

Zeitschrift: Matières

Herausgeber: École polytechnique fédérale de Lausanne, Institut d'architecture et de la ville

Band: 1 (1997)

Artikel: Les dessous de Madonna : ou le fait de présenter des matériaux qui ne sont pas destinés à cela

Autor: Steinmann, Martin

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-984405>

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: 22.12.2025

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

Les dessous de Madonna

ou le fait de présenter des matériaux qui ne sont pas destinés à cela

Martin Steinmann

Nous sommes tout d'abord troublés par le nom de la femme dont les dessous seront, entre autres, l'objet de la réflexion qui suit. S'agit-il d'un blasphème? *la Madone?* ou *Madonna*, une femme portant ce nom assez peu répandu? D'où notre perplexité, même si ce nom existe: *Madonna Ciccone*, née le 16 août 1958 près de Détroit, *Madonna* donc. Vous ne doutiez nullement qu'il s'agisse d'*elle*, car *elle* s'affiche parfois habillée de ses seuls dessous; sa lingerie a un effet provocateur du fait de la rupture existant entre son apparence et son nom car ce dernier évoque dans notre esprit une toute autre apparition.¹ Or, elle a réellement été baptisée du nom de *Madonna*, comme sa mère. Comme vous le verrez, j'ai pris la peine de me documenter à son sujet, alors qu'elle n'a longtemps représenté pour moi qu'un nom et un visage, changeant.

Madonna est une femme qui contrôle parfaitement ce qu'elle fait. Au niveau qui nous intéresse ici, je la décrirais de la manière suivante: elle associe des signes qui renvoient à des significations contradictoires et qui, ainsi associés, mettent en crise les codes qui transmettent la signification; pour être plus précis, ils déconcertent ceux qui comme *nous* se repèrent dans le "monde des choses" à l'aide de codes. «*Les gens s'imaginent qu'une femme belle et provocante n'a vraisemblablement rien d'autre à offrir. Les gens ont toujours eu cette image de la femme*», constate *Madonna* dans une interview, ajoutant qu'elle ne correspond pas à cette image: «*je contrôle tout ce que je fais – et je pense que cela dérange les gens lorsqu'ils s'en aperçoivent. Je ne dis pas: ne prenez pas attention aux vêtements, aux dessous que je porte. Je porte des vêtements de ce genre pour en finir avec l'opinion que l'on ne peut pas être belle et forte à la fois.*»²

Le code des vêtements assimile les dessous, lorsqu'ils sont portés seuls, à des situations bien particulières, voire contradictoires. Nous savons que les mots ne prennent une signification plus précise que dans le contexte d'une phrase ou en relation avec la situation dans laquelle la phrase est prononcée. Ce qui revient à dire que les dessous de *Madonna* ne trouvent leur signification que dans le cadre dans lequel elle les porte, par la manière dont elle le fait. Si, dans sa chambre, il s'agit d'un signe d'intimité – dans un film, il s'agirait d'un moyen de désigner l'intimité d'une situation –, sur scène, un autre signe est délivré. Mais

posons-nous la question : quel signe ? Il ne s'agit finalement pas de présenter une collection de mode. Dans le champ que définit cette question se situe Madonna. C'est un champ de significations ambiguës, plus précisément de significations destinées à créer l'ambiguïté, de telle sorte qu'aucune d'elles ne réussit à s'imposer comme la bonne. Dans ce cadre, il est important que les significations soient contradictoires. C'est ainsi qu'elles empêchent l'attribution rassurante à une signification définitive. (S'il existe une signification définitive dans l'apparition de Madonna, elle repose dans la corrosion des signes.)

Or, les significations ne sont pas stables. Si les choses acquièrent une signification particulière du fait qu'elles sont "différentes" de ce que nous connaissons – une nouvelle signification est déterminée par sa différence avec une plus ancienne –, cet impact s'affaiblit avec le temps. Nous nous habituons à elles, leur signification se modifie : par habitude. C'est la loi des styles. Lucius Burckhardt a prouvé cette loi, entre autres, à partir de l'exemple du corset : le laçage du corps est considéré comme la soumission de la femme à l'image que l'homme se fait d'elle. Il correspond à une contrainte et, en tant que tel, le corset est utilisé métaphoriquement dans nombre d'autres domaines. «*Pourquoi donc les femmes se sont-elles lacées ?*» s'interroge Burckhardt. «*Si l'on étudie la question, on remarque que là où elles ont commencé à le faire [...] à l'époque de Napoléon III, il était élégant de se lacer. Cela signifie que les femmes ne se sont pas lacées contre leur volonté, [...] les femmes se sont fait lacer [...] et ont paru dans la société avec davantage d'assurance.*»³ Par la suite, les femmes les plus intrépides furent celles qui refusèrent de se lacer. «*Le changement du goût réside précisément dans le fait que nous regardons quelque chose par-devant, puis par-derrière, et que le même phénomène vu de l'arrière sur le plan temporel présente une signification différente que depuis l'avant.*»⁴

Je parle ici du vêtement, mais je n'ai pas besoin de vous renvoyer à Adolf Loos pour démontrer que nous-mêmes, architectes, avons beaucoup à apprendre de ce domaine, notamment parce que la mode – dont le changement fait partie intégrante – suit en cela une stratégie évidente. (Il en va de même dans le domaine de l'architecture, même si nous ne l'admettons pas volontiers; mais nous reviendrons sur ce point.) Ce qui a changé depuis les textes de Loos sur le vêtement, c'est que nous ne croyons plus que les modes successives s'inscrivent dans un quelconque progrès : des boutons dorés aux boutons noirs dans le cas du costume – vous connaissez certainement sa remarque dans *das andere* sur «*Le vêtement / comment doit-on s'habiller ? / De manière moderne. / Quand est-on habillé de manière moderne ? / Lorsqu'on attire le moins l'attention.*»⁵

Cela est contraire à la stratégie de la mode. C'est pourquoi je cesserai dorénavant de me référer à Loos. A une époque où tout a été dit, cette stratégie repose sur le fait d'utiliser d'"autres" sortes de vêtements, respectivement de les utiliser d'une "autre" manière; cela signifie : en ne confirmant pas leur signification. Celui qui porte un bleu de travail n'est donc pas nécessairement un ouvrier, et celle qui se promène en soutien-gorge n'est pas forcément une putain. Ces vêtements constituent des signes, relatifs à l'ouvrier par exemple, mais la signification de ces signes est suspendue ou, plus précisément, d'autres significations sont recherchées et «*les nouvelles significations dérivent de la tension par rapport aux anciennes*», comme l'écrit Burckhardt⁶. Cela est valable pour l'art en général, qu'il soit élitaire ou populaire comme celui auquel nous entendons attribuer le vêtement, et dans le cadre duquel il représente un moyen de transmettre des significations.

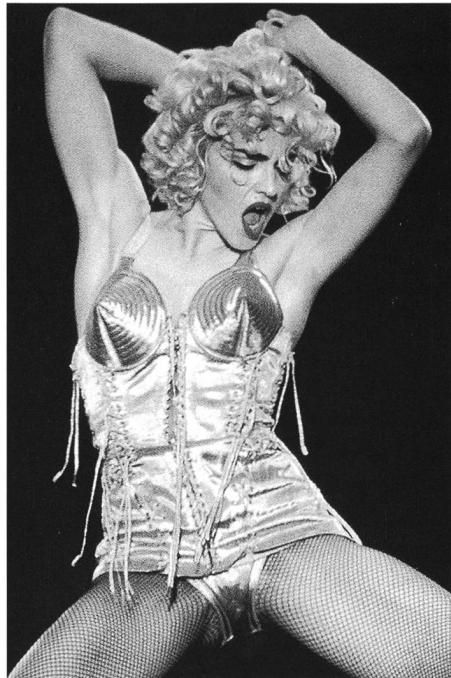


Photo Inter-Topics, 1994, in Camille Paglia, Madonna Megastar, p. 53.

Les nouveaux signes, ceux que nous ne connaissons pas, nous ne les comprenons pas tout de suite; nous ne comprenons que les signes que nous connaissons. C'est donc eux que nous utilisons, mais de manière à changer leur signification; et elle le sera inévitablement, car la signification que nous connaissons est corrodée par le nouveau mode d'utilisation du signe. C'est en cela que réside la tension entre la signification ancienne et la nouvelle, qui ne se dévoile que progressivement, à la manière d'une photographie plongée dans le révélateur.

Si vous vous demandez ce que ces réflexions ont à voir avec les matériaux⁷, je puis vous l'assurer: nous sommes sur le bon chemin, même si c'est celui que l'on appelle en français le chemin des écoliers, le long retour à la maison qui permet à l'enfant de faire des expériences importantes.

Où en sommes-nous? À une "autre" utilisation du signe; une utilisation par laquelle une nouvelle signification se crée en tant que différence par rapport à l'ancienne: une utilisation différente, orientée sur cette différence. Madonna – pour lui permettre encore une fois de paraître – a fait exécuter par Jean Paul Gaultier un soutien-gorge d'une facture telle que nous ne puissions que nous sentir ridicules avec nos fantasmes. Cette pièce de lingerie est affreuse, dans la mesure où sa couleur renvoie dans un premier temps à la teinte du corps et, dans un second temps, à elle-même: elle devient ainsi elle-même l'objet du désir. Allons bon! En d'autres termes: elle se transforme en fétiche en se mettant à la place de l'objet qu'elle désigne. Ce soutien-gorge est également repoussant par la teinte chair du matériau, qui vise d'une part au naturel, comme cela a déjà été souligné, mais dont l'éclat le rend à ce point artificiel qu'il est perçu comme un contraste douloureux... et comme un contraste qui rend notre désir embarrassant.

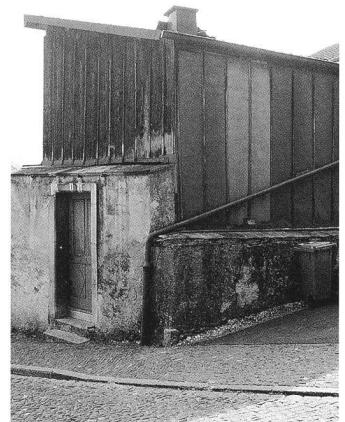
Terminons ici notre réflexion sur les dessous de Madonna pour nous concentrer dorénavant sur l'architecture et, plus particulièrement, sur celle qui s'est développée au cours de ces dernières années en Suisse alémanique. Elle est à la base de cette réflexion sur les matériaux qui sont montrés bien qu'ils ne soient pas destinés à l'être, ou plus précisément, qui jusqu'à ce jour n'étaient pas montrés en architecture.

Je me rapproche de ce thème avec les bâtiments de Diener & Diener situés dans l'ancienne zone industrielle de Bâle, dans le St. Albantal. Les différentes élévations des deux bâtiments parlent en quelque sorte des langages différents. Tandis que la façade du plus grand, orientée sur le Rhin, rappelle par sa teinte blanche et la forme de ses fenêtres l'architecture des années 20, l'autre façade est habillée de planches à la manière des anciens bâtiments industriels qui existent encore dans le St. Albantal; avec cependant une différence, c'est que les planches sont peintes dans un ton gris-vert, comme souvent les galeries sur cour des maisons bourgeoises du XIX^e siècle à Bâle. L'utilisation d'un matériau que l'on rencontre généralement dans des endroits situés à l'abri des regards désigne cette face comme une élévation arrière. La raison en est contextuelle: les différents langages mis en œuvre sont destinés à assurer l'intégration de ces maisons dans ce lieu complexe.

L'utilisation métaphorique du bois, que l'on observe dans de nombreux projets, s'inscrit dans le courant d'une analyse des fondements de la signification architecturale. L'atelier pour un photographe de Herzog & de Meuron se réfère lui aussi à un lieu complexe et ce sont à nouveau les différents matériaux d'habillage qui caractérisent les diverses faces de cet objet, avec trois "canons à lumière": des plaques en bois sur l'avant et du papier bitumé sur l'arrière, qui s'affiche en tant que tel, tandis que nous connaissons avant tout ce matériau dans le cadre de bâtiments dissimulés à la vue. Ainsi, notre expérience transmet une signification au papier bitumé, tandis que le matériau est utilisé de telle manière qu'il rappelle cette expérience. Ce faisant, il change de camp: de matériau banal, pauvre, il acquiert le statut d'un matériau qui signifie la banalité. Ce changement en entraîne un autre, dans la mesure où, dans le cas d'un hangar habillé de papier bitumé, on ne peut pas parler de représentation, qui impliquerait une intention esthétique. Le matériau est utilisé dans ce cas parce qu'il est utilitaire, un point c'est tout, même s'il ne se résume pas à être utilitaire. Le papier bitumé possède également des caractéristiques sensuelles, sauf que nous ne les percevons pas dans le cas d'un hangar. Notre perception est "automatisée", terme par lequel le formalisme a désigné cette manière de voir ou justement de *ne pas voir*. Or, dans le cas de l'atelier de Weil, nous découvrons le papier bitumé d'un œil neuf, dans la mesure où nous ne réduisons pas ce matériau à sa simple fonction.

Là est précisément la tâche de l'art: faire en sorte que nous ne percevions pas seulement dans les objets la fonction – à laquelle se réduirait leur sens –, mais également la forme. La définition de la poétique par Roman Jakobson porte sur ce point: «Comment se révèle la poétique? Elle se manifeste dans le fait qu'un mot est perçu en tant que tel, et non pas comme un simple substitut de la chose qu'il désigne.»⁸ Nous verrons encore que l'emploi, dans l'architecture des années 90, de matériaux nouveaux, ou plus précisément d'autres matériaux que ceux dont on a l'habitude – et qui existent pour la plupart depuis longtemps – a pour objectif une telle poétique.

Après quelques expériences avec de nouveaux matériaux tels que la tôle ondulée, mais utilisée avec un certain raffinement, Diener & Diener se sont tournés vers les matériaux traditionnels: brique, pierre artificielle, béton, tout en élargissant les caractéristiques de ces



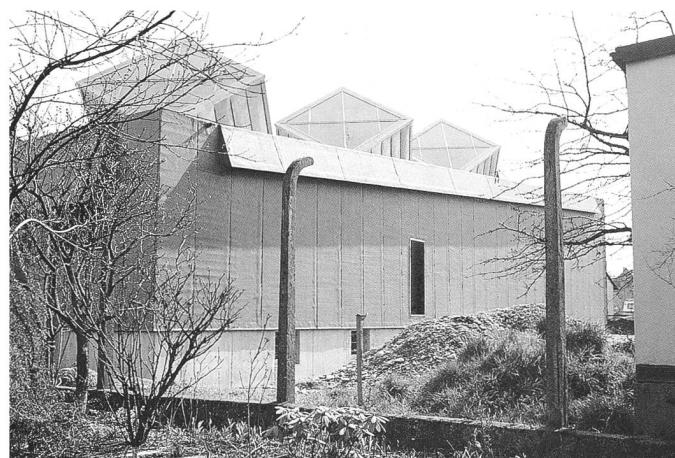
Baraque à Aarau.

matériaux par des modifications au niveau de la forme ou de la teinte, par exemple en colorant le béton dans la masse en noir, jaune ou rouge. A cette notion d'évolution, Herzog & de Meuron opposent celle de la rupture avant-gardiste. Leur architecture se fonde sur la recherche des effets inhérents aux matériaux, et plus précisément des effets qui se prêtent à caractériser un bâtiment. Aucun matériau ne revêt une position privilégiée, à la différence de chez Diener & Diener. «Nous utilisons tout ce qui est disponible sur le marché», affirment Herzog & de Meuron, «y compris les mots et les images; le matériau sert à déterminer le bâtiment.» Or, il ne suffit pas que le matériau soit là; il convient de lui donner une forme qui le révèle. «Nous sollicitons le matériau que nous utilisons à un point où il est libéré de toute autre tâche que de celle d'être.»⁹

Cette affirmation touche à un point décisif de l'évolution en cours en Suisse alémanique, même si elle n'est peut-être pas vérifiée sous cette forme radicale chez d'autres architectes. Cet aspect désigne le déplacement de la recherche architecturale des objets considérés comme signes aux objets considérés comme formes, et de leur signification à leur perception qui, quant à elle, n'émane pas de conventions. (La différence sera précisée plus bas; elle est importante lorsque l'on cherche à comprendre le rôle que jouent les matériaux dans l'architecture contemporaine.) Ce glissement s'est produit lorsque l'étude des signes – et de la théorie qui en traite, la sémiologie – a débouché de plus en plus sur un jeu de miroir dans lequel les objets se dissolvaient dans leurs images.

Afin d'échapper à ce piège, la signification des objets est apparemment déplacée dans le travail qui les produit. Dans la mesure où il s'agit néanmoins de signes, ils révèlent un savoir-faire. Dans ce cas aussi se pose la question de la justesse de cette affirmation. Hans Frei justifie le fait que l'architecture des années 80 s'est consacrée au savoir-faire par un manque de valeurs collectives. La crise des signes s'avère être une crise de la collectivité. Or, il écrit également que l'objectivité des signes du savoir-faire en tant que preuve de leur caractère obligatoire a constitué une tromperie: «comme si les mots acquéraient leur sens du seul fait de la mise en évidence de leur construction.»¹⁰

Il ne s'agit pas dans cette mise en évidence d'une explication de la construction. Cette dernière fournit tout simplement les moyens – plaques, panneaux, nattes, barres, lattes, etc. –, à l'aide desquels des expériences sensuelles peuvent être réalisées. Il s'agit d'expériences

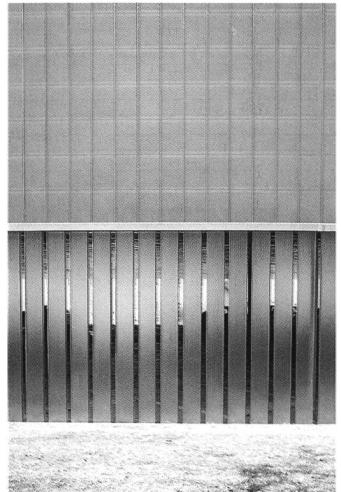


Herzog & de Meuron, atelier d'un photographe à Weil am Rhein, 1982.

qui se justifient sur le plan technique, et qui par là prolongent le mouvement moderne; mais contrairement à celle des années 20, ces expériences n'ont pas de but didactique. Il ne s'agit pas de la "vérité de la construction". Burkhalter & Sumi, par exemple, diffèrent les parties d'un bâtiment – dans leur projet destiné au Service des forêts – en les habillant de planches disposées soit verticalement, soit horizontalement. Ces deux modes de construction les intéressent dans la mesure où ils présentent des effets différents, qu'ils peuvent utiliser afin de distinguer les deux parties. Une telle attitude n'est pas "moderne": elle ne correspond pas à l'éthique du mouvement moderne qui, sur ce point, se conçoit en tant que "vérité de la construction". (A vrai dire, il n'est pas non plus possible d'affirmer que l'habillage ne dit pas la vérité: la "vérité de la construction" a changé de camp et ne porte que sur la peau, le revêtement, pour utiliser le terme de Loos¹¹.) Ainsi, Christian Sumi affirme: «C'est peut-être le moment décisif: du matériau à l'effet du matériau», parlant ainsi d'un effet qui serait libéré de tout son "corset" de significations¹² – c'est lui qui utilise ce terme. Nous y voilà revenus: le laçage! Ce qui facilite ce glissement, poursuit-il, ce sont les nouveaux matériaux qui ne possèdent pas encore de signification codée par l'éthique dont il a déjà été question.

D'un autre côté, les "anciens" matériaux sont décodés par la manière de les utiliser: grâce à une utilisation "différente", les significations que nous connaissons entrent en crise... J'ai déjà abordé ce point en parlant des vêtements de Madonna. Il me semble qu'il s'agit là d'un intérêt largement répandu dans l'architecture pratiquée en Suisse alémanique: le fait de découvrir dans les matériaux des facettes que nous ne connaissons *pas encore*, du fait même que nous ne connaissons ces matériaux que de manière inconsciente. Ainsi, il est possible de résumer une "raison de la forme" essentielle: celle de comprendre le monde à l'aide des matériaux. Annette Gigon semble confirmer cette constatation, lorsqu'elle dit que le moteur de son travail consiste à comprendre le monde: «Nous ne comprenons presque rien des choses qui nous entourent. Voir des choses, des matériaux, les revoir [...], les comparer, les utiliser: il s'agit d'une manière d'entrer en relation avec le monde. Ce sont les choses qui sont restées en mémoire de manière positive, mais également négative, qui provoquent le rapprochement.»¹³ Ceci signifie que nous connaissons les matériaux sur la base d'un emploi déterminé, qui les "teinte" ultérieurement de leur signification. Dans le cas du Scobalit, par exemple, il s'agit de significations telles que: ordinaire, indigent, banal, laid. Elles ne constituent pas des "salissures", même lorsque le matériau est utilisé avec des intentions artistiques. Elles constituent au contraire la condition fondamentale de son effet. C'est ce qui se passe pour le Scobalit, même si, par une mise en œuvre appropriée, se révèle paradoxalement la beauté de cette banalité: une beauté qui résulte précisément de la tension entre signification et effet.

Il paraît difficile de *ne pas* penser ici aux courants de l'art qui travaillent avec la tension résultant de la pénétration de la "vie" dans l'art. Je pense en particulier aux matériaux "ordinaires" à partir desquels le minimalisme a construit ses formes simples. La phrase de Frank Stella «you see what you see» semble signifier qu'il n'existe rien derrière ces formes, qu'elles ne constituent pas des signes, mais des formes, et rien d'autre. Un tel point zéro de la perception est-il possible? Peut-on regarder sans se souvenir? Peut-on voir les boîtes de Donald Judd en tôle galvanisée ou celles de Robert Morris en fibre de verre, ou quoi que ce soit d'autre, sans penser également à la réalité dont sont issus de tels matériaux? Je ne pense pas que cela soit possible. La difficulté d'éliminer les souvenirs qui contaminent les choses de leur signification constitue au contraire la base même de ces œuvres, par le

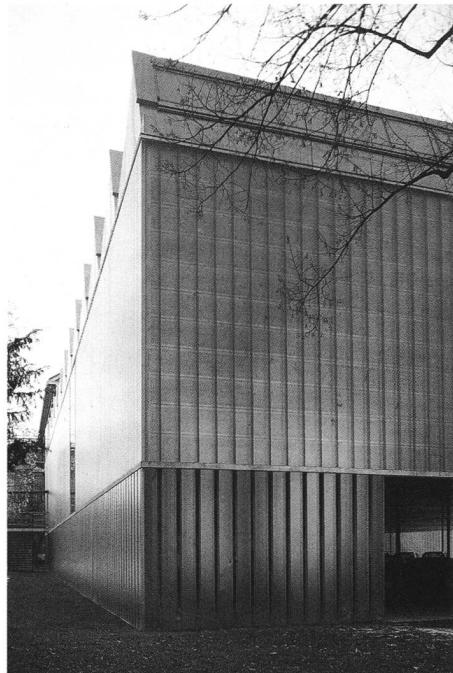


Gigon & Guyer, extension du Musée d'art de Winterthur, 1995. Détail.

fait qu'elle désautomatise leur perception. C'est bien de cela qu'il s'agit: empêcher une perception des choses dictée par l'habitude. (Il n'est cependant pas possible d'empêcher que l'habitude "fasse son œuvre"¹⁴ avec le temps. *La Fontaine* de Marcel Duchamp n'y a pas non plus échappé. Je reviendrai par la suite sur cette œuvre de 1917, déterminante dans le cadre de notre thème.)

Gigon & Guyer ont également mis en œuvre des matériaux ordinaires, sans nom – ou au contraire avec un nom qui les désigne en tant que *produits* –, respectivement sans code déterminant leur signification, ou plus précisément des matériaux dotés d'une signification négative, comme le Profilit qui sert de peau à leur extension du Kunsthaus de Winterthour. Cette peau évoque des images de halles industrielles strictement utilitaires, mais ces images ne s'enclenchent pas, car ce n'est pas *ainsi* que le Profilit a été utilisé dans ces halles, mais en tant que peau à travers laquelle l'œil distingue – faiblement – les éléments en tôle perforée protégeant l'isolation. Nous découvrons donc ce matériau d'un œil neuf, libéré de la signification que nous connaissons. Or, ce n'est pas le matériau qui est modifié, mais son utilisation : l'aluminium des éléments reflète la lumière, de telle sorte que le Profilit émet une lueur bleuâtre ou verdâtre, alors que, dans notre souvenir, il est mat. Dans ce qu'il a d'"ordinaire", il associait le contexte dans lequel nous le connaissons et l'effet qu'il produit la plupart du temps dans ce contexte; l'un confirmait l'autre dans un jugement de valeur – négatif – que sous-tend dans ce cas le terme d'"ordinaire". Ici, tout est différent: le Profilit paraît précieux...

L'utilisation de matériaux industriels n'a pas le fondement idéologique que lui prête Hannes Meyer dans son inventaire des nouveaux matériaux; il ne s'agit pas de l'"artificialité" de matériaux dotés de caractéristiques qui les libère du "naturel" imprévisible, de même qu'il ne s'agit pas de matériaux qui évoquent le "monde de l'industrie". Les caractéristiques phy-



Gigon & Guyer, extension du Musée d'art de Winterthur, 1995.

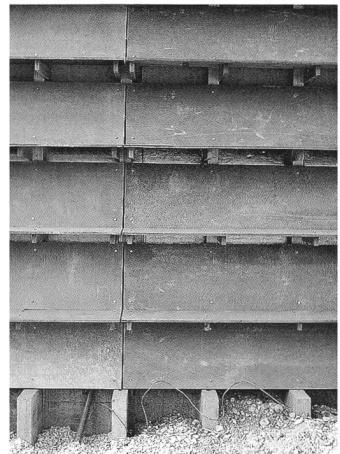
siques sont admises; elles assurent la recherche architecturale, alors que cette recherche porte sur l'effet que l'on peut tirer de ces matériaux en les utilisant d'un manière différente de celle habituellement pratiquée: d'une manière telle que nous les découvrions d'un œil neuf.

Dans le cadre de cette recherche architecturale sont également montrés des matériaux qui ne sont pas destinés à l'être. Il s'agit avant tout de matériaux qui servent à l'isolation, comme dans le cas des éléments du Kunsthaus de Winterthour, qui, par leur peau en Profilit, participent dorénavant à l'aspect du bâtiment. Gigon & Guyer ont déjà utilisé le verre comme protection de l'isolation dans le cadre du Musée Kirchner à Davos, plus précisément du verre mat derrière lequel les nattes de laine de verre qui constituent l'isolation sont faiblement visibles jusqu'à l'arasée du mur, où des lanterneaux éclairent les salles. En ce sens, la peau translucide ne laisse pas seulement apparaître sa propre construction, mais également la fonction du bâtiment, ou plus précisément la manière dont il remplit sa fonction. (Les architectes ont fait appel à ce mode d'éclairage parce qu'à Davos, les toits sont enneigés durant plusieurs mois.)

Or, des architectes ont déjà construit dans le passé à l'aide de panneaux associant le verre et la fibre de verre, destinés à éclairer ainsi les espaces. Je pense notamment à une maison des années 60 de Barth et Zaugg à Niedergösgen. Dans ce cas, l'utilisation de ces matériaux a une justification fonctionnelle: elle vise à éclairer les pièces, mais d'une autre manière que dans le cas du Musée Kirchner, ou plus précisément, autrement que dans les deux tiers inférieurs de sa peau où, derrière l'isolation, se trouvent des murs en béton qui définissent les différents espaces. La peau en verre a donc pour tâche de réunir les deux parties de la coupe, qui se différencient par leur fonction – juste pour que la différence, donc le procédé poétique pour la supprimer, demeure identifiable.

Ce bâtiment s'inscrit ainsi dans un développement général de l'architecture vers les corps simples, les "boîtes", dont la peau souligne la simplicité tandis qu'à l'opposé, leur simplicité attire l'attention sur la manière dont la peau est réalisée, sur sa facture. Il existe plusieurs raisons à cette tendance, économiques, techniques, artistiques. Elles font que la peau est connue comme quelque chose d'indépendant de la structure porteuse d'un bâtiment, quelque chose qui aurait à voir avec sa raison d'être et, par conséquent, avec sa propre vérité. Si une telle réflexion vous rappelle les «5 points pour une nouvelle architecture» de Le Corbusier, la «façade libre» et aussi – paradoxalement – le *decorated shed* de Venturi, vous n'avez pas tort. On peut néanmoins s'interroger: qu'exprime cette façade, si l'on va jusqu'au bout de cette liberté? La réponse est à mon avis la suivante: elle s'exprime elle-même. Elle ne renvoie pas à quelque chose d'autre, par exemple à la fonction du bâtiment, même par des fleurs à la Warhol comme dans le cas des Best Store de Venturi, ou à la construction du bâtiment. Si elle renvoie à quelque chose, c'est à elle-même, à sa construction.

En d'autres termes, la façade ne représente pas, elle présente; et plus précisément, elle présente les matériaux et la manière dont les matériaux sont mis en œuvre: en tant que plaques, profils, nattes... Fondamentalement, cela n'a aucune importance qu'il s'agisse de matériaux naturels ou artificiels, riches ou "pauvres". La peau est constituée de matériaux dont les caractéristiques – techniques ou esthétiques – sont affichées, de même que, parfois, la structure de la peau, les couches qui constituent sa structure. De cette manière, l'isolation peut également devenir un élément de son expression, par exemple dans l'en-



Herzog & de Meuron, entrepôts à Laufen, 1987. Détail.



Herzog & de Meuron, entrepôt à Laufen, 1987.

trepôt de Herzog & de Meuron édifié dans une carrière près de Laufen. En fait, le travail s'est limité au projet de la peau enveloppant ce bâtiment, dont le gros-œuvre était fourni par une entreprise spécialisée. La structure de cette peau se compose de lambourdes de bois sur lesquelles sont posés et dressés des panneaux de Duripanel. La construction révèle les composantes et leurs relations. Il s'agit d'une construction dans laquelle le regard peut pénétrer jusqu'à l'isolant jaune, de la même manière que le regard peut pénétrer jusqu'aux dessous de Madonna – il faut bien que j'y revienne une dernière fois.

Lorsque l'architecture se limite ainsi à la peau, la "vérité de la construction" ne peut s'inscrire que dans la construction de cette peau. Il n'existe pas d'autre vérité à dévoiler. Néanmoins, je désirerais, ne serait-ce qu'entre parenthèses, ajouter qu'en ce qui concerne Herzog & de Meuron, il ne s'agit guère de la question didactique de savoir comment la peau est construite. La manière de la composer sert bien davantage à révéler les propriétés sensuelles de tels matériaux. En cela, la différence avec les intentions de Gigon & Guyer est manifeste. Tandis que ces derniers utilisent pour leur isolation des matériaux dans un but esthétique – à Davos par exemple, ils associent les fibres de verre blanchâtres au verre et à l'acier en un choix de teinte ton sur ton –, Herzog & de Meuron utilisent des matériaux qui rappellent par leur couleur jaune, "technique", qu'ils ne sont pas destinés à être montrés.

Si la fonction du bâtiment peut encore fournir une explication à la mise en évidence de ce matériau jaune, ce n'est plus le cas dans le cadre de l'immeuble d'habitation que les mêmes architectes ont édifié à la Gartenstrasse à Bâle, une rue bourgeoise. De fait, ils poursuivent leur recherche architecturale dans les réalisations qui suivent leur projet d'entrepôt, une recherche qui tente de pénétrer la peau. Dans cet immeuble d'habitation, destiné à la CNA, l'isolation apparaît derrière la peau en verre sur laquelle est imprimé le sigle de l'assurance. De cette manière, deux motifs se superposent: les lettres sont des signes, tandis que les fibres de verre sont *elles-mêmes*; or les lettres deviennent également *elles-mêmes*, lorsqu'on observe la peau d'une certaine distance, de telle sorte que l'œil n'arrive plus à distinguer les différentes lettres: elles deviennent alors une sorte de "salissure", qui rend en réalité visible le verre.

Herzog & de Meuron ont utilisé la même démarche une seconde fois: dans le cas de la peau des halles du complexe sportif Pfaffenholz à St. Louis près de Bâle. Les deux halles

constituent à nouveau un corps simple, réalisé en béton et habillé extérieurement de plaques d'Héraclite servant à l'isolation et de plaques de verre. A nouveau, un motif est imprimé sur le verre, que l'on comprend lorsque le regard pénètre les vitrages: il s'agit du motif de la laine de bois mélangée au ciment: l'Héraclite. (Il s'agit également d'un matériau qui évoque mon enfance: j'ai grandi à côté d'une fabrique qui produisait de telles plaques; je connais l'odeur de la poussière de ciment, je sais comment cette poussière pénètre la peau [...]. Mais c'est là une autre histoire.)

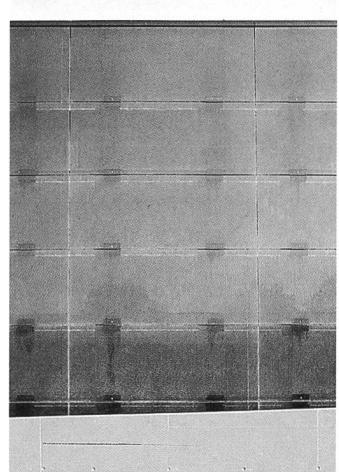
Ainsi, le motif de la laine de bois apparaît à deux reprises: les plaques d'Héraclite le présentent, les plaques imprimées le représentent et entre ces deux manières d'être du motif se crée une tension qui conduit à une réflexion fondamentale sur la relation entre les choses et les images dans notre société, sur le fait que les images prennent de plus en plus la place des choses et se réifient ainsi. Mais que devient dans ce cas la réalité? «*Il n'existe plus de réalité naturelle, que l'on peut opposer à la réalité artificielle. Il n'existe plus non plus une seule réalité, mais plusieurs, chacune d'entre elles étant aussi réelle, naturelle et artificielle que les autres.*»¹⁵ C'est la raison pour laquelle le naturel que Herzog & de Meuron recherchent dans certaines réalisations est artificiel: il est mis en scène, par exemple, lorsque – dans un autre entrepôt réalisé à Mulhouse – ils font couler de l'eau de pluie sur les parois latérales, de telle sorte que des algues poussent sur le béton et qu'en hiver, de la glace se forme. Ils procèdent ainsi à un pas supplémentaire dans leur recherche permanente sur la réalité: de la mise en scène de matériaux "laids", ils passent à l'étalage de la "salissure" du matériau, un effet qui est ainsi esthétisé.

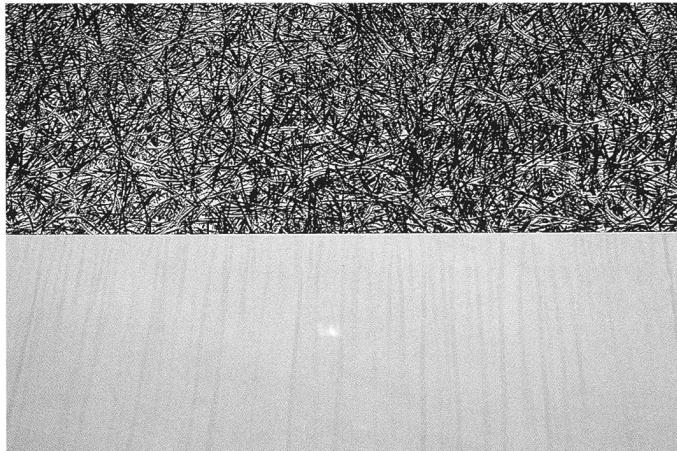
La recherche de Herzog & de Meuron est caractérisée par le fait que les frontières de leur démarche architecturale se déplacent constamment. En cela, elle ressemble aux recherches menées dans le domaine des beaux-arts, du moins depuis la *Fontaine*, tout en se distinguant fondamentalement de la recherche architecturale de Gigon & Guyer, par exemple: ces derniers visent à révéler la beauté de matériaux qui n'étaient jusque là qu'utilitaires. Ainsi, leur recherche se situe-t-elle dans le cadre du champ délimité par le mouvement moderne, dans lequel un objet-type tel que le bidet ou inconvenant comme l'urinoir se transforme sous un regard conditionné par l'esthétique industrielle en l'une de ces "autres icônes" que mentionne Le Corbusier dans l'*Esprit Nouveau*.¹⁶ Aussi n'est-on pas surpris que Mike Guyer critique les vitrages sur lesquels est imprimée l'image de l'Héraclite: «*En ce qui nous concerne, le matériau doit avoir une certaine immédiateté et il ne nous viendrait pas à l'esprit d'imprimer sur des plaques de verre une image dont l'objet serait visible derrière le vitrage.*»¹⁷

En ce qui concerne le revêtement réalisé en plaques de verre, nous pouvons constater que ce n'est pas une innovation que de montrer qu'il s'agit d'un revêtement. Songeons à Otto Wagner, à sa Postsparkasse, où les plaques de pierre sont fixées à l'aide de clous de grande taille dans les murs porteurs. Herzog & de Meuron n'utilisent pas la pierre, ni même l'image de la pierre, ils recourent à l'image d'un matériau utilisé de longue date mais qui n'est pas montré du fait de sa "laideur": utilitaire, rien de plus; pour revenir encore une fois à notre thème d'origine: aussi utilitaire que les sous-vêtements tricotés que je portais durant mon enfance.

C'est en cela que réside le scandale de cette recherche architecturale: en utilisant des matériaux qui laissent passer le regard à travers la peau – verre, Profilit, Scobalit et autres –, elle dévoile en quelque sorte la couche de graisse, pour en rester à l'image de la peau, la

Herzog & de Meuron, complexe de sports à St. Louis, Alsace, 1995. Détail.





Le dessin de Heraclite imprimé sur les verres du complexe de sports à St. Louis, Alsace.

couche de protection. J'ai déjà posé la question : s'agit-il de montrer la construction ? S'agit-il de la "vérité de la construction" ? S'agit-il de l'attitude du mouvement moderne, respectivement de l'attitude qui poursuit l'idéologie de la modernité, dans le cadre des conditions qui sont les nôtres ? S'agit-il d'une attitude éthique, ou au contraire d'une attitude esthétique ? Les deux choses ne s'excluent pas forcément ; dans le combat pour le pouvoir, les raisons esthétiques sont souvent remplacées par d'autres plus solides, les raisons éthiques. C'est précisément le cas du mouvement moderne. S'agit-il donc d'une nouvelle attitude, visant un effet esthétique en plaçant des matériaux "pauvres" dans un nouveau contexte, qui met en crise leur signification ? J'ai déjà abordé ce problème au début de mes réflexions, lorsque je parlais de vêtements. Dans la mesure où nous ne pouvons pas immédiatement envelopper ces matériaux de significations, comme dans un papier d'emballage qui les dissimulerait, nous les découvrons comme pour la première fois. Le père de ce processus est naturellement Duchamp, qui exposait des objets ordinaires, quotidiens, qu'il achetait dans les magasins, en tant que *Ready Made*, entre autres celui connu sous le nom de *Fontaine*. Ce qui assura avant tout son effet à cette œuvre, c'est l'inconvenance de l'objet utilisé, un urinoir. Contrairement au cas du goupillon, cette inconvenance empêche de passer sans autres de la fonction à la forme de l'objet.

La démarche de Duchamp consiste à transposer un objet de son contexte familier – du contexte dans lequel il *nous* est familier – dans un autre contexte, de telle sorte que cette altérité nous pose la question de l'essence de l'objet. Sa fonction et sa forme se séparent ; nous voyons sa forme d'un "œil différent", c'est-à-dire – du moins jusqu'à un certain point – libérée de sa fonction : la raison de la forme. Il est également possible de renvoyer à l'affirmation de Paul Valéry selon laquelle, dans l'usage quotidien de la langue, la signification des mots cache leur forme : ceci est également valable pour les objets.

La Fontaine révèle également la difficulté inhérente à une telle démarche. Ce qui fait de cet objet une œuvre d'art – si l'on est disposé à la considérer comme telle –, c'est le geste, et non l'objet utilisé à cet effet : un objet de production de masse. Mais le geste ne peut être répété. La même chose est également valable pour un bâtiment dans lequel les matériaux sont utilisés d'une manière inaccoutumée, d'une manière qui nous les rend étrangers. Si telle utilisation d'un matériau a fait d'un bâtiment une œuvre d'art – ou du moins une

œuvre unique –, elle restera en quelque sorte réservée, comme par un copyright. Ceci conduit nécessairement à de nouvelles “inventions”, à des utilisations de matériaux constamment renouvelées.

Ainsi, une recherche architecturale qui s’oriente vers de nouvelles utilisations de matériaux – anciens – se révèle à double tranchant. Elle participe à un élargissement permanent de notre connaissance du monde des choses (que Gigon a placé à la base de son attitude face aux matériaux), en même temps qu’elle provoque une usure de cette connaissance. En ce sens, elle vit d’une spirale qu’elle met en mouvement : si les objets, pour retenir l’attention, doivent être nouveaux, ils doivent parallèlement en faire paraître d’autres comme vieux. Là est la loi des beaux-arts, dans la mesure où ils se conçoivent en tant qu’avant-garde, mais c’est également celle de l’économie de consommation. En d’autres termes : si son essence se situe dans de tels déplacements de signification des formes ou des matériaux, le bâtiment sera soumis à une usure rapide, déterminée par la production, l’esthétique de la production.

Et, à un certain niveau, il est un produit, en particulier lorsqu’il s’agit de le vendre, respectivement de vendre son architecte, en vue de l’obtention de nouveaux mandats. Abstraction faite d’autres valeurs données par les formes, ce sont celles de la nouveauté qui comptent sur le marché. En ce sens, une utilisation autre, nouvelle, des matériaux répond également aux règles de la commercialisation. Les dessous de Madonna de *Open your heart* ont provoqué une importante croissance de l’industrie du sous-vêtement aux Etats-Unis, ce qui nous ramène à notre point de départ.

Traduit de l’allemand par Françoise et Jean-Pierre Lewerer

Notes

Cette contribution s’inspire du texte d’une conférence donnée le 8 mars 1996 à Bozen, dans le cadre d’une invitation de la chambre d’architecture de la province de Bozen.

¹ Madonna «a rassemblé les moitiés séparées de la femme et a réalisé leur fusion : Marie, la sainte mère et Marie-Madeleine, la putain.» Camille Paglia in *Madonna* Mégastar, Schirmer/Mosel, Munich, 1994, p. 11.

² Debbi Voller, *Madonna*, Londres 1988, version allemande Rastatt, 1990, p. 7.

³ Lucius Burckhardt, *Der gute Geschmack*, in *Stilwandel*, Berlin, 1986, pp. 44-46.

⁴ Ibidem.

⁵ Adolf Loos, «Die Kleidung», in *das andere*, 1903. Nouvelle parution in *Trotzdem*, in Adolf Loos, *Sämtliche Schriften*, Vienne, 1962, vol. 1, p. 237.

⁶ Lucius Burckhardt, *op. cit.*, p. 32.

⁷ La série de conférences de la chambre d’architecture de Bozen avait en réalité pour thème les matériaux.

⁸ Roman Jakobson, *Questions de poétique*, 1933, p. 123.

⁹ Jacques Herzog et Pierre de Meuron conversent avec la revue *El Croquis*, cahier «Herzog & de Meuron 1983-1993», Madrid, 1993, pp. 6-23.

¹¹ Adolf Loos, «Das Prinzip der Bekleidung» (1898), in *Ins leere gesprochen*, nouvelle parution in Adolf Loos, *Sämtliche Schriften*, vol. 1, pp. 105-112.

¹² Conversation avec Christian Sumi, *Daidalos*, numéro spécial «Magie der Werkstoffe», Berlin 1995, pp. 26-34 (27).

¹³ Conversation avec Annette Gigon et Mike Guyer, *Daidalos*, numéro spécial «Magie der Werkstoffe», Berlin 1995, pp. 48-55 (53). Gigon

poursuit : «L’utilisation de choses communément considérées comme négatives peut paraître soit une provocation, soit une conciliation. Ce qu’elle recèle d’intéressant, c’est que là où la matérialité de l’environnement est disparate [...], il existe des possibilités accrues de créer quelque chose de nouveau.»

¹⁴ Walter Benjamin écrit à propos de la manière dont il a perçu les choses durant son enfance : «L’habitude n’a pas encore exercé son œuvre», ce qui signifie que les choses ne sont pas encore devenues les signes de leur usage, Walter Benjamin, *Berliner Kindheit um 1900*.

¹⁵ Mirko Zardini, «Skin, Wall, Facade», *Lotus*, n° 82, p. 38-51.

¹⁶ «Autres icônes/Les musées», *l’Esprit Nouveau*, n° 20, 1924.

¹⁷ Conversation avec Annette Gigon et Mike Guyer, *Daidalos*, *op. cit.* à la note 13.