

Zeitschrift: Matières

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

Band: 12 (2015)

Artikel: La "normalité" de la grille : entre classicisme, construction et abstraction

Autor: Marchand, Bruno

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-984577>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 25.02.2026

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



La «normalité» de la grille: entre classicisme, construction et abstraction

Bruno Marchand

La grille¹: rarement un terme a eu un champ d'application aussi étendu dans les domaines artistiques. En peinture, elle est envisagée comme un «emblème de la modernité»² qui promeut le silence. En effet, «l'absence de hiérarchie, de centre, d'inflexions, souligne non seulement son caractère anti-référentiel, mais, plus encore, son hostilité à la narration»³. L'art du graphisme est tout aussi bien concerné, l'utilisation de la grille traversant les temps, des manuscrits médiévaux au cartésianisme de la Renaissance, de l'élégance et la perfection typographique des *graphic designers* suisses, dans les années 1950 et 1960, jusqu'à l'irrationalité décorative du postmodernisme⁴.

Enfin, la grille touche aussi les domaines respectifs du territoire, de l'urbanisme et de l'architecture, investissant des échelles et des problématiques diverses, à l'intérieur d'un spectre large qui s'étend de l'empreinte territoriale au tracé des villes, jusqu'au dessin des façades et au papier quadrillé réglant l'emplacement des structures et des partitions des plans. Mais quelles sont, dans ces domaines, les implications structurales et esthétiques de la grille – dans le sens où on l'envisage en tant que «généatrice de motifs» (la stylistique) et non comme «motif de régulation» (le quadrillage)⁵?

Considérons d'abord avec Hubert Damisch «qu'une grille orthogonale régulière, là où elle se laisse repérer, est l'indice d'un ordre qui échappe aux contraintes physiques ainsi qu'aux mécanismes les plus généraux de la morphogenèse – ceux-là qui expliquent la prévalence, dans les formes naturelles, des ordonnances en spirale, en méandre ou en réseaux à jonctions triples (du type "nid d'abeille")»⁶. La grille représenterait ainsi un ordre délibéré, rationnel, (prétendument) objectif et antinaturaliste – une opposition illustrée par les bas-reliefs d'Alvar Aalto où un quadrillage régulier découpé dans une planche en bois sert de fond à une volute constituée de veines sinuées et organiques.

Erik Gunnar Asplund, extension du palais de justice de Göteborg, 1913-1937. Vue de la façade sur la place Gustav Adolf.

Observons aussi qu'une «grille n'est pas une structure, si même elle en peut apparaître, éventuellement, comme la condition». Les caractéristiques d'une grille ne suffiraient donc pas à préciser un ordre structurel, «mais il est possible, en revanche, d'en déduire l'ensemble des contraintes formelles auxquelles sera astreinte toute structure qui trouvera, sous une espèce ou une autre, à y inscrire ses figures ou à s'y distribuer selon l'ordre de ses éléments»⁷.

En architecture, il est pourtant courant de rattacher la grille à un seul type de structure, l'ossature – en acier ou en béton pour la période de la modernité – dont on met en avant la capacité à générer des configurations spatiales neutres⁸. La «neutralité» serait-elle donc l'une des caractéristiques premières de la grille – faisant ainsi écho à «l'hostilité à la narration» propre à son expression dans le champ pictural?

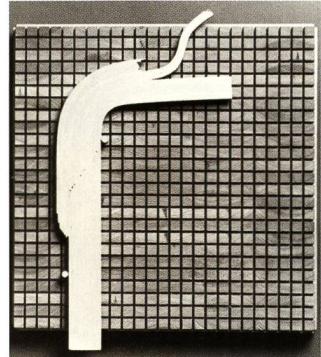
C'est en tout cas ce qu'affirme Colin Rowe à propos du langage architectural des gratte-ciel de Chicago de la fin du XIX^e siècle : «Avec une absence de préjugés stylistiques et une discréption qui nous paraissent aujourd'hui admirables, les architectes de Chicago projetaient sur leurs façades la structure neutre qui constituait à leurs yeux la réalité de l'ossature de l'édifice en question.» Le dessin de la grille en façade découlerait-il de la mise à jour stricte et «mécanique» de la structure?

D'un point de vue esthétique, cette vision des choses n'est pas vraisemblable, ce qui nous est par ailleurs confirmé par le même Colin Rowe, qui s'empresse d'ajouter au texte qu'on vient de citer : «Et quand – par exemple pour le Wainwright Building de Saint Louis et le Guaranty Building de Buffalo, tous deux de Sullivan – on estimait esthétiquement souhaitable de modifier l'ossature, ce processus était justifié par la nécessité d'obtenir une façade psychologiquement expressive [...].»⁹

Il faut donc admettre que la matérialisation ou la représentation d'une ossature en façade pose des questions d'ordre esthétique – faisant appel à des notions comme la répétition, les proportions, l'horizontalité, la verticalité, les rapports plein/vide, figure/fond, les profondeurs de champ, entre autres – qui apparemment ne sont pas de l'ordre de la composition¹⁰ et surtout qui dépassent la simple expression littérale de la structure, induisant ainsi différents cas de figure, parfois complexes, de la grille¹¹.

La relation entre la structure et la grille concerne aussi une tout autre problématique : selon le point de vue de l'omniprésence «moderne» de l'ossature, il est en effet légitime d'estimer que celle-ci «en est venue à posséder une valeur analogue à celle qu'avait la colonne dans l'antiquité gréco-romaine et la Renaissance. Comme la colonne, l'ossature établit pour l'ensemble de l'édifice une unité de mesure, un dénominateur commun, auquel toutes les parties obéissent»¹².

Dans ce sens – et cette fois-ci contrairement à la peinture où la grille est considérée comme étant en rupture avec l'histoire –, on peut émettre l'hypothèse que l'expression architecturale en façade de l'ossature par une grille¹³ se situe plutôt en continuité avec les fondements antiques et classiques du langage architectural : et c'est dans cette



Alvar Aalto, bas-relief en bois, env. 1937.

optique que nous considérons qu'en plus de la «neutralité» déjà évoquée, il y a aussi une forme de «normalité» dans la grille.

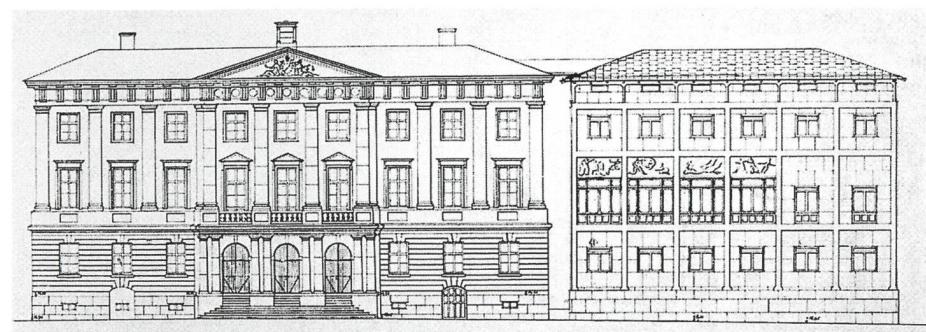
Ainsi envisagée, la «normalité» se différencie donc du «banal», de l'«ordinaire», du «sans qualités» des valeurs auxquelles elle est d'habitude identifiée¹⁴. Elle s'approche plutôt de la notion de «familière», dans le sens où elle s'inscrit dans une certaine forme de convention, de tradition classique – une vision des choses que nous allons tester à travers l'investigation de certains bâtiments institutionnels significatifs s'échelonnant du début du siècle dernier jusqu'à l'époque contemporaine.

De «l'abstraction figurative» du classicisme...

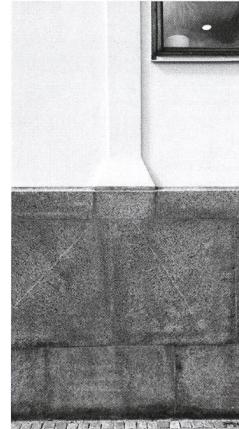
Pour Erik Gunnar Asplund, l'extension du palais de justice de Göteborg, une œuvre de Nicodemus Tessin le Jeune datée du XVII^e siècle, transformée et surélevée au XIX^e siècle par Jonas Hagberg, a posé d'emblée la question du type de relation à instaurer avec un bâtiment historique et son langage monumental et classique : continuité ou rupture ? Ceci d'autant plus que, s'étendant sur plus de vingt ans en phases successives, entre le concours remporté en 1913 et la fin du chantier en 1937, l'histoire de ce projet est jalonnée par de multiples changements tant typologiques que stylistiques¹⁵.

En effet, ponctué d'avancées et d'hésitations, interrompu pendant huit ans, ce long cheminement conceptuel devient en soi le reflet de l'évolution des différents courants de l'architecture suédoise, du romantisme au classicisme et enfin au modernisme. Nous souhaitons justement nous attarder ici sur la dernière version du projet, développée entre 1934 et 1937, caractéristique de l'adhésion d'Asplund au *junkie functionalism*, notamment depuis sa participation active à l'Exposition internationale de Stockholm en 1930.

Le problème architectural posé par cette extension a été énoncé avec acuité par Steen Eiler Rasmussen : «*Si l'on avait envisagé de poursuivre l'architecture de l'ancien bâtiment, l'on aurait mis en cause sa stabilité et son équilibre : l'accentuation du corps central n'aurait plus été axée. Si par contre l'on concevait le nouveau bâtiment avec son propre axe de symétrie, l'on obtenait deux palais de justice à la place d'un seul.*»¹⁶



Erik Gunnar Asplund, extension du palais de justice de Göteborg, 1913-1937. Dessin de la façade.



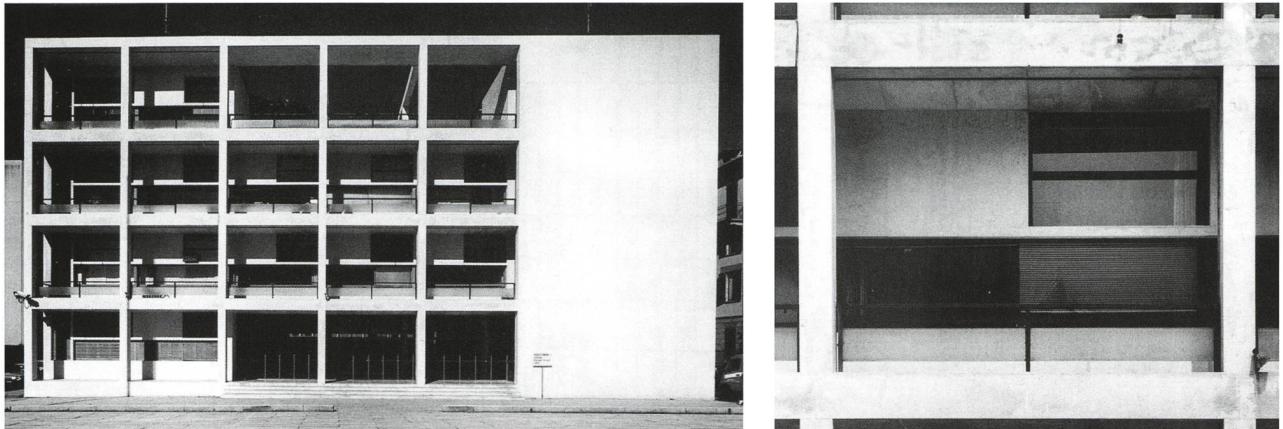
La version finale du projet, entamée en 1934, prend clairement position en faveur d'une seule entité bâtie : tant au niveau formel que fonctionnel, l'extension s'affirme comme étant dépendante du bâtiment initial, l'ensemble gardant ainsi une seule entrée principale, celle d'origine. Le dialogue entre nouveau et ancien se fait aussi en plan : la nouvelle partie est organisée autour d'une cour couverte – «*un espace étonnant, dans lequel des éléments d'inspiration organique et constructiviste sont placés côté à côté*»¹⁷ – qui fait écho à la cour existante tout en faisant office de hall pour les nouvelles salles de tribunal.

La façade de l'extension, articulée par un étroit joint négatif sans ouvertures, s'exprime par une grille apparente, légèrement en saillie, qui matérialise en surface le système constructif adopté par Asplund : une ossature avec des profilés en acier à double T recouverts de ciment. Le tracé de l'ossature n'est pas uniquement dicté par la logique constructive et se rapporte aussi à la composition de la façade existante : les entraxes des montants verticaux, certes réguliers et répétitifs, correspondent approximativement à ceux des pilastres du bâtiment d'origine, alors que la position des montants horizontaux, dénotant l'empilement des étages, génère aussi des lignes correspondant avec la superposition caractéristique de l'ordre classique.

Le dessin de la grille est donc assujetti, par certains aspects, aux règles stylistiques du bâtiment d'origine : ainsi «*l'ossature paraît appuyée sur un socle de plaques de granit (recouvrant la base en béton) qui prolonge celui de l'édifice du XVII^e siècle, et la série des travées du dernier étage se présente comme une sorte de couronnement, de hauteur égale à celle de l'entablement contigu [...]*»¹⁸ – alors que le *piano nobile* de l'extension se dénote par la présence d'impostes décorées de bas-reliefs et que la base évasée et triangulaire des montants verticaux rappelle celle des pilastres, dans une sorte «d'abstraction figurative».

Le classicisme est donc représenté, dans l'extension à Göteborg, par un langage architectural à la fois abstrait et figuratif. Il est certain que cette réalisation est paradigmique de l'idée que la grille «moderniste» fait écho au langage classique des ordres et à ses règles

Erik Gunnar Asplund, extension du palais de justice de Göteborg, 1913-1937. Vue de la façade principale et détail de la base évasée et figurative de la grille.



Giuseppe Terragni, Casa del Fascio, 1932-1936, Côme. Vue de la façade principale et détail.

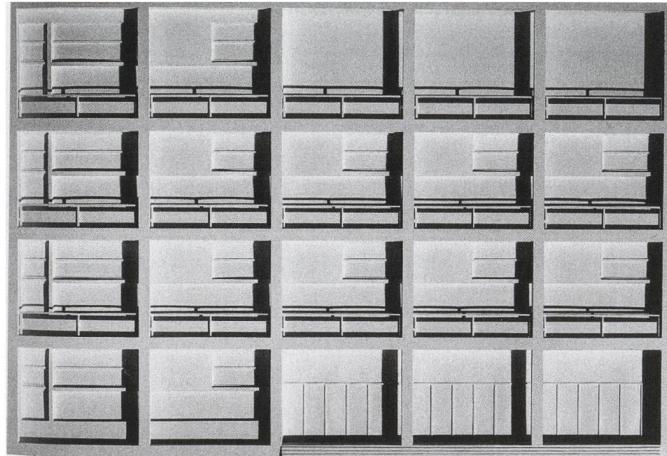
esthétiques, qu'elle réinterprète partiellement. En même temps, Asplund prend des distances par rapport à cette posture en créant un décentrement situé en deuxième plan : «comme si elles étaient attirées par la force d'attraction exercée par l'ancienne façade»¹⁹, les fenêtres situées à l'intérieur des quadrillatères se décalent vers le bord gauche, créant une asymétrie et une dynamique dans la composition générale – une manière subtile de revenir aux valeurs du *junkie functionalism* et de révéler le chemin parcouru...

... au rationalisme abstrait comme continuité du classicisme

Asymétrie et dynamisme : ces termes pourraient aussi qualifier le dessin de la grille structurelle de la façade principale de la Casa del Fascio de Giuseppe Terragni, conçue et édifiée à Côme entre 1932 et 1936²⁰, une réalisation dont la fin du chantier coïncide pratiquement avec celle du palais de justice de Göteborg. Eclairé et stimulé par les paroles du Duce, Terragni recherche une expression architecturale apte à représenter «l'ordre nouveau» du fascisme, assimilé à l'idée centrale et générique de transparence²¹.

La question du caractère du bâtiment se pose pourtant : le langage de la modernité rationnelle auquel aspire l'architecte est-il capable d'exprimer la vocation publique du bâtiment ? La question est légitime, ceci d'autant plus que Terragni insiste sur le fait que le «thème» est inédit, sans précédent, et qu'il est impossible, selon lui, de se référer à d'autres édifices représentatifs²² – ce qui est paradoxal quand on sait qu'on peut y identifier une variété importante de sources historiques²³, dont celle du palais à cour vénitien.

En effet, à l'instar de ce modèle historique, le plan de la Casa del Fascio se déploie autour d'une cour centrale, réglée par une grille structurelle en béton dont les dimensions et proportions s'adaptent aux configurations fonctionnelles et spatiales, s'exprimant différemment sur les quatre façades du bâtiment prismatique. La grille structurelle de l'élévation principale, face à l'ancienne Piazza dell'Impero, s'inspirerait-elle des loggias de ces mêmes palais²⁴ ?



Difficile d'écarter une telle filiation. Relevons en même temps la rhétorique abstraite de la grille, qui renvoie cette fois-ci tant aux travaux du Gruppo 7 et du peintre Mario Radice²⁵ qu'à l'œuvre de Le Corbusier – Terragni qualifiant la Casa del Fascio comme un type de composition «très généreux», l'intégrant dans la catégorie des «prismes purs» et appliquant consciencieusement, dans la suite du maître, les tracés régulateurs pour le contrôle du dessin des façades²⁶.

Alors qu'à Göteborg, comme on l'a vu, Asplund adapte la grille aux règles classiques et met en œuvre des codes figuratifs, créant ainsi une tension entre l'abstraction et les conventions, à Côme, Terragni crée une grille de piliers/poutres, à dominante horizontale – proche du carré – et uniforme, à part les légères contractions des modules du haut et du bas notées par Eisenman²⁷.

Cette épuration du dessin de la grille est matérialisée par un revêtement de plaques de marbre de teinte uniforme, avec un minimum de joints et des agrafes de liaison masquées, dans une perspective atectonique. En effet, «[...] pour ne pas affaiblir le caractère abstrait que prend l'image architectonique, le revêtement ne peut être compris comme un ornement de pierre traditionnel (qui simule l'agencement en clavéau de la paroi) mais doit être considéré comme un placage subtil et homogène: un enduit idéal [...]»²⁸.

La grille est présente, à des degrés divers, dans les différentes façades qui se présentent ainsi comme «une déclinaison cultivée» de la façade principale²⁹. C'est en effet dans celle-ci que son expression, empreinte d'un rationalisme abstrait d'inspiration classique, apparaît de la façon la plus évidente, la vue d'angle lui conférant une pureté et une finesse de «grille-loggia», juste contrebalancée par la masse du mur continu, affleuré, qui la prolonge: la grille comme forme par excellence de la rationalité.

Giuseppe Terragni, Casa del Fascio, 1932-1936, Côme. Maquette de la façade sud ouest.

Dans le second après-guerre : modernisme tardif, constructif et artistique

Le contexte du second après-guerre va en quelque sorte consacrer la grille. En peinture émerge une tendance humaniste et spirituelle, à ambition universaliste. Convaincue de la pérennité d'une tradition classique dont elle prétend faire partie, Agnes Martin déclare à propos de son travail sur la grille : «*Je voudrais que mon œuvre soit reconnue comme étant dans la tradition classique [...] comme représentant l'Idéal dans l'esprit. L'art classique ne peut être possible en étant éclectique.*»³⁰ Le classicisme encore.

En architecture, la grille devient plutôt un motif représentatif de la modernité, notamment dans le cas des façades-rideaux standardisées des gratte-ciel américains, ce nouveau «vernaculaire» qualifié paradoxalement de moderne et que la revue anglaise *The Architectural Review* (AR) publie en 1957 sous le titre de *Machine-Made America*³¹, consacrant ainsi une Amérique triomphante et machiniste.

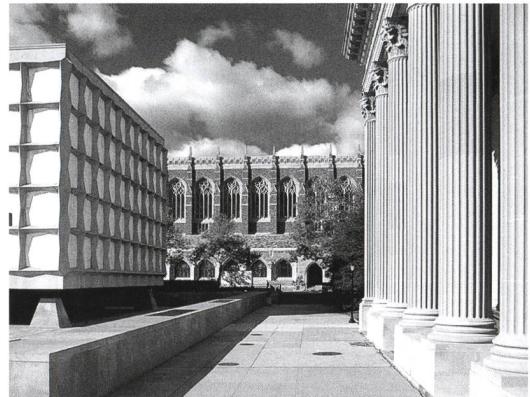
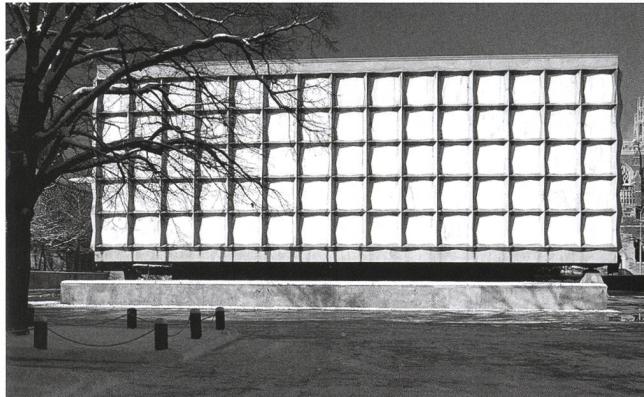
Ouvrons une parenthèse : pratiquement au moment même de la parution des façades-rideaux dans l'AR, Colin Rowe et Robert Slutzky rédigent une suite (étrangement peu connue) de leur célèbre texte *Transparency: Literal and Phenomenal*, qu'ils publient finalement en 1971 dans la revue *Perspecta*³². Dans cet essai, qui établit encore une fois l'analogie entre la peinture cubiste et l'architecture moderne, ils testent leur fameuse distinction entre la transparence réelle et virtuelle (*literal and phenomenal transparency*, cette dernière étant une notion empruntée à Kepes) à travers une lecture comparative de l'Equitable Life Insurance (1944-1947) construit par Pietro Belluschi à Portland, Oregon, et du Mile High Center (1952-1956) à Denver, Colorado, de Ieoh Ming Pei.



(gauche) Pietro Belluschi, *Equitable Life Insurance*, 1944-1947, Portland, Oregon.



(droite) Ieoh Ming Pei, *Mile High Center*, 1952-1956, Denver, Colorado.

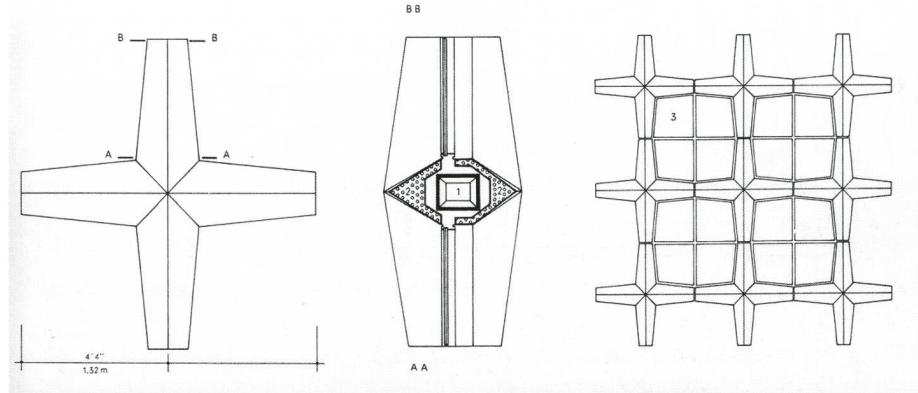
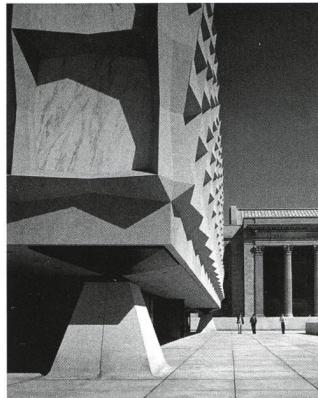


La démonstration se veut éloquente : la façade du premier bâtiment, une grille plane et orthogonale en plaques de marbre, remplie par des verres tenus par des cadres en aluminium, ne donne prise à aucune perception multiple, et ne dévoile aucun sens équivoque ; la façade du second bâtiment, avec son ossature apparente entrecroisée de panneaux émaillés beiges et de carénages d'aluminium anodisé noir qui recouvrent les gaines de ventilation³³, offre une «*perception simultanée de différentes couches spatiales*»³⁴ et peut faire l'objet d'une lecture formelle teintée d'ambiguités.

Cette comparaison de deux objets de même nature a permis à Rowe et Slutzky, dans une sorte d'indifférence générale, de renforcer la validité de leurs déductions analytiques en se concentrant sur la seule esthétique de la façade-rideau – et non plus sur la comparaison entre des éléments aussi différents que des pans de verre (le Bauhaus) et des systèmes de stratification spatiale (villa à Garches de Le Corbusier). La notion de transparence, tant réelle que virtuelle, est ainsi vérifiée par rapport à un même «*pattern*» bidimensionnel : la grille appliquée à la façade, thème central de cet essai.

On y reviendra rapidement à la fin de ce texte. Entre-temps, fermons la parenthèse et poursuivons notre récit sur les implications esthétiques et constructives de la grille et sa dimension classique en nous cantonnant aux bâtiments institutionnels. En 1960, le bureau de Skidmore, Owings & Merrill (SOM) obtient le mandat pour la Beinecke Rare Book and Manuscript Library (1960-1963) à Yale. Gordon Bunshaft, en charge du projet et de sa réalisation, conçoit une boîte rectangulaire complètement fermée, implantée dans une place entourée de bâtiments à l'expression néoclassique et néogothique.

La conservation d'une collection exceptionnelle de livres rares nécessite en effet un haut contrôle sur la lumière ainsi qu'une attention renforcée aux conditions hygrométriques. Au lieu de les installer au sous-sol, Bunshaft choisit plutôt de les ranger dans une colonne en verre hermétique, située à l'intérieur du bâtiment et entourée d'espaces d'exposition et de lecture, le travail des chercheurs se faisant dans des bureaux disposés dans un niveau inférieur éclairé par une cour agrémentée d'une sculpture d'Isamu Noguchi.



La nécessité absolue de protéger les livres des rayons ultraviolets induit un choix radical : les façades, homogènes, ne comporteront aucune ouverture – sauf au niveau du sol où l'enveloppe, située en retrait, est au contraire entièrement vitrée ; ces mêmes façades seront ainsi constituées du recouvrement d'une grille tridimensionnelle carrée de poutres Vierendeel en métal³⁵ par des pièces biseautées (taillées en pointe de diamant) en granit et un remplissage en plaques de marbre légèrement translucides qui filtrent une lumière tamisée à l'intérieur, conférant aux espaces une atmosphère très particulière, proche d'une ambiance sacrée, «magique»³⁶.

Le souhait des commanditaires de marquer leur empreinte dans le campus amène tout naturellement les architectes vers la quête d'une certaine représentativité. Pour ce faire, Gordon Bunshaft cherche – en plus de son «*intérêt croissant d'utiliser les composants structurels comme partie intégrante du design*»³⁷ – à atteindre une certaine performance technique et à franchir des grandes portées : surélevé par quatre piliers en métal (entourés de béton de façon à renforcer leur aspect massif et résistant) situés aux angles, l'édifice paraît léviter et se libérer des forces de la gravité, une sensation étrange mais fortement idéalisée par les architectes modernes ; en réalité un signe iconique de la modernité auquel se rapportent la forme bâtie prismatique et la grille de la façade opaque, à la fois radicales et sophistiquées, le tout accordant une dimension artistique et sculpturale indéniable à ce bâtiment pourtant très controversé³⁸.

Bunshaft exprime et sculpte le recouvrement de la grille structurelle, ceci au détriment de «la vérité constructive», les rédacteurs de la revue *Bauen + Wohnen*, plutôt critiques envers cet ouvrage (qu'ils s'empressent pourtant de publier), regrettant son aspect «formaliste»³⁹ et le fait que «*les formes et proportions de la construction de la façade ne correspondent en aucune manière au courant des forces statiques*»⁴⁰.

Le «formalisme» de l'édifice est certes empreint de classicisme⁴¹ et d'un esprit Beaux-Arts – dont témoigne, à titre d'exemple, le tracé des façades réglées, dans la dernière version du projet, à partir de deux et trois carrés juxtaposés⁴². Il est en effet paradoxal

SOM, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, 1960-1963, Yale. (gauche) Vues générale et dans le contexte bâti; (droite) Vue et dessin de détail.

de constater, comme tendent à le démontrer les photos qui situent l'objet dans son contexte ainsi que celle de l'angle du bâtiment (n'en déplaise à Bunshaft⁴³ qui a toujours clamé que le travail formel de l'angle découlait uniquement de l'assemblage de la structure), que le langage adopté, à la fois moderniste et artistique, abstrait et géométrique, entre cependant en résonance avec l'ordre classique des bâtiments adjacents.

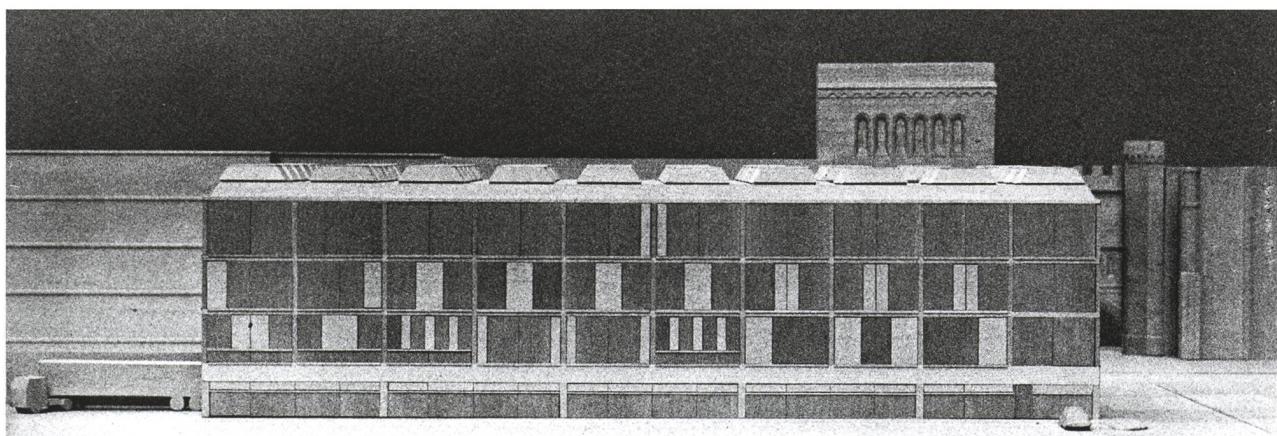
...et le retour au silence et au classicisme

Au Yale Center for British Art (1969-1974) à New Haven, l'utilisation d'une structure en ossature n'a émergé que dans une phase avancée du projet, à partir de décembre 1970. Jusque-là, le bâtiment rectangulaire contenait des atriums centraux bordés de part et d'autre par des galeries couvertes par des arches de près de 40 mètres de longueur. Louis Kahn se confrontait ainsi aux grandes portées structurelles, un thème qu'il affectionnait tout particulièrement, testé préalablement avec l'ingénieur August Komendant lors du projet du palais des congrès de Venise (1968-1974).

Cet intérêt pour les grandes portées rapprocherait-il Kahn de Bunshaft? Contrairement à ce dernier, Kahn ne recherche ni à atteindre une quelconque performance technique, ni à conférer une plasticité sculpturale au bâtiment. Il souhaite plutôt matérialiser un ordre structurel et spatial⁴⁴ lui permettant de donner une forme à l'interprétation qu'il fait, à ce moment-là, du programme du Yale Center for British Art; il ne s'agit plus maintenant d'amener un livre depuis le centre du bâtiment vers la façade (comme à Exeter), mais au contraire de le prendre dans les galeries latérales pour le lire dans les espaces de l'atrium, à la faveur de la lumière zénithale⁴⁵.

Suite aux remarques de Jules Prown, professeur d'histoire de l'art à Yale et futur directeur du Yale Center for British Art – concernant les dimensions exagérées des espaces voûtés qui n'étaient pas à l'échelle des œuvres exposées – et, dans un deuxième temps,

Louis I. Kahn, Yale Center for British Art, 1969-1974, New Haven, Connecticut. Maquette et détail de façade.



à une réduction du programme due à des restrictions économiques, Kahn adopte définitivement une ossature constituée de piliers et de poutres en béton armé apparent, sous la forme d'une grille uniforme tridimensionnelle basée sur un module carré.

Ce changement radical de la structure demeure curieux. Le nouvel ordre structurel prendrait-il pour modèle le palais Rucellai (1446-1458) de Leon Battista Alberti à Florence, ou alors la Bibliothèque Sainte-Geneviève (1851) d'Henri Labrouste à Paris, comme le prétend Vincent Scully?⁴⁶ Ou, au contraire, est-il une façon d'accorder une dimension domestique au bâtiment, selon le souhait de Jules Prown de concevoir un musée comme «une maison confortable»⁴⁷, les piliers et les poutres contribuant ainsi, avec les bandes de travertin au sol, à définir la pièce (*the room*)? Ou, enfin, s'agit-il d'un clin d'œil tardif à Mies et à son architecture de boîte au IIT à Chicago?⁴⁸ Rien ne permet de penser que l'une des options prévaut sur les autres...

A Yale, l'ossature ressort en façade à travers le dessin d'une grille à dominante horizontale dont la régularité comporte pourtant quelques exceptions ou interruptions dans un maillage par moment discontinu: au rez-de-chaussée, le rythme des piliers est double de façon à encadrer et à renforcer l'accès public des commerces; au niveau des étages, certains éléments sont masqués, comme la structure intermédiaire des salles de lecture dont la double hauteur est ainsi exprimée à l'extérieur, la rigueur structurelle étant ainsi détournée en faveur du dévoilement de la configuration interne des espaces⁴⁹.

La rigueur structurelle réapparaît avec un principe préalablement appliqué à la bibliothèque de la Phillips Exeter Academy (1966-1968): Kahn confère une expression tectonique à la structure en diminuant subtilement la section des piliers vers le haut, dans un profil accordé à la diminution des charges supportées. Il réinterprète ainsi la règle vitruvienne selon laquelle, lors de la combinaison verticale des colonnes des portiques sur deux étages, «les membres supérieurs doivent être moins en grosseur et en largeur que ceux qui sont en bas», un précepte «recommandé par la nature qu'il faut toujours imiter»⁵⁰.

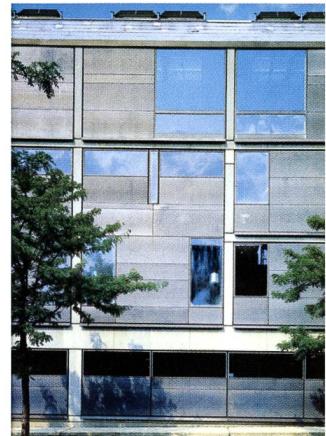


L'effet tectonique de la grille n'est pourtant pas particulièrement saillant. Le choix d'aligner les panneaux de remplissage en acier inoxydable au nu extérieur de la structure confère à l'édifice entier un aspect lisse, sans relief. L'ossature et le remplissage s'entrelacent sans qu'un système prédominant ne ressorte – Kahn aurait-il voulu se rapprocher d'une «architecture de la paries» préconisée par Alberti, les piliers en béton n'étant dès lors plus que des ordres plaqués sur une surface continue?⁵¹

Cette filiation historique, pour stimulante et spéculative qu'elle soit, pose néanmoins quelques questions. Le mur articulé albertain n'est pas forcément monolithique mais tend vers une certaine homogénéité, issu «d'un mode de construction où l'ossature ne pût se distinguer de la paries [...]»⁵². Or le choix effectué par Kahn d'employer un matériau léger pour le remplissage, clairement distinct du béton apparent, contredit cette logique, renvoyant encore une fois à la distinction canonique entre le «portant» et le «porté».

Par ailleurs, force est d'admettre que cette même filiation historique n'explique pas tout, et notamment pas le ressort artistique de l'expression architecturale, la façade affleurée étant animée par une déclinaison variée des ouvertures qui, tout en répondant de façon précise aux exigences de vue et de lumière des différentes fonctions, génère des signes graphiques abstraits considérés comme «un effet d'écriture» par Louis Kahn⁵³.

Une attitude atypique, différente de la tectonique caractéristique des autres objets architecturaux qu'il conçoit et réalise au même moment. Mais au travers de la grille en béton, modulaire et tridimensionnelle, Kahn cherche néanmoins à établir une clarté d'ordonnance, une régularité qui laisse du jeu pour la diversité et lui permet de conférer des vibrations subtiles à l'expression de l'édifice – tout en la contenant dans cette unité classique et ce «silence» tant célébrés par Scully⁵⁴.



Louis I. Kahn, Yale Center for British Art, 1969-1974, New Haven, Connecticut. Vue de la façade.

La grille dans l'architecture contemporaine : une question de caractère ?

Abordons enfin l'architecture contemporaine à travers deux réalisations qui renvoient à des opérations et formes urbaines complètement différentes, mais qui ont en commun la fonction même évoquée au début de cet essai : le palais de justice de Barcelone et L'Hospitalet de Llobregat (2002-2009) réalisé par David Chipperfield associé à Fermín Vázquez - b720 Arquitectos – un ensemble de plusieurs bâtiments hauts situés dans un contexte urbain et reliés par une place publique – et le tribunal administratif fédéral (2004-2007) de Staufer & Hasler – une tour prolongée par un corps bas disposée dans une parcelle suburbaine située à l'entrée ouest de Saint-Gall.

A Barcelone, les façades sont apparemment toutes identiques (excepté leur chromatique), la réduction du matériau au seul béton apparent leur accordant un certain degré d'abstraction : l'œil les saisit d'abord comme des contenants hermétiques percés d'ouvertures hautes et étroites qui s'affichent comme des figures entourées d'une surface qui leur sert de fond. Ce n'est que dans un deuxième temps que la notion de grille apparaît, lorsqu'il est évident qu'il s'agit de la répétition horizontale et verticale, en rythme resserré et sériel, du même type d'ouverture : les façades sont maintenant perçues comme des écrans à la fois neutres et dynamiques, qui atténuent l'aspect monolithique du bâti, lui accordant une vibration.

Ces deux regards consécutifs, issus de la perception différenciée du rapport entre les pleins et les vides, entraînent une question dont la logique est inspirée du précepte albertien que «les colonnades ne sont rien d'autre que des murs percés et ouverts à de nombreux endroits»⁵⁵ : dans le palais de justice à Barcelone, s'agit-il encore d'une grille (issue d'une ossature) ou est-ce un mur à part entière, percé de façon régulière et continue ?

Le caractère perceptif «imposant et austère» de l'ensemble bâti proviendrait ainsi de la prépondérance du sentiment de muralité par rapport à la sensation de finesse de la grille – un caractère certainement voulu pour exprimer le programme institutionnel et

son rôle symbolique et, d'autre part, comme le prétendent les architectes, pour réagir par le silence à l'éclectisme architectural environnant⁵⁶.

Dans cette optique et à titre comparatif, le tribunal administratif fédéral à Saint-Gall présente un degré d'ouverture incomparable, conforme au programme de l'appel d'offres qui, tout en recherchant une architecture appropriée pour un palais de justice, veut une construction transparente et accessible, proche du public. Le parti gagnant de Staufer & Hasler a été jugé le plus conforme à ces souhaits.

Alors que les bâtiments de Chipperfield n'affirment la tripartition traditionnelle d'un bâtiment élevé (base, fût, couronnement) qu'à travers les variations subtiles d'un même thème – élargissement du rythme des ouvertures au niveau du sol, évidemment et transparence en attique –, Staufer & Hasler distinguent de façon affirmée le socle massif de trois niveaux (accueillant les fonctions publiques) du corps de bâtiment, composé de cinq parties à double niveau contenant les salles de travail des juges et des greffiers.

Au-dessus du socle, la façade est constituée de deux grilles superposées : la première est constituée de piliers porteurs en béton préfabriqué, au rythme resserré et vertical, juste entrecoupé par le recouvrement des dalles de plancher horizontales. Déployée sur tout le pourtour du bâtiment, cette ceinture de piliers se situe en avant de la façade légère dont le motif décalé des vitrages et panneaux métalliques dessine à son tour une deuxième grille.

Il en ressort un sentiment à la fois de profondeur et de transparence, créé par les plans successifs et par l'effet de «tissage»⁵⁷ induit par la perception simultanée des deux grilles – un effet que Colin Rowe classifierait certainement dans la catégorie de la «transparence virtuelle», et que Bruno Reichlin qualifie sans hésitation de «scintillements lumineux qui auraient même impressionné les maîtres de l'art cinétique [...]»⁵⁸.



(gauche) David Chipperfield associé à Fermín Vázquez - b720 Arquitectos, palais de justice de Barcelone et L'Hospitalet de Llobregat, 2002-2009.



(droite) Staufer & Hasler, tribunal administratif fédéral, 2004-2007, Saint-Gall.

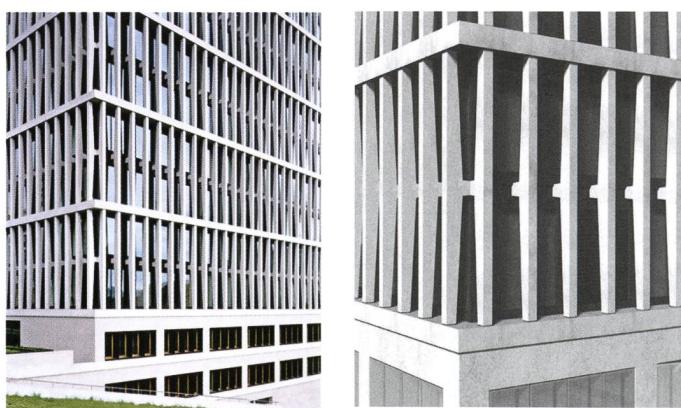
La grille des piliers accorde un caractère d'ouverture au bâtiment, mêlant un classicisme évident – marqué par l'élégance et la finesse des piliers ainsi que par l'évidemment de l'angle – à des évocations modernistes et, encore une fois, à un certain degré d'abstraction et d'épuration⁵⁹. Il demeure néanmoins l'idée que « *par sa division et son organisation, ses étagelements et ses proportions, la plasticité vibrante de sa tour enfin, le nouveau palais de justice transmet pourtant l'idée d'un ordre, d'une hiérarchie des fonctions et des valeurs [...]* »⁶⁰.

Epilogue : la fragilité de la « normalité » de la grille

Y aurait-il donc une « normalité » de la grille, en plus de la « neutralité » qu'on lui accorde habituellement ? Si on fait sienne l'idée que cette « normalité » provient de la recherche d'une continuité avec des ordres classiques et de l'expression ou représentation en façade d'une structure particulière, l'ossature, il faut reconnaître que les réalisations que nous avons ici analysées s'inscrivent, à des degrés divers, dans une telle logique.

Ce qui est en jeu dans l'utilisation de la grille en architecture est donc – selon l'hypothèse ici formulée – la recherche d'une « normalité » qui émerge de l'interprétation, selon les périodes, des fondements de l'architecture antique et classique. L'affirmation de cette « normalité » demeure pourtant fragile, car elle est soumise à des tensions diverses, confrontée non seulement à des critères d'ordre esthétique, mais aussi à des valeurs de la modernité qui la font osciller entre le figuratif, l'abstrait et le constructif, jusqu'à la question du caractère.

Ces oscillations sont synonymes d'ouverture. Car si ces immeubles représentatifs sont dans une certaine forme de « normalité », comme on aime à le penser, ils ne sont pourtant pas liés à cette seule dimension : ils sont de leur temps, font écho aux contextes variés dans lesquels ils s'insèrent et présentent, par là, des vérités plurielles et des significations multiples – et c'est comme ça aussi (ou surtout) qu'il faut les apprécier.



Staufer & Hasler, tribunal administratif fédéral, 2004-2007, Saint-Gall.
Vue partielle extérieure et détail de l'angle.

Notes

¹ Il n'est pas aisés de définir ce qu'est une grille, dont plusieurs acceptations existent. Nous nous rapportons dans ce texte à la définition d'Eric de Chassey: la grille «désigne d'abord un motif, celui du croisement régulier de lignes, qui témoignent de l'occupation d'une surface, celle du tableau. En ce sens, à la différence du quadrillage ou de l'échiquier qui n'en sont que des espèces, la grille n'est pas nécessairement orthogonale». Eric de Chassey, «Après la grille», in *idem*, en collaboration avec Camille Morineau, *Abstraction/Abstractions*, Musée d'art moderne, Saint-Etienne, 1997, p. 10.

² Rosalind Krauss, «Grilles», in *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes* (1985), Editions Macula, Paris, 1993, p. 93. Sur la grille dans le domaine de la peinture, voir aussi John Elderfield, «Grids», *Artforum*, n° 9, 1972, pp. 52-59; Amy Goldin, «Patterns, grids and painting», *Artforum*, n° 1, 1975, pp. 50-54.

³ Rosalind Krauss, «L'originalité de l'avant-garde: une répétition post-moderniste», in *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes* (1985), op. cit., p. 136.

⁴ Voir à ce sujet Jack H. Williamson, «The Grid: History, Use and Meaning», *Design Issues*, n° 2, 1986, pp. 15-30.

⁵ Eric de Chassey, en collaboration avec Camille Morineau, *Abstraction/Abstractions*, op. cit., p. 12.

⁶ Hubert Damisch, «La grille comme volonté et comme représentation», in *Cartes et figures de la Terre*, Centre Georges Pompidou, CCI, Paris, 1980, p. 30.

⁷ *Ibidem*, p. 31.

⁸ Voir à ce sujet Jacques Lucan, *Composition, non-composition*.

Architecture et théories XIX^e-XX^e siècles, chapitre 24, «Grille et neutralité», Presses polytechniques et universitaires romandes, Lausanne, 2009, pp. 444-463.

⁹ Colin Rowe, «Chicago: l'architecture à ossature» (1956), in *Mathématiques de la villa idéale et autres essais* (1976), Editions Hazan, Paris, 2000, p. 121.

¹⁰ «Le recours à la grille contourne les problématiques d'équilibre; il implique la répétition; il fait s'éloigner les règles ou les procédures de composition auxquelles il n'est plus besoin ni nécessaire de se rapporter.» Jacques Lucan, *Composition, non-composition. Architecture et théories XIX^e-XX^e siècles*, op. cit., p. 457.

¹¹ Cette complexité transparaît avec acuité dans les essais de Colin Rowe à qui l'on doit les plus belles pages sur les implications de la grille dans la composition des façades des palais maniéristes italiens du XVI^e siècle et des gratte-ciel américains, selon une méthode d'analyse formelle qui lui permet de transcender les périodes historiques et les contextes très différents. Voir notamment Colin Rowe, Robert Slutzky, «Transparency, Literal and Phenomenal. Part II» (1956), *Perspecta*, n° 13-14, 1971, pp. 286-301; Colin Rowe, «Giulio Romano's Palazzo Maccarani and the Sixteenth Century Grid/Frame/Lattice/Web» (1989), in Colin Rowe, *As I Was Saying. Recollections and Miscellaneous Essays*, édité par Alexander Caragolne, Massachusetts Institute of Technology, 1996, pp. 103-169.

¹² Colin Rowe, «Chicago: l'architecture à ossature» (1956), in *Mathématiques de la villa idéale et autres essais* (1976), op. cit., p. 110.

¹³ Nous faisons ici abstraction de la grille en façade exprimée uni-

quement comme une surface, ne dénotant pas la structure, comme c'est le cas de la Lever House à New York du bureau de Skidmore, Owings & Merrill (SOM).

¹⁴ Voir à ce sujet les articles de Martin Steinmann et de Luca Ortelli dans ce numéro de *matières*, pp. 8-21 et 66-83.

¹⁵ Pour l'histoire détaillée de cette œuvre d'Asplund, voir la monographie de Peter Blundell Jones, *Gunnar Asplund*, Phaidon Press Limited, Londres, 2006.

¹⁶ Steen Eiler Rasmussen, *Nordische Baukunst: Beispiele und Gedanken zur Baukunst unserer Zeit in Dänemark und Schweden*, E. Wasmuth Verlagsbuchhandlung, Berlin, 1940, pp. 135-136. Cité dans Martin Steinmann, «A la vie», texte non publié, p. 5 (traduction de Françoise et Jean-Pierre Lewerer).

¹⁷ Martin Steinmann, «A la vie», op. cit., p. 12.

¹⁸ Giovanni Fanelli et Roberto Gargiani, *Histoire de l'architecture moderne. Structure et revêtement* (1998), Presses polytechniques et universitaires romandes, Lausanne, 2008, p. 392.

¹⁹ Martin Steinmann, «A la vie», op. cit., p. 11.

²⁰ La comparaison entre ces deux objets m'a été inspirée par Martin Steinmann, que je remercie ici. Voir aussi à ce sujet, et dans une perspective paysagère, le travail d'Yan Roche, *La dimension paysagère dans l'architecture nordique*, UE 21, Initiation à la recherche sous la direction de Rainier Hoddé, ENSAL, 2012-2013.

²¹ A ce propos, Terragni écrit: «Il est des phrases ou des gestes qui éclairent, guident, et donnent forme au caractère d'une œuvre aussi typique du Régime. Le Duce déclare que le "fascisme est une maison de verre". Transposé, le sens de la phrase indique et

trace les qualités d'organisation, de clarté et d'honnêteté de la construction.» Giuseppe Terragni, «La costruzione della Casa del Fascio di Como», *Quadrante*, n° 35-36, 1936, p. 15, cité par C. Baglione, «Terragni, l'Italie et le fascisme», *L'Architecture d'aujourd'hui*, n° 298, 1995, p. 59.

²² «Le thème est nouveau; il est impossible de se référer à des édifices au caractère représentatif; il est nécessaire de créer à partir de bases nouvelles et de ne pas oublier que le fascisme est un événement absolument original.» («Il tema è nuovo; assolutamente impossibile qualunque riferimento a edifici di carattere rappresentativo; occorre creare su basi nuove e non dimenticare che il Fascismo è un avvenimento assolutamente originale.») Giuseppe Terragni, «La costruzione della Casa del Fascio di Como», *op. cit.*, p. 5 (traduction de l'auteur).

²³ Thomas L. Schumacher, *L'immagine della ragione. La Casa del Fascio di Giuseppe Terragni 1932/1936*, Nodo Libri, Côme, 1989, p. 4.

²⁴ «La façade principale sur la piazza dell'Impero est caractérisée par une grande loggia qui rappelle un motif classique du palais de la Renaissance» («La facciata principale su piazza dell'Impero è caratterizzata dal grande loggiato, che richiama un motivo classico del palazzo rinascimentale»). Sergio Poretti, *La Casa del Fascio di Como*, Carocci editore, Rome, s.d.

²⁵ Mario Radice, peintre abstrait, a collaboré avec Terragni à plusieurs reprises et a notamment exécuté les fresques intérieures de la Casa del Fascio.

²⁶ Giuseppe Terragni, «La costruzione della Casa del Fascio di Como», *op. cit.*, pp. 37-38.

²⁷ Peter Eisenman, *The Formal Basis of Modern Architecture*

(1963), Lars Müller Publishers, Baden, 2006, p. 302.

²⁸ Sergio Poretti, «Les "pilastres" de Terragni», in Roberto Gargiani (éd.), *La colonne. Nouvelle histoire de la construction*, Presses polytechniques et universitaires romandes, Lausanne, 2008, p. 410.

²⁹ Sophie Paviot, Giuseppe Terragni. *L'invention d'un espace*, Infolio, Collion, 2006, p. 30.

³⁰ Agnes Martin citée dans Claudine Humblet, «Communication aux critiques français», 2003, p. 7. www.claudinehumblet.be/dbfiles/publications/claudinehumblet_communicationauxcritiques

³¹ «Machine-Made America», *The Architectural Review*, mai 1957.

³² Colin Rowe, Robert Slutzky, «Transparency, Literal and Phenomenal. Part II» (1956), *op. cit.*, pp. 286-301.

³³ Bruno Suner, *Ieoh Ming Pei*, Hazan, Paris, 1988, pp. 31-33.

³⁴ Gyorgy Kepes, *The Language of Vision*, Paul Theobald, Chicago, 1947, p. 77.

³⁵ Sur la définition des poutres Vierendeel, voir Patricia Radelet-de-Grave, «La poutre sans diagonales, une invention de Vierendeel», in Roberto Gargiani (éd.), *L'architrave, le plancher, la plate-forme. Nouvelle histoire de la construction*, Presses polytechniques et universitaires romandes, Lausanne, 2012, pp. 575-584. A propos de la structure de la Beinecke Rare Book and Manuscript Library, voir «Yale's New Vault: Material/Structural Analysis», *Progressive Architecture*, décembre 1961, pp. 152-159.

³⁶ L'idée d'utiliser du marbre translucide pour la lumière de la bibliothèque à Yale est inspirée, semble-t-il, de la salle de bains du harem du palais Topkapi à Istanbul, que Gordon Bunshaft

connaissait bien. Voir à ce sujet Carol Herselle Krinsky, *Gordon Bunshaft of Skidmore, Owings & Merrill*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, London, England, 1988, p. 144. On peut faire le parallèle avec l'ambiance intérieure de l'église catholique Saint-Pie à Meggen (1960-1966), près de Lucerne, réalisée par Franz Füeg, baignée par une lumière du même genre, filtrée également par des plaques de marbre en façade.

³⁷ Carol Herselle Krinsky, *Gordon Bunshaft of Skidmore, Owings & Merrill*, *op. cit.*, p. 145.

³⁸ Vincent Scully affirme que la Beinecke Rare Book and Manuscript Library «crée un monde sans repères humains» («It creates a world without human reference points»). Vincent Scully, «Riba Discourse 1969: A Search for Principles between Two Wars», in Vincent Scully, *Modern Architecture and Other Essays*, selected and with introductions by Neil Levine, Princeton University Press, Princeton and Oxford, 2003, p. 148 (traduction de l'auteur).

³⁹ Le bâtiment est qualifié de «formaliste», notamment par rapport à «l'expressionnisme» de l'immeuble Arts and Architecture (1959-1963) de Paul Rudolph. Formalisme et expressionnisme étaient considérés, dans ces années-là, comme les deux pôles opposés de l'architecture contemporaine. Ilse M. Reese, James T. Burns Jr., «The opposites: Expressionism and Formalism at Yale», *Progressive Architecture*, février 1964, pp. 128-129.

⁴⁰ Skidmore, Owings und Merrill, «Bibliothek für seltene Drucke und Manuskripte der Yale-Universität», *Bauen + Wohnen*, n° 9, 1961, p. 335.

⁴¹ Arthur Drexler, «Introduction», in *Architektur von Skidmore, Owings & Merrill*, 1963-1973,

- Verlag Gerd Hatje, Stuttgart, 1974, p. 26.
- ⁴² Patrick L. Pinnell, «The Building», in Stephen Parks (éd.), *The Beinecke Library of Yale University*, Yale University, Yale, 2003, p. 40.
- ⁴³ Quelques critiques ont souligné en effet le fait que l'expression de l'angle du bâtiment tendait à s'harmoniser avec le langage des édifices qui entourent la place. Gordon Bunshaft a toujours refusé cette interprétation des choses, affirmant que le travail formel de l'angle décourait strictement de l'expression de l'assemblage de la structure. Carol Herselle Krinsky, *Gordon Bunshaft of Skidmore, Owings & Merrill*, op. cit., p. 144.
- ⁴⁴ Bruno J. Herbert, *Louis I. Kahn, le Yale Center for British Art*, Parenthèses, Marseille, 1992, p. 47.
- ⁴⁵ Louis Kahn annote, lors de la première version du projet: «La salle de lecture dans l'atrium intérieur et la bibliothèque sur le pourtour» («*The interior atrium reading room and the surrounding library*»). Heinz Ronner, Sharad Jhaveri, Alessandro Vasella, *Louis I. Kahn Complete Work 1935-74*, Birkhäuser, Bâle, Stuttgart, 1977, p. 401 (traduction de l'auteur).
- ⁴⁶ «Yale Center for British Art. Louis I. Kahn, architect», with a commentary by Vincent Scully, Jr., *Architectural Record*, n° 6, 1977, p. 102.
- ⁴⁷ Jules David Prown, *The Architecture of the Yale Center for British Art* (1977), Yale University, New Haven, 2009, p. 46.
- ⁴⁸ «Yale Center for British Art. Louis I. Kahn, architect», with a commentary by Vincent Scully, Jr., op. cit., p. 95.
- ⁴⁹ A ce propos, Giovanni Fanelli et Roberto Gargiani établissent un parallèle entre le Yale Center for British Art et la Casa del Fascio de Terragni, estimant que, dans les deux réalisations, la trame structurelle coïncide avec la configuration spatiale. Giovanni Fanelli et Roberto Gargiani, *Histoire de l'architecture moderne. Structure et revêtement* (1998), op. cit., p. 430.
- ⁵⁰ Vitruve, *Les dix livres d'architecture*, traduction intégrale de Claude Perrault, 1673, revue et corrigée sur les textes latins et présentée par André Dalmas, livre V, chapitre premier, Balland, Paris, 1979, p. 152.
- ⁵¹ Hubert Damisch, «La colonne et le mur», *Architectural Design*, n° 5-6, 1979, pp. 18-25.
- ⁵² *Ibidem*, p. 23.
- ⁵³ Anna Rosellini, *Louis I. Kahn, Towards the zero degree of concrete, 1960-1974*, EPFL Press, Lausanne, 2014, pp. 466-467.
- ⁵⁴ «Yale Center for British Art. Louis I. Kahn, architect», with a commentary by Vincent Scully, Jr., op. cit., p. 104.
- ⁵⁵ Leon Battista Alberti, *L'Art d'Edifier, De re Aedificatoria* (1485), texte traduit du latin, présenté et annoté par Pierre Caye et Françoise Choay, *Livre 1, Chapitre 10*, Editions du Seuil, Paris, 2004, p. 82.
- ⁵⁶ «City of Justice, Barcelona and l'Hospitalet de Llobregat, Spain, 2002-09», in *David Chipperfield Architects*, Verlag der Buchhandlung Walther König, Cologne, 2003, p. 122.
- ⁵⁷ Valentin Bearth, «Gestes créateurs d'espace. Typologie et ordre spatial», in Staufer & Hasler Architekten, *Tribunal administratif fédéral. Edifier pour la Justice, Niggli Verlag, Sulgen*, 2012, p. 95.
- ⁵⁸ Bruno Reichlin, «Un récipient institutionnel. Forme et représentation» in *ibidem*, p. 55.
- ⁵⁹ Voir à ce sujet Annette Spiro, «Indices. Construction et matérialité», in *ibid.*, pp. 129-135.
- ⁶⁰ Bruno Reichlin, «Un récipient institutionnel. Forme et représentation», in *ibid.*, p. 51.