit, mais son devenir. Autrement dit, ne pas projeter un objet fini (existe-il d'ailleurs?), mais les règles qui permettront d'intervenir sur sa transformation au cours des temps à venir. C'est là évidemment un processus d'ordre urbanistique, comme l'ont mis en place des «inventeurs» tels que Soria y Mata ou Leonidov dans leurs projets de villes linéaires. Démarche applicable aussi au niveau de l'objet architectural, dont l'image construite n'est qu'une des images possibles: souvenez-vous de la Maison de la Publicité de Oskar Nitzchke sur les Champs-Élysées. L'architecture n'est pas finie, elle est progressive: cela sous-entendrait que toute bonne architecture est forcément mobile.

Mais cela fait-il progresser notre difficile enquête?

5. Off-shore

Il existe une catégorie qui naît là où s'arrêtent toutes les autres. Là où stoppent les machines, se ralentissent les mouvements, s'arrête le temps. Les mots sont loin. Là où il fait silence. Une scène où pourrait se produire Alberto Giacometti. Une scène où l'on travaille avec des notions très anciennes qu'on ne saurait dénommer. Un endroit peut-être pour des architectures modernes venant de nulle part ou de loin, mais déjà familières: la Maison suspendue de Paul Nelson, le «Bridge of Houses» de Steven Holl. Pourquoi parler d'architectures mobiles? Parce que ce sont des architectures qui ont fait du temps un matériau de construction au sens physique du terme.

Faut-il rêver encore...?

Qu'en est-il de nos soupçons, de nos pistes, de notre enquête? Une impression certaine: derrière tout cela, il y a

un désir, désir de posséder le temps, de se dédoubler pour être acteur et spectateur, de voler et de se voir voler simultanément, et il y a la *nécessité* de la transgression: celle de dépasser les règles du jeu de la construction pour inventer à l'espace la dimension (la quatrième, la cinquième?) qui semble lui manquer.

Faut-il rêver encore ou, du moins, revenir à un mot clé de l'architecture: projeter. C'est-à-dire jeter vers l'avant, sans savoir où tombera le... le quoi? L'objet... le sujet...

La certitude qui reste, aux détours de cette recherche, est que la première représentation de la figure de l'architecte est peut-être la fameuse statue du discobole. Cela nous renvoie à la catégorie 1 (arrêt sur image) et le spectacle continue...

P.-S. J'entrevois, ce texte terminé, une sixième catégorie: celle des architectes voyageurs qui permit aux «maestri comacini» de construire Saint-Petersbourg et, aujourd'hui, à Rossi, Siza et tant d'autres, de bâtir en tous lieux: l'architecture devenue meuble.

¹La violation systématique des usages typographiques français dans le texte du «catalogue» ci-après (ponctuation et majuscules omises) ainsi que l'abondance des néologismes sont l'expression d'une volonté délibérée de l'auteur et non le fait de l'abandon, par la rédaction et l'imprimerie, des règles respectées par cette revue et – nous le pensons – appréciées de ses lecteurs depuis cent dix-huit ans.

Leonardo da Vinci

La Joconde, fragment



Longtemps avant Hollywood, la magie naturelle de la *camera oscura* transformait le spectacle du monde extérieur en produit de consommation, en «prêt à consommer». [...] Léonard de Vinci a décrit l'invention dans ses carnets inédits. Si, par temps ensoleillé, l'on se place dans une pièce dont l'un des murs est percé d'un trou d'épingle, on peut voir sur le mur opposé des images du monde extérieur: arbre, homme, attelage.

(Marshall McLuhan: *La galaxie Gutenberg*, 1962)

Francesco Borromini 1642-1667

Sant Ivo

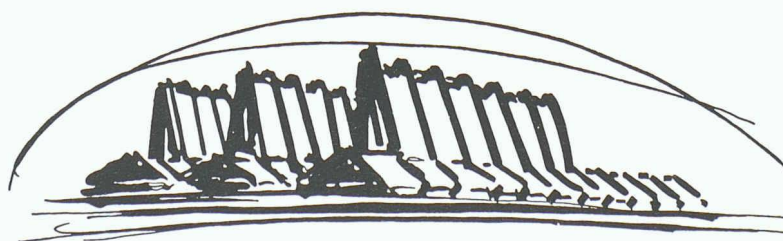


Maintenant que la transition entre l'espace intérieur et l'espace extérieur est devenue chose courante, on n'est plus surpris de voir des projets qui sont animés du même esprit que les œuvres de Borromini. Une conception très voisine de celle de ce dernier apparaît en 1920 dans un projet du constructiviste russe Tatline. De même que Borromini, Tatline a recours à la forme en spirale et au mouvement qui s'en dégage.

(Siegfried Giedion: *Espace, temps, architecture*, 1940)

Erich Mendelsohn 1925

Usine à Leningrad



Dans l'éloquence du «signe bref», «à un seul contour», Mendelsohn réévoque une anxiété que Borromini et Gaudi connurent: le bâtiment comme masse unitaire, gonflé de matière lavique, modelé en une coulée. Il n'est pas le produit d'instincts irrationnels, il annonce même les structures en coques et en membranes, ainsi que les surfaces rayées. Le langage de l'Einsteinturm trouve un écho dans les moules en plastique, les produits industriels et l'ingénierie la plus avancée, tandis qu'il tarde à être exploité par les architectes.

(Bruno Zevi: *Erich Mendelsohn*, 1982)

catalogue¹

préambule

puisque l'architecture mobile est la poursuite d'un rêve imaginons un texte continu sans fil conducteur sans ponctuation il s'agit de briser certaines manières de voir certains paramètres habituels de la construction celle du bâti comme celle du narratif il s'agit par exemple de s'imaginer vivre dans un dessin d'architecture c'est un vieux rêve que de transcrire littéralement un dessin en espace vivant en se demandant ce que signifie alors l'épaisseur des traits 0,25 0,35 0,5 au-delà de symboles graphiques il s'agit de renverser des notions établies comme l'a fait le changement de point de vue de la perspective oublier les références les notes les footnotes j'aime cette expression footnote note de pied pieds nickelés élémentaire terriblement mensonge songe d'une nuit d'été mon cher Watson quel est le rapport avec l'architecture il s'agit surtout d'être décapant de démontrer que la sagesse n'est pas l'apanage du sérieux de se rendre compte qu'il n'est pas uniquement nécessaire de tout savoir sur Tatline ou Peter Cook encore faut-il aller de l'avant comme leurs villes imaginaires ou leur imagination urbaine encore faut-il leur rendre hommage autrement que dans des textes disparates sic mais en inventant une autre ville une ville qui bouge pas forcément faite de machines mais vivante au travers des fumées de vieux bars dérisoires où l'on entrevoit comme quelqu'un que l'on espère revoir dans les rues mouillées ou dans l'odeur d'une boulangerie dans les cris des livreurs matinaux une ville qui bouge aux heures décalées je me souviens d'avoir vu passer une œuvre de Malévitch dans un matin zurichois à l'heure du premier tram et c'est la vision la plus suprématisante qui soit

contemporanéité

parler de mouvement c'est parler du temps c'est imaginer aussi bien le décalage que la simultanéité je pense à la fragmentation des choses apprises à l'école et jamais recollées jamais mises en parallèle on imagine Delaunay et la tour Eiffel mais jamais ne vient à l'esprit la contemporanéité de Rimbaud et de cette même tour peut-être que les délires de Rimbaud en Abyssinie en proie à la fièvre sont l'invention d'une tour qu'il ne pourra jamais décrire pense-t-on que Frank

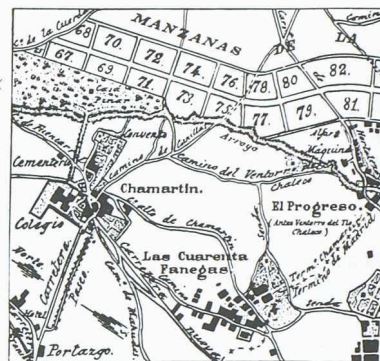
Soria y Mata 1882

La ville linéaire

Parmi ses propositions théoriques, nous retiendrons celle de la *ciudad lineal*, décrite pour la première fois dans un article daté du 6 mars 1882 dans le journal *El Progreso* de Madrid.

Impressionné par la congestion de la cité traditionnelle, qui se développe de façon concentrique autour d'un noyau, Soria propose une alternative radicale: une bande de largeur limitée, de longueur indéfinie, parcourue toutefois par une ou plusieurs lignes de chemin de fer: «La ville quasi parfaite sera celle qui se développera le long d'une seule voie et qui s'étendra, si nécessaire, de Cadix à Saint-Pétersbourg, de Pékin à Bruxelles.»

(Leonardo Benevolo: *Histoire de l'architecture moderne*, 1960)

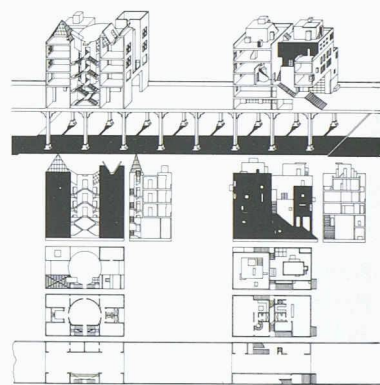


Steven Holl 1979

Bridge of Houses

Le lieu et la fondation structurelle de «Bridge of Houses» est la superstructure existante d'un métro aérien abandonné dans le quartier de Chelsea à New York. Cette structure de métal est utilisée telle quelle de la 19^e à la 29^e Rue, parallèlement à l'Hudson River. [...] Quatre maisons ont été étudiées en détail, mettant l'accent sur la volonté de fournir un large spectre de cohabitations socio-économiques. Un extrême consiste en la possibilité d'offrir des chambres aux sans-abri de la ville. A l'autre extrême: la proposition de logements de luxe.

(Steven Holl: *Anchoring*, 1989)

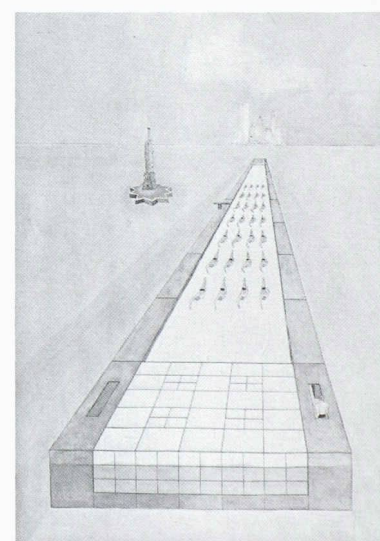


Rem Koolhaas 1977

La piscine flottante
(A + U 88: 10)

Moscou 1923: un jour, à l'école, un étudiant dessina une piscine flottante. Personne ne se rappelle qui. L'idée était dans l'air. D'autres projetaient des villes volantes, des théâtres sphériques, des planètes artificielles même. Quelqu'un devait bien inventer la piscine flottante.

(Rem Koolhaas: *Delirious New York*, 1977)



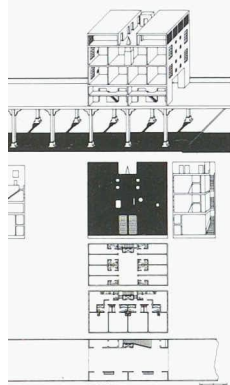
Aldo Rossi 1979

Le théâtre du monde

Venise s'estompait pour laisser place à une mer autrefois pleine de mystère et la grande sphère d'or ne pouvait qu'être le commencement et le terme de tout voyage. Comme les navires dans les ports, le théâtre arrivait lui aussi de la mer et demeurait dans la lagune. José Charters me confia dans une lettre que ce qui l'avait le plus frappé était précisément que le théâtre donnait l'impression de venir de la mer, d'être un élément limite entre la mer et la terre. Cela lui rappelait son propre pays et ces mots du poète national portugais: «Le Portugal est ce pays qui se trouve où finit la terre et où commence la mer.»

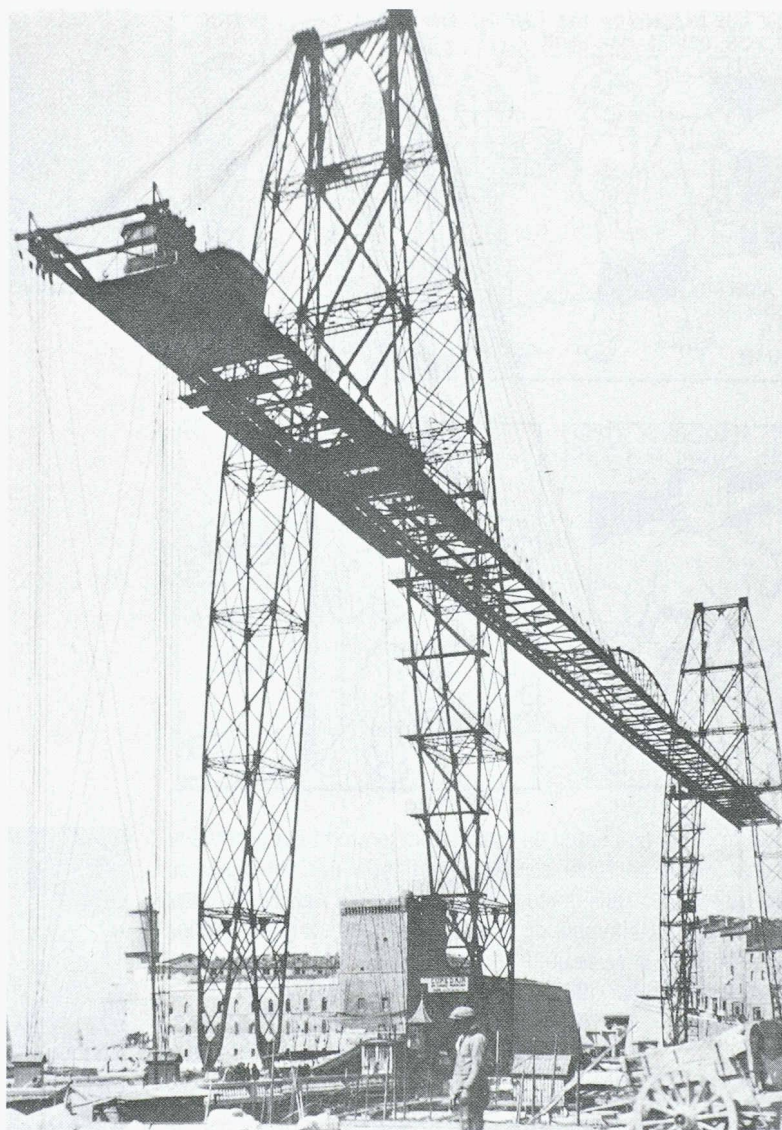
(Aldo Rossi: *Autobiographie scientifique*, 1981)





F. Arnodin 1905

Pont transbordeur
de Marseille
(Casabella 542-543)



La rapidité de l'évolution, depuis la tour de fonte, jamais exécutée, de James Bogardus pour l'Exposition universelle de New York de 1853 jusqu'à la tour Eiffel, élevée seulement trente ans plus tard, est vraiment fantastique. Après avoir atteint son apogée, cette évolution ralentit et changea de cap. Pendant le demi-siècle suivant, se développa en Amérique la charpente d'acier des gratte-ciel. En France, ce furent les élégants ponts transbordeurs qui se rapprochèrent le plus de la sensibilité aérienne de la tour Eiffel et notamment le pont transbordeur (1905) du Vieux-Port de Marseille qui, très endommagé à la fin de la Seconde Guerre mondiale, devait, hélas, par la suite disparaître définitivement de l'horizon marseillais.

L'ingénieur Arnodin, le constructeur du pont transbordeur de Marseille, était un spécialiste de ces constructions élégantes. Il savait en choisir très heureusement l'emplacement, dans les ports fluviaux français comme Rouen (1889) ou Nantes. Il devait construire à Bordeaux le dernier pont de ce genre, vers la fin des années 20.

Le pont transbordeur de Marseille, qui transportait des véhicules au-dessus de l'entrée du port sans gêner le passage de bateaux à haute mâture, reposait sur deux paires de pylônes élancés, plantés dans le sol en deux points différents. Ces pylônes étaient reliés à une hauteur considérable par des rails sur lesquels circulait un chariot qui actionnait le bac suspendu au-dessus de l'eau par des câbles.

(Siegfried Giedion: *Espace, temps, architecture*, 1940)

Lloyd Wright inventeur du XX^e siècle aurait pu sauter sur les genoux de Sitting Bull pense-t-on qu'entre les derniers et magiques signes de Paul Klee et la découverte de Lascaux peu de temps a passé et pourtant ce temps aurait presque permis de détruire le monde pour en revenir à l'architecture l'architecture mobile c'est peut-être oublier le mouvement physique mais uniquement une question de temps le temps de la lumière le grand Charles-Edouard ne parla-t-il pas un jour de jeu savant des volumes dans la lumière et reconnaître qu'en fait il s'agit surtout de ne pas rendre mobile l'architecture car justement tout autour tout est mobile ou alors parler d'un autre temps celui où l'on invente un paysage qui ne peut devenir que l'image de notre invention je pense à New York d'où l'idée même d'architecture a disparu puisqu'en fait il ne s'agit que d'investir les cases New York d'il y a cent ans est exactement le même que celui de demain cette ville est mobile dans son éternel recommencement son éternel réempilement de constructions comme un travail à la chaîne comme ces villes esquissées par Superstudio dans les années 70 aboutissement lucide et peut-être lugubre de Soria y Mata

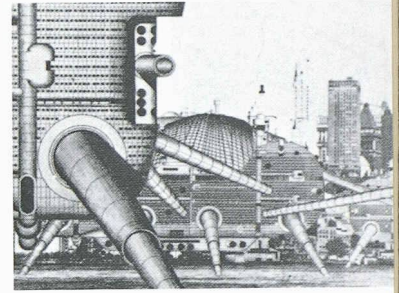
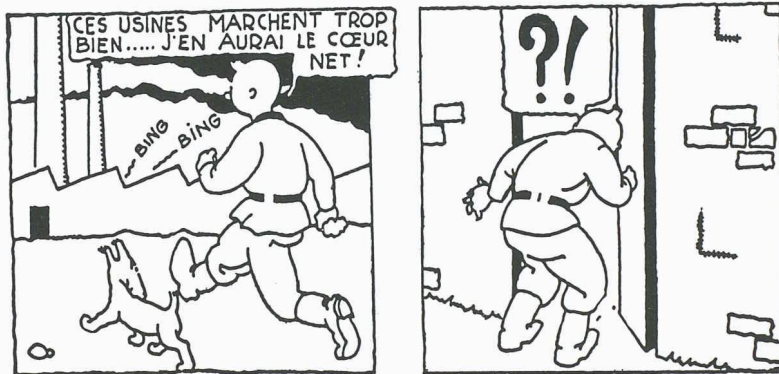
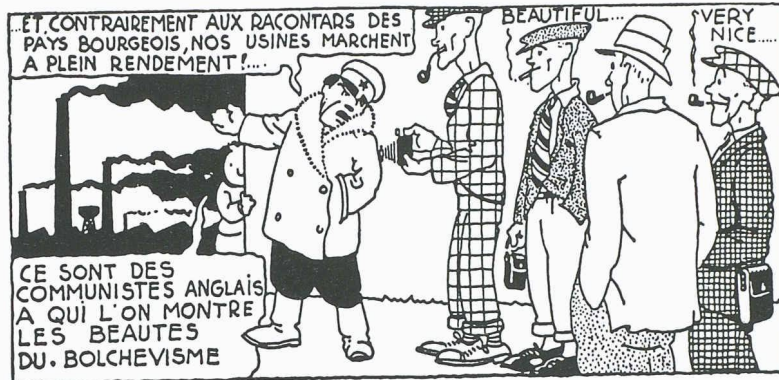
nuances

ne voyez pas dans ce texte comme une amertume ou une échappatoire face à un thème intraitable j'ai toujours défendu l'aspect nécessairement expérimental d'une certaine architecture en toute conscience des risques d'une telle démarche notamment celui de mettre en place des objets d'art ou des machines à déconstruire les fantasmes d'architectes et non des architectures espaces programmatiques mais peut-on simplement éternellement mécaniquement reproduire des modèles l'architecture n'est pas une forme même si elle finit par en avoir une elle est avant tout une nécessité nécessité non pas entendue en un sens moral mais parce que le nécessaire du programme construit l'espace et si le mouvement ou la prédiction ou l'invention conceptuelle sont nécessaires ils sont partie de l'architecture le solarium d'Aix-les-Bains pour génialement ridicule qu'il soit a un caractère logique de nécessité comme la prédiction d'un paysage à construire chez Soria y Mata ou chez Corbu à Alger dont on ne saura pourtant jamais à l'avance s'il s'agit de l'esquisse des pires Sarcelles ou d'une autre possible urbanité

Les Villes-Potemkine

(Adolf Loos: *Paroles dans le vide*, 1900)

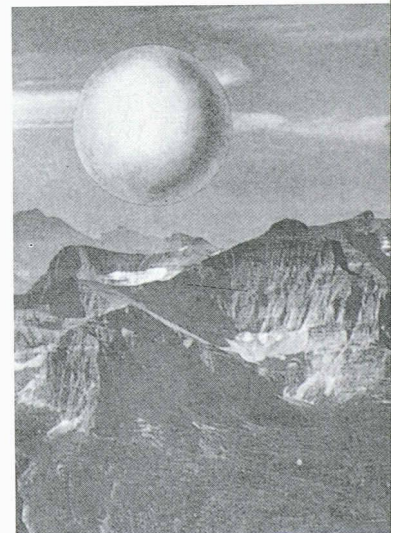
Tintin chez les Soviétiques,
Hergé



Buckminster Fuller 1964

Villes volantes

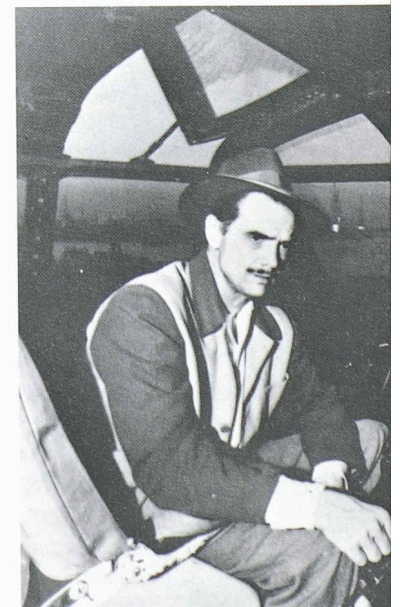
A part le projet pour le dôme au-dessus de Manhattan, le projet qui découle le plus directement des calculs de Fuller sur les potentialités des structures en «tensigrity» en tant qu'espaces sans limites est une étude qui renvoie au «plus léger que l'air». Fuller conçut clairement de ressusciter des objets gigantesques comme le Graf Zeppelin sur le principe de la «tensigrity».
(Martin Pawley: *Buckminster Fuller*, 1990)

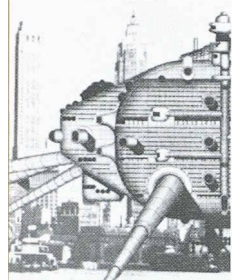


Howard Hughes 1905-1976

Howard Hughes a annoncé ces phénomènes contemporains. Il est passé de la vitesse technologique – la vitesse automobile, la vitesse du cinéma – à l'inertie absolue. Mais le plus intéressant lorsqu'il était mobile, c'est le rapport qu'il entretenait avec ses maisons. Quand il possédait la TWA, il voulait habiter la planète et avait un nombre incalculable de maisons et d'appartements dans le monde entier. Et chaque jour, dans chacune de ses maisons, il faisait servir le même repas avec les mêmes fleurs... Les domestiques agissaient comme s'il allait arriver. Tout était fait pour qu'il se sente chez lui ailleurs. Et, coïncidence, c'est la Hughes Aircraft qui met sur orbite le premier satellite géosynchrone. Hughes était un moine, un *monos*. Le moine cultive l'inertie. Le *monos* est à l'image de Dieu: c'est un intégriste religieux. Il vit comme Dieu dans l'inertie absolue, dans l'ineffable. Aujourd'hui, ce sont des technocrates qui font cela, des intégristes techniques.

(Paul Virilio: *Les révolutions de la vitesse*, Fondation Cartier, 1991)



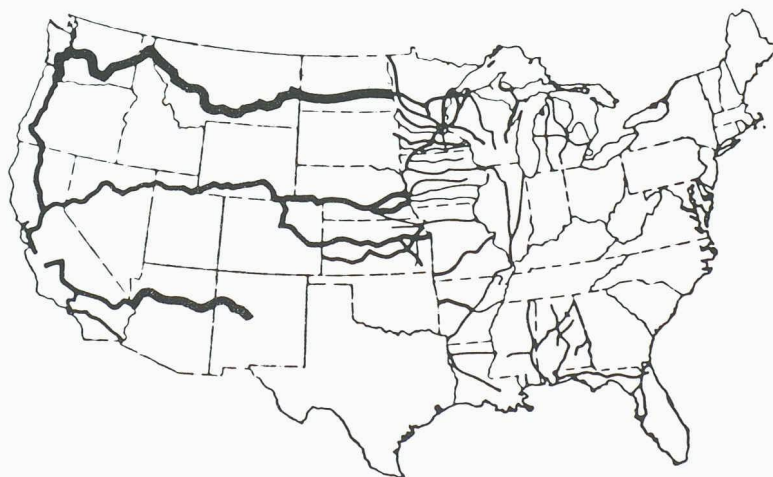


Archigram 1964

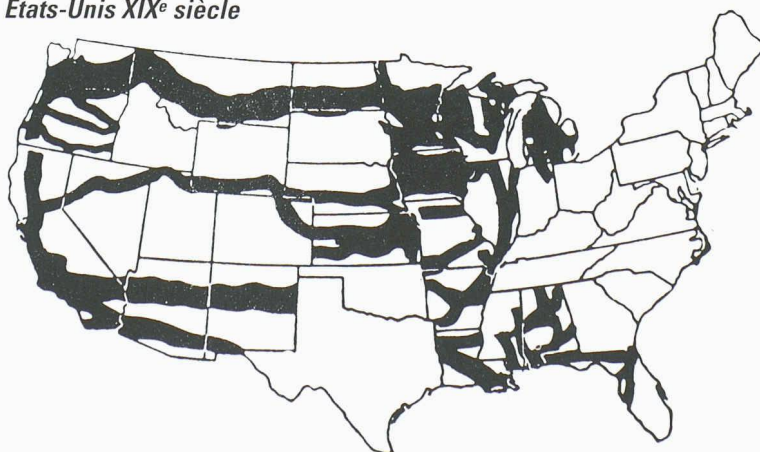
Walking City

En dehors d'un certain érotisme subversif – la parodie biologiquement fonctionnaliste évidente par exemple, dans Sin Centre (le centre du péché) de Michael Webb de 1962 –, Archigram s'intéressait plus à l'attrait séduisant de l'imagerie de l'âge de l'espace et, comme Fuller, aux images d'Armageddon de la technologie de survie qu'au processus de production ou à la pertinence des techniques sophistiquées par rapport aux tâches de l'époque. Malgré leur ironie superficielle, les «Walking Cities» (villes en marche) de Ron Herron de 1964 étaient manifestement projetées comme des villes s'avancant majestueusement dans un monde en ruines après une guerre nucléaire. Comme le «Glomar Explorer» de Howard Hughes, elles suggèrent une sorte de salut cauchemardesque, sauvant hommes et artefacts après un désastre ultime. On peut considérer que ces léviathans forment un parallèle à la proposition que fit Fuller en 1968 d'ériger un dôme géant au-dessus du centre de Manhattan. Ce poumon de fer urbain fut projeté sous forme de bouclier de brouillard géodésique, dispositif pouvant sans aucun doute remplacer un abri anti-atomique dans le cas peu probable d'un demi-échec nucléaire. Avec une nonchalance comparable, Archigram ne vit aucune raison de s'intéresser aux conséquences sociales et écologiques de ses diverses propositions de mégastructures dont la «Plug-In City» de Peter Cook de 1964 était un exemple type. De même dans leur obsession pour les capsules suspendues de l'âge de l'espace, Dennis Crompton, Michael Webb, Warren Chalk et David Greene ne se virent aucune obligation d'expliquer pourquoi l'on choisirait de vivre dans une quincaillerie si chère et sophistiquée, et pourtant si incroyablement à l'étroit.

(Kenneth Frampton: *L'architecture moderne, une histoire critique*, 1980)



Etats-Unis XIX^e siècle



Au XIX^e siècle, pour inciter à la création de lignes de chemin de fer à travers le continent américain, le gouvernement octroya aux compagnies ferroviaires d'immenses territoires de part et d'autre des voies mise en exploitation. La surface totale de ces terres est estimée à 131 millions d'acres. La carte supérieure révèle en vraie proportion l'ampleur des zones ainsi concédées, tandis que celle du bas correspond à l'information exagérée, couramment véhiculée dans l'opinion publique. Sur ces emprises foncières gigantesques, les compagnies ferroviaires ont organisé une colonisation massive qui impliquait la construction d'une multitude de villes et villages édifiés autour de toutes les gares du réseau.

(Catalogue CCI: *Le temps des gares*, 1978)

paysages

quelle que soit la mobilité dont on parle il est des mots qui reviennent fragilité oiseaux glissement bruit on parle peu des bruits de l'architecture parce qu'on associe la pierre au silence comme sur l'île de Pâques ou dans la sérénité des cariatides et pourtant sans parler du discours de la pierre ou plus précisément de tout ce que l'on peut lire dans le matériau comme l'histoire d'une région ou la lenteur de l'artefact architectural sans parler aussi des dialogues nocturnes des pierres réutilisées du Colisée racontant leur transhumance et n'est-ce pas là encore une forme de mobilité et pourtant disais-je de nombreuses lignes plus haut les constructions grincent claquent criquètent beuglent soufflent vocalisent pianotent déchirent crissent martèlent réclament une écoute racontent le paysage paysage est l'un des mots clés de l'architecture mobile car malgré sa nature souvent parfaitement, objectuelle l'architecture mobile utilise le paysage non pas pour se montrer comme peut le faire une façade mais pour agir l'architecture mobile invente la ligne et la progression ainsi la ligne n'est pas un concept du domaine de la géométrie mais de la géographie et comme souvent lorsque l'on parle de géographie il faut parler des militaires grands traceurs de lignes à travers le monde et grands manipulateurs de la mobilité du Cheval de Troie à l'usage de villes en carton-pâte en guise de leurres ou à l'installation de quasi-faubourgs de Saint-Paul Minnesota dans le désert saoudien il faut parler aussi des porte-avions et des stations spatiales où l'on fait en fin de compte du banal avec de l'exceptionnel ou vice versa

anthologies

il est l'heure de passer en revue ces architectures ailées d'abord viennent à l'esprit les nomades un lien atavique au mouvement l'apparence trompeuse du désordre l'existenzminimum avec le monde pour jardin je me dis que ce n'est pas seulement cela une envie alors celle de voir dans la brumeuse lagune apparaître un théâtre matérialisation d'autres carnivals d'autres gens du voyage avec les tentes de cirque les masques de leur différence leurs cinémas démontables toute une tradition de culture mouvante faut-il alors parler des constructeurs ambulants émigrés transporteurs de fragments italiens jusqu'aux fleuves de glace Pietroburgo je me dis à nouveau que ce n'est pas vraiment cela pourquoi vouloir à tout prix une nostalgie

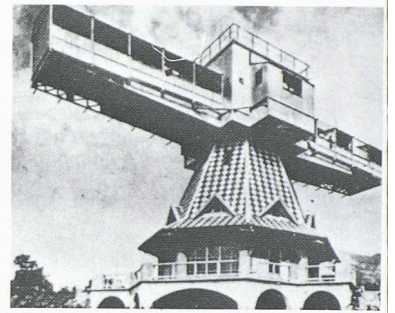
Pierre Flaix 1932

*Solarium tournant
à Aix-les-Bains*

Les photographies montrent une construction qui tient du moulin à vent, puisqu'elle s'oriente en pivotant sur un axe vertical, de la passerelle d'un paquebot par le surplomb de ses ailes latérales, mais aussi du pont-promenade, par ses larges baies ouvertes et par le garde-corps de ses superstructures. La conception de l'édifice, dans la tradition mécanicienne, fait l'objet d'un brevet le 10 août 1929, qui précise le statut de ce solarium, véritable machine solaire:

«...mobile sur un chemin de roulement de façon à pouvoir être sans cesse orienté face au soleil; des dispositifs d'écrans, de réflecteurs et lentilles orientables permettant de diriger l'insolation et de régler son intensité conformément aux indications du médecin traitant.» Organe exemplaire du photo-tropisme dominant, destiné à soigner «les tuberculoses osseuses et les rhumatismes», cette «machine», effectivement mise en service est détruite en 1966, après la mort de son inventeur; Bernard Marrey, expliquant qu'elle est devenue déficitaire après l'invention des antibiotiques, nous autorise à souligner que, faute de flexibilité, le statut instrumental de l'architecture, de ces édifices/instruments monofonctionnels, dépend strictement des résultats économiques de leur usage. Ajoutons donc en corollaire, que la conception instrumentale implique une flexibilité de l'espace aménagé et une souplesse de l'usage possible, faute de rencontrer l'obsolescence de la valeur d'usage et l'abandon ou la destruction.

(Gérard Monnier: *L'architecture en France, une histoire critique 1918-1950*, 1990)

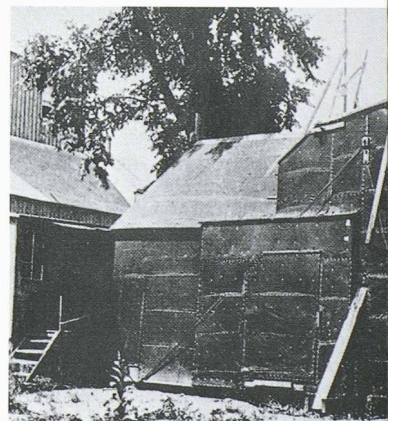


On the road again

*Studio de la Black
Maria, West Orange,
New Jersey, Etats-Unis
(Architecture
de cinémas,
de Francis Lacloche)*

Je me souviens que je me demandais si l'acteur américain William Bendix était le fils des machines à laver.

(Georges Perec: *Je me souviens*, 1978)

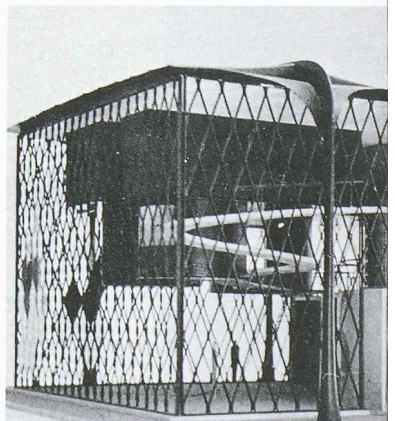


Paul Nelson 1938

*La maison suspendue
(AMC, mars 1987)*

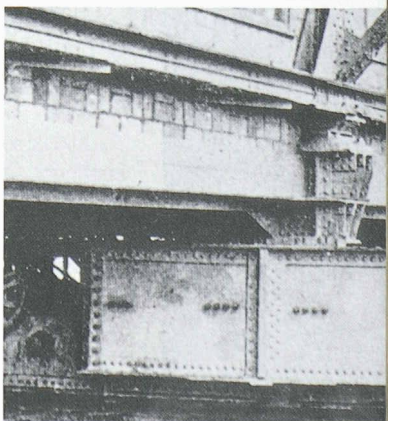
Le peintre Jean Hélion remarqua que le problème de la maison colore toute l'architecture. La maison doit être plus qu'un container de fonctions sans aucun caractère, elle doit échapper à la «rigueur euclidienne» qui «mutile» l'esprit. Il n'est pas improbable qu'Hélion, ami de Nelson et qui écrivit sur son œuvre, inspira à l'architecte au départ du projet, une étude esthétique, philosophique et structurelle prolongée. Il est probable aussi que les théories de Buckminster Fuller, ami lui aussi et fréquent correspondant de Nelson, inspirèrent l'intérêt soudain de ce dernier pour une structure métallique. Mais à part ces influences, il n'y a pratiquement pas de références visuelles ou spatiales pour ce projet unique. Son origine se trouve dans la combinaison des intérêts mêmes de Nelson: l'espace cinématographique, le surréalisme, la «structure ouverte» et l'expressionnisme fonctionnaliste.

(Joseph Abram: *The Filter of Reason: Work of Paul Nelson*, 1990)



Le problème consistant à lancer un dirigeable d'un abri au sol fut résolu en Allemagne par l'invention de l'abri tournant, qui forme une des catégories de projets présentés lors du concours organisé à Francfort en 1909. Des innovations furent présentées, tel un abri central tournant se mettant en connexion avec des abris fixes et un abri enterré s'élevant pour le lancement du dirigeable. Le premier abri tournant fut construit par Steffens et Nölle pour la compagnie Siemens-Schukert à Biesdorf-Berlin en 1910. Le plus ambitieux fut un double abri, connu sous le nom de «Nobel», construit à Nordholz pour la même compagnie en 1914. Les deux abris furent conçus avec une possibilité d'extension par l'adjonction d'un troisième rail circulaire.

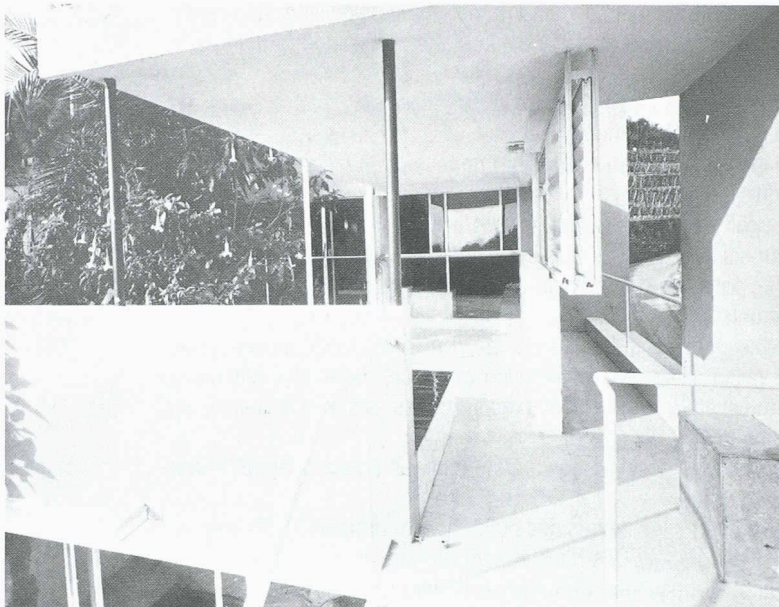
(Christopher Dean: *Housing the Airship*, 1989)



Hangars pour dirigeables 1910

Eileen Gray 1932

*Tempe a Palla
(Eileen Gray,
une biographie,
par Peter Adam)*



[...] il y eut plusieurs systèmes plastiques distincts, complètement évolués. Par exemple, De Stijl en Hollande qui débuta avant 1914, le constructivisme en Russie qui débuta après la révolution et le purisme, l'architecture du Corbusier en France au début des années 20.

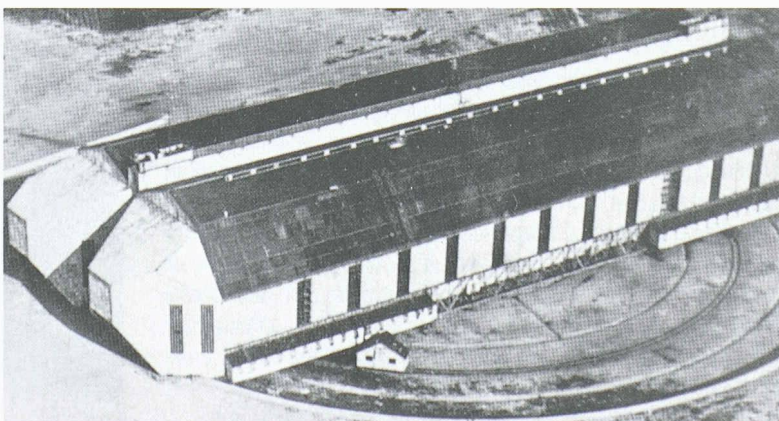
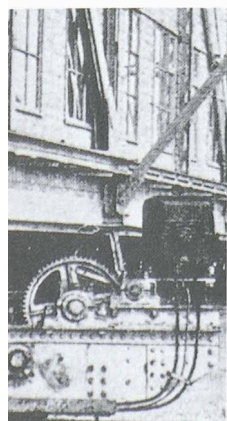
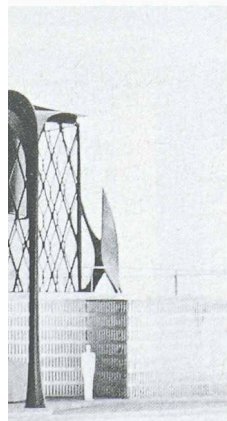
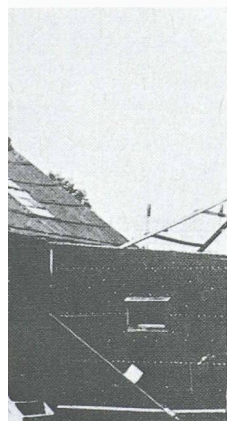
Chacun de ces mouvements partageait l'idée que l'architecture était importante et qu'elle seule pouvait produire le cadre d'une nouvelle vie. Tous pensaient que la vie moderne offrait des possibilités excitantes et leur architecture se basa sur ce qui les excitait le plus.

De Stijl: l'idée d'un espace continu produit un monde de parties rectangulaires libres mais interdépendantes.

Constructivisme: de la banalité d'une vie mécanisée et de la structure naît une poésie presque lunatique.

Purisme: un ancien rêve à réaliser à travers la nouvelle conception de la machine.

(A. et P. Smithson: *The heroic period of modern architecture*, 1965)



derrière l'invention parce que Citizen Kane poursuivait un flash d'enfance à travers sa puissance et peut-on ne pas penser à Howard Hughes pratiquant le domicile multiple la série andywharolienne au niveau spatial par la répétition simultanée dans toutes ses demeures des mêmes hypothèses de scène il faut bien sûr parler de littérature l'univers n'existe que sur le papier écrit Valéry Joyce naturellement à qui ce texte s'il était bien écrit pourrait rendre hommage Joyce inventeur du paysage de la verbalité et du passage interphonique combien de monuments d'architecture ne sont finalement que des fictions que des littératures portatives pour citer Vila-Matas je voudrais rappeler les nageurs Constructivistes de l'Oma la promenade de Tatline dans les rues de Moscou avec sa tour comme un trophée de chasse les villes-potemkine d'Adolf Loos ou de Tintin les universités-réseaux de Cédric Price les araignées de Future Systems il y a aussi les hommes laboratoires magiciens d'une œuvre à part Paul Nelson et sa Suspended House Bertold Lubetkin et ses pingouins Erich Mendelsohn et ses figures slamm zzzz grrrrr entre Borromini et Lichtenstein ou encore Oskar Nitzchke dont la maison de la publicité est une joyeuse préfiguration de la façade héliotransformable de l'IMA

postambule

de tout cela naît une grande confusion l'architecture mobile n'est-elle qu'un épiphénomène une série d'accidents de parcours dans le champ des théories ou un lieu de recherche spécifique disons que dans l'expression d'architecture mobile il y a le terme MOBILE comme dans mobile du meurtre défini dans le *Petit Robert* par «ce qui porte, incite à agir» alors qu'est-ce qu'une architecture qui porte à agir c'est finalement une définition possible de l'espace et toute bonne architecture est logiquement mobile car la mobilité est la prise en compte de la dimension du temps on pourra toujours et toujours se demander s'il faut considérer la tour de Pise comme une aberration statique ou comme un système de référence dans ce cas nous vivons dans un monde de travers et si c'était le cas la tour de Pise se trouverait être la clé de l'énigme peut-être même le véritable mobile du crime il ne me reste alors qu'à m'installer dans mon mobil-home et m'en retourner au pont du diable

Luca Merlini

Tatline 1920

Monument
pour la Troisième
Internationale

Le monument de Tatline pour la Troisième Internationale devait être un cylindre surmontant un cône surmontant un cube à l'intérieur d'une spirale d'un demi-mille de haut.

Nous devons saisir la nature, disait Cézanne, comme *cylindre, sphère, cône*.

Cézanne + Lénine = Constructivisme.

Le cube, de verre et d'acier, devait accomplir une révolution par an, le cône une par mois, le cylindre une par jour.

Dans le cube il plaçait des salles de conférence pour les savants et les poètes, des gymnases pour les Spartakiades, des bureaux de l'Agitprop, des locaux d'assemblée pour les soviets, des cinémas, une grande salle pour les congrès de l'Internationale communiste.

Tatline spécifia qu'aucun espace du cube ne devait être un musée ou une bibliothèque. On devait veiller à ce que tout demeurât cinétique, fluide, révolutionnaire. Dans le cône se trouvaient les bureaux des responsables, des commissaires, des secrétaires, des directeurs.

Le cube était la voix de la tour. Tous les jours à midi, un chœur chantait l'*Internationale*: [...].

Du cube provenaient toutes les heures des bulletins d'informations, diffusés par mégaphone sur la Place Rouge. Des films étaient projetés la nuit sur un écran à l'extérieur du cube, et un panneau de lumières électriques composait un motif perpétuellement changeant: tantôt la faucille et le marteau, tantôt l'épi de blé, tantôt le visage de Marx, de Lénine, d'Engels, de Fourier, de Tchernychevski, de Cézanne, de Trotski, de Saint-Simon, de Rousseau, de Ruskin, de Maïakovski, de Blanqui, de Khlebnikov, de Raspail, de Hegel, de Tsiolkovski, de Staline.

Un projecteur usant des nuages gris de Moscou pour écran fixait dans le ciel le thème du jour.

Lénine + électricité = Socialisme. La propriété c'est le vol.

Proletarier aller Länder, vereinigt euch!

La dictature du peuple est la volonté de l'Histoire.

D'à chacun selon ses capacités, à chacun selon ses besoins.

Die Religion ist das Opium des Volkes.

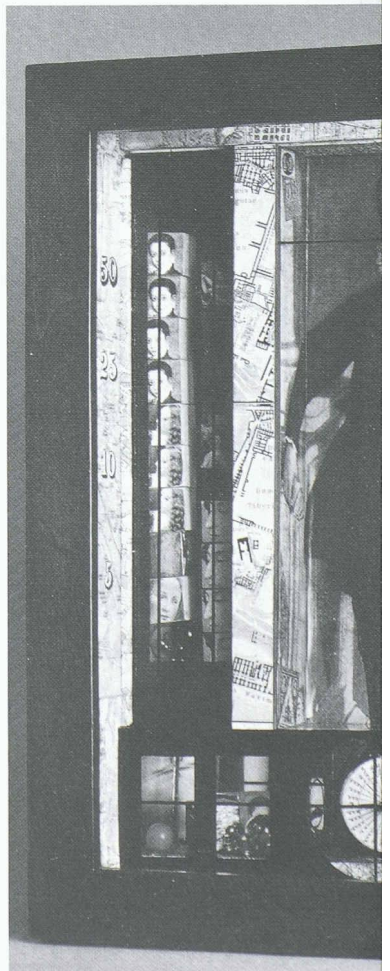
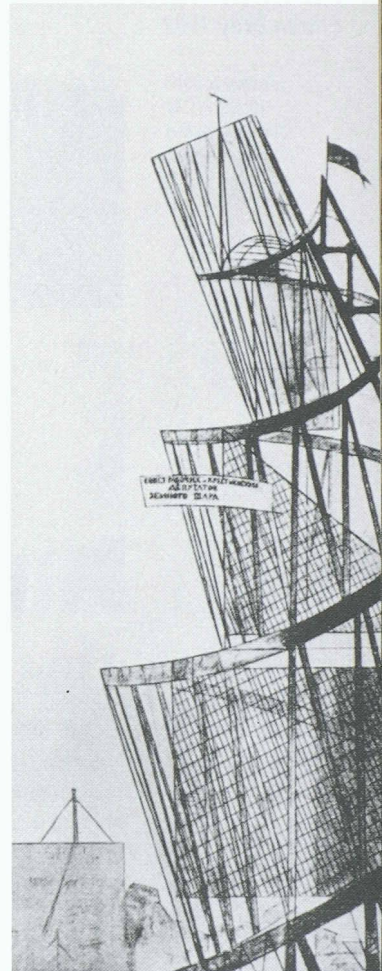
La Première Internationale a été fondée par Marx et Engels en 1864, la Deuxième en 1889 par un congrès international de socialistes et de républicains, la Troisième, appelée Komintern, en 1919, par Lénine. A cette coalition de tous les partis communistes du monde Tatline dédiait son immense monument, d'où un millier de drapeaux rouges se dresseraient claquant et flottant dans l'air libre de Russie.

C'était à la fois un bâtiment, une sculpture, une peinture, un poème, un livre, une projection animée, une *construction*.

A la station de radio et de télégraphe de la tour parviendraient les nouvelles de tous les mouvements internationaux qui seraient instantanément diffusées dans tout Moscou. Les propriétaires fonciers du Pérou sont mis à la lanterne! Le drapeau rouge flotte au-dessus du Louvre! Les usuriers de New York ont été boutés hors de la Bourse par des mères héroïques et de nobles jeunes gens!

La spirale d'acier se dressant d'un jardin jusqu'aux nuages était soutenue par des arcs-boutants tétraédriques. Dans l'une des maquettes du monument, Tatline ajouta une seconde spirale. A l'intérieur des spirales, un axe central maintenait le cube, le cône et le cylindre. L'axe était incliné comme celui de la Terre elle-même, selon une oblique phallique, comme la saillie des fusées de Tsiolkovski quittant la Terre pour la Lune.

(Guy Davenport: *Tatline!*, 1970)



[...] L'introduction de cette première personne du pluriel s'insère elle-même dans l'espace fictif, descriptif du scénario, confondant le spectateur, le lecteur, l'écrivain et Monsieur Phot en un seul et même témoin multiple, en la conscience à facettes du projet filmique. Ce pronom «nous» postule un fondu enchaîné où l'espace du lecteur, du spectateur, de l'acteur, ont fusionné, «nous» permettant cet «enchantement», lequel réorganise l'expérience temporelle du gros plan qui «ne paraît pas trop long» à la trinité fascinée. Nous avons soudain été mis en présence, par la subite apparition de cette conscience multiple, d'un autre espace et d'un autre temps, d'une dimension de l'ambiguïté qui sous-tend la création d'un genre tout à fait nouveau, autonome: le film raconté. Son plus proche antécédent est à chercher dans l'œuvre de Raymond Roussel.

(Annette Michelson: Joseph Cornell in *Peinture – Cinéma – Peinture*, 1989)

Joseph Cornell
1942

Medici slot machine



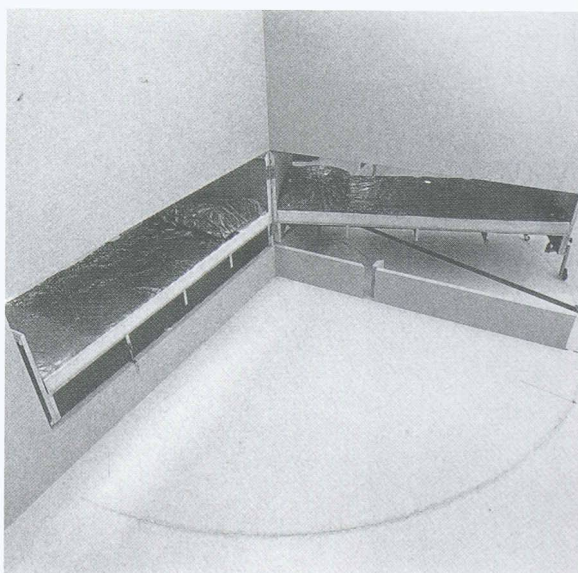
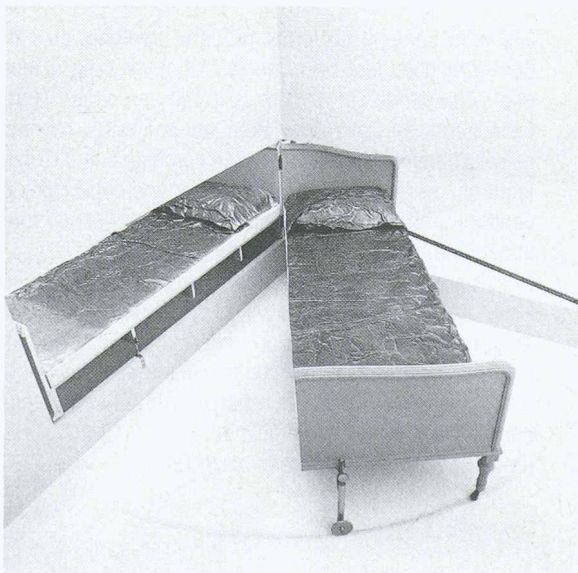
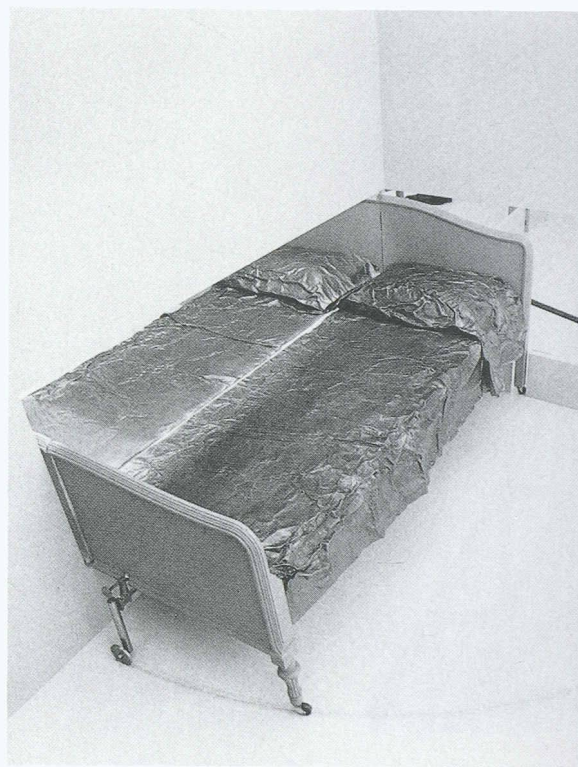
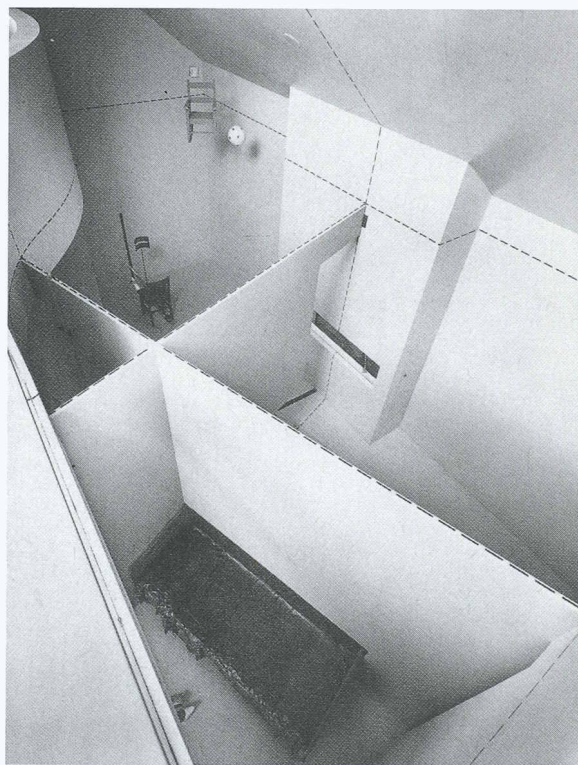
Me voilà parvenu au terme de cette apologie du roman comme grand réseau. Peut-être objectera-t-on que plus l'œuvre tend à multiplier les possibles, plus elle s'éloigne de cet unicum qu'est le *self* de qui écrit, la sincérité intérieure, la découverte de sa vérité. Bien au contraire, répondrai-je: qui sommes-nous, qu'est chacun de nous, sinon une combinaison d'expériences, d'informations, de lectures, de rêveries? Chaque vie est une encyclopédie, une bibliothèque, un inventaire d'objets, un échantillonnage de styles, où tout peut se mêler et se réorganiser de toutes les manières possibles.

Mais peut-être tiendrai-je à répondre d'une autre manière: en appelant de mes vœux une œuvre conçue hors du *self*, une œuvre qui nous permet d'échapper à la perspective limitée d'un moi individuel, non seulement pour accéder à d'autres moi semblables au nôtre, mais pour donner la parole à ce qui ne parle pas, l'oiseau posé sur la gouttière, l'arbre au printemps et l'arbre en automne, la pierre, le béton, le plastique...

(Italo Calvino: *Leçons américaines*, 1984)

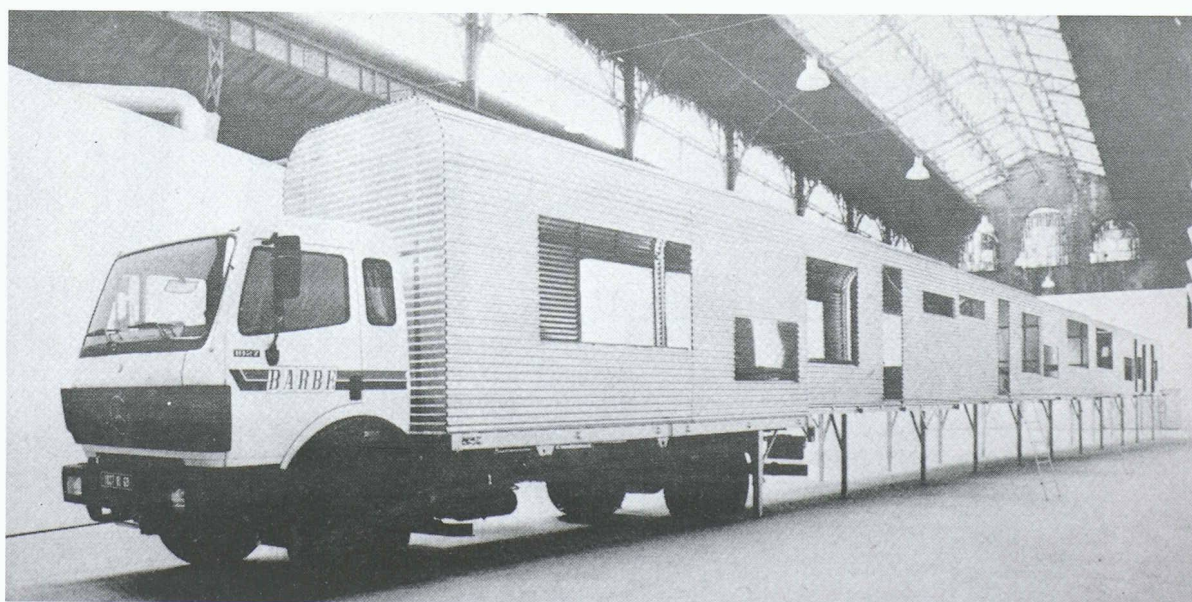
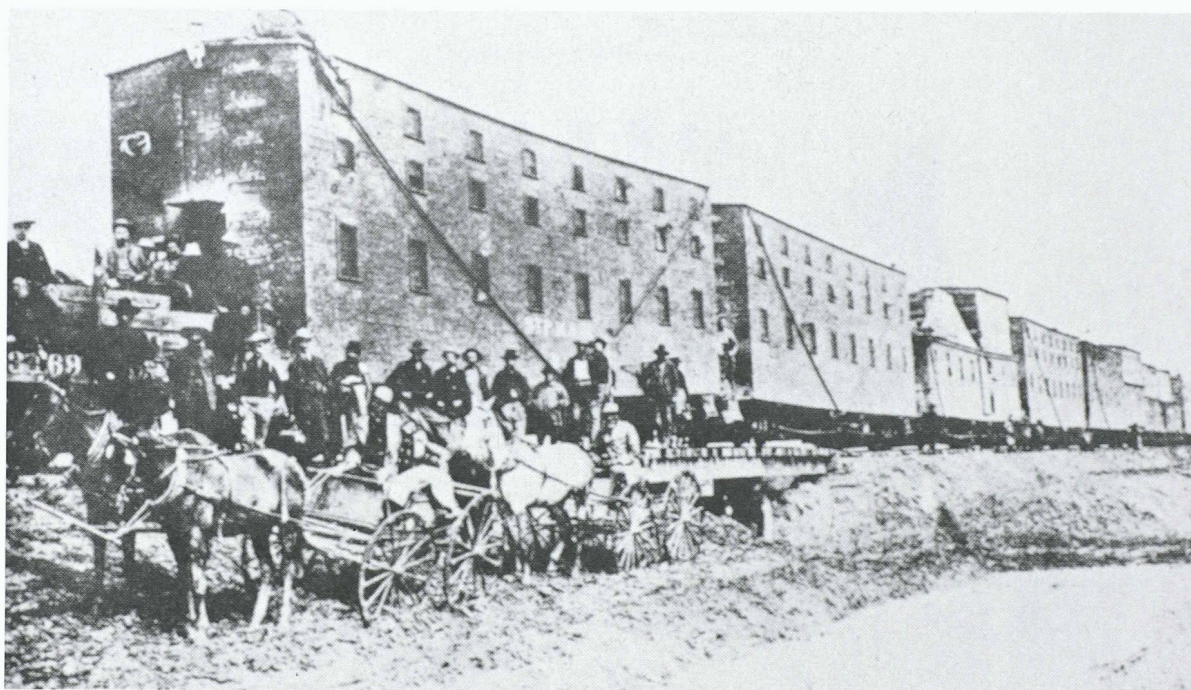
Instantané 1:

The withdrawing room: versions et subversions. Projet de L. Diller et R. Scofidio, San Francisco, 1987.



Instantané 2:

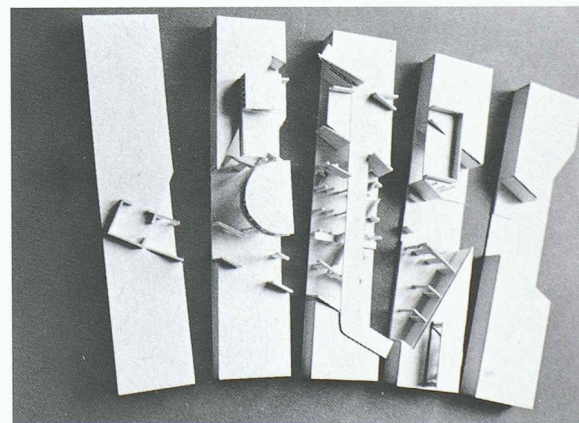
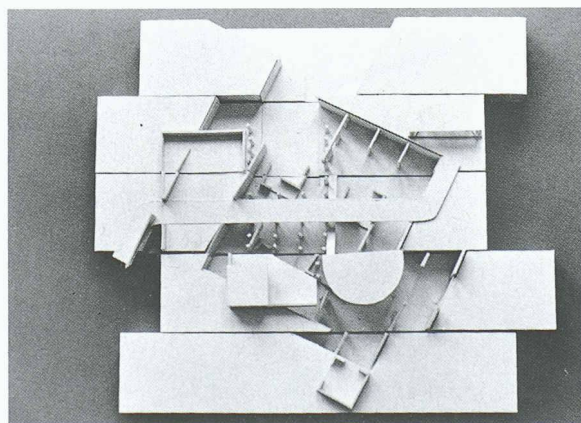
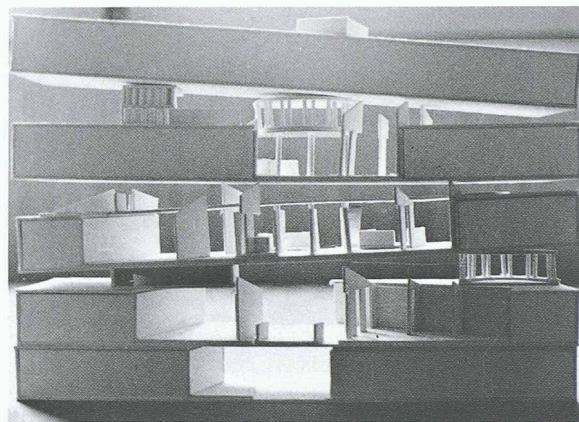
La ville en marche. Ville sur rail (USA, XIX^e siècle) et Vito Acconci (Grenoble, 1991).



Ce sera un temps pour voyager entre l'infini et l'Illinois. (M. V. Montalban.)

Instantané 3:

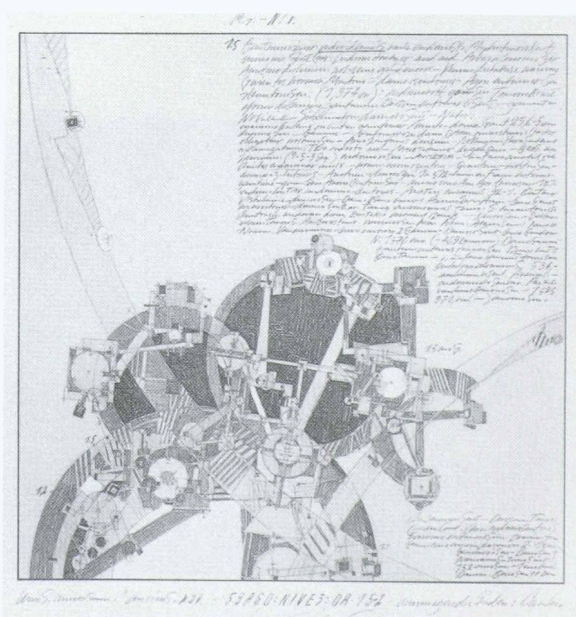
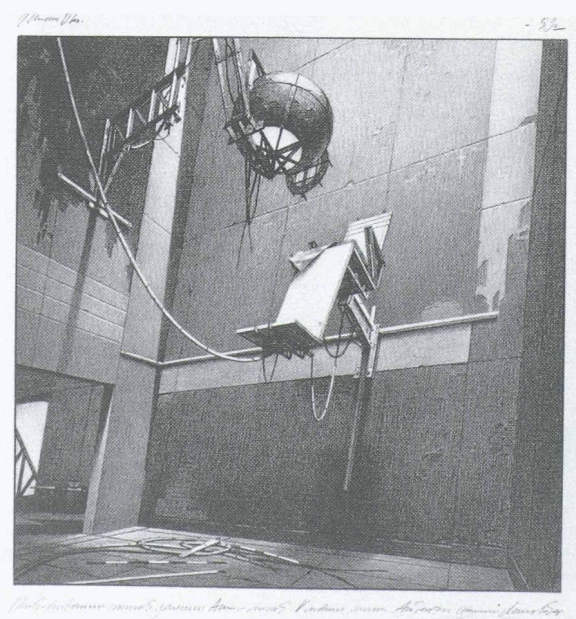
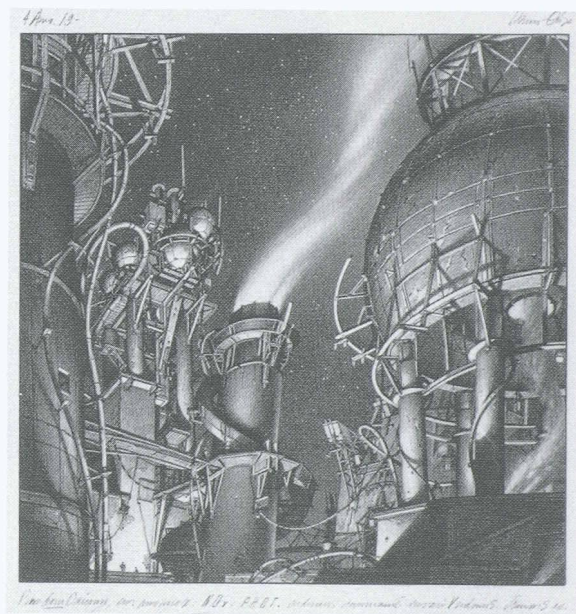
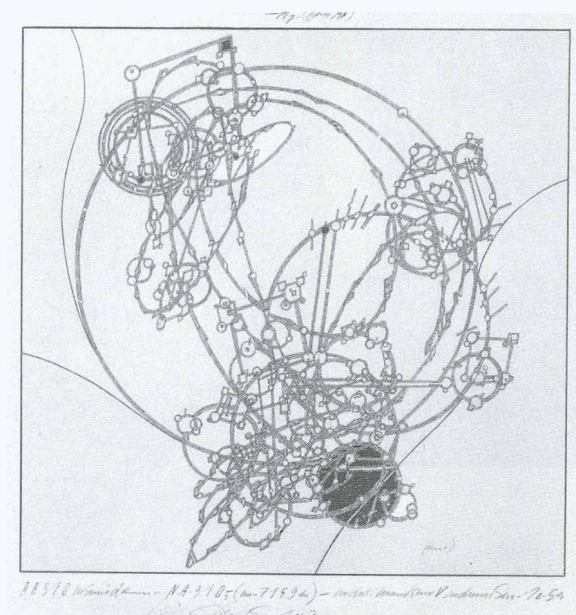
Import-export: projet de Françoise Chauvier dans le cadre de l'atelier Tschumi-Merlini à l'Esa, Paris, 1988.



La rencontre de la Rotonde de Claude-Nicolas Ledoux et du Carpenter Center de Le Corbusier sur une table de dissection.

Instantané 4:

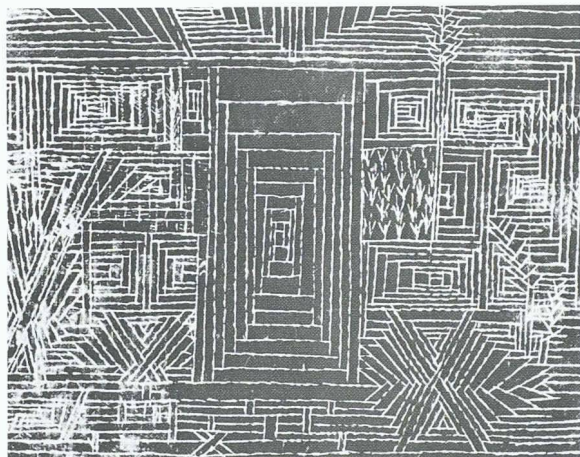
Centricity. Projet de Lebbeus Woods, 1987.



Centricité est adjectif et nom, modifiant et modifié. (L. Woods.)

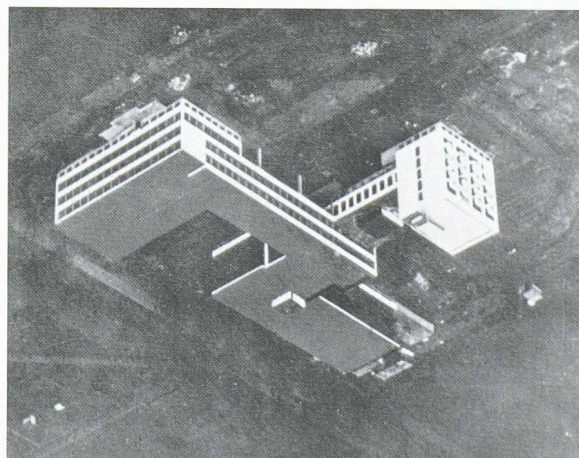
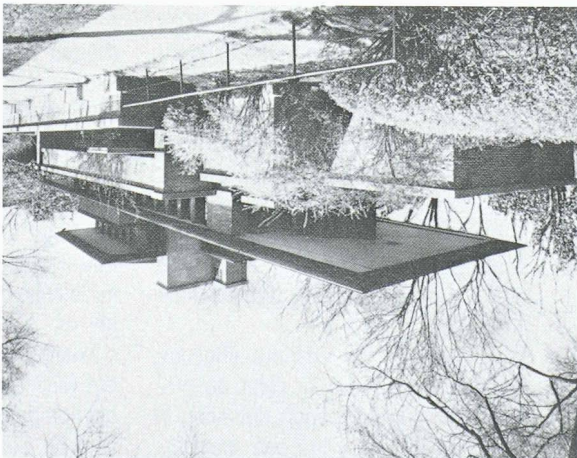
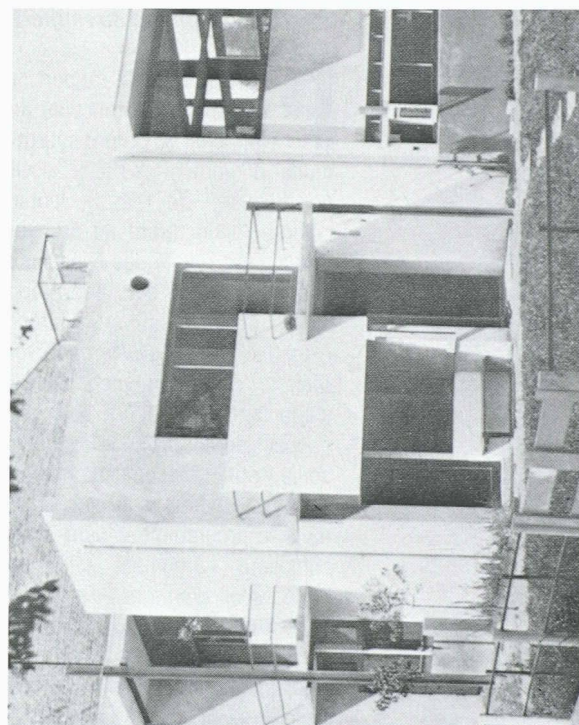
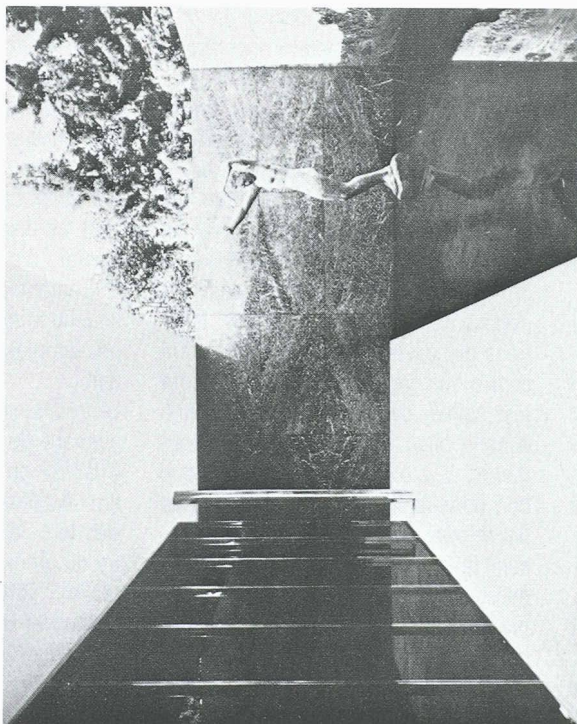
Instantané 5:

Siedlung: mise en scène parabolique.



Instantané 6:

Retournements de situation (Mies, Rietveld, Wright, Gropius).



Etre tête en l'air, avoir la tête dans les nuages, se retrouver Gros-Jean comme devant, plonger dans l'inconnu...