Zeitschrift: Matières

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

Band: 13 (2016)

Artikel: La cohabitation des langages. S, M, L, XL et Roland Barthes

Autor: Gerrewey, Christophe Van

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-984417

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: 07.01.2026

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

La cohabitation des langages. *S,M,L,XL* et Roland Barthes

Christophe Van Gerrewey

I.

Publié en 1995, *S,M,L,XL* est un ouvrage de 1'376 pages qui documente les activités de Rem Koolhaas et l'Office for Metropolitan Architecture (OMA) depuis 1975. S'articulant autour de quatre « échelles », ce *magnum opus* a été considéré comme un exemple culturel du paradoxe de Zénon : à l'image de la tortue, qui précède toujours Achille, quelle que soit la longueur de son avance, la véritable signification de *S,M,L,XL* (de l'architecture d'OMA et des idées de Koolhaas) se situe dans l'avenir. Les méthodes de l'OMA sont interprétées comme autant d'exagérations d'un postulat, comme une sur-identification aux idéologies, comme une tentative d'imaginer l'avenir avant qu'il ne survienne. Une interprétation qui a séduit et qui a eu une grande influence, qu'elle conserve encore aujourd'hui[1].

En jetant un regard arrière depuis 2016, il n'est toutefois pas nécessaire de situer *S,M,L,XL* dans l'avenir, aujourd'hui révolu, des années 1990, ou dans l'avenir actuel du XXIe siècle. Publié en 1995, l'ouvrage était le produit d'un passé récent. Il était également l'une des dernières et l'une des plus impressionnantes expressions d'un important courant de la pensée occidentale d'après-guerre : le structuralisme, tout particulièrement dans la définition qui en a été donnée par Roland Barthes. *S,M,L,XL* et les activités dont il dresse l'énumération datent de moments clés de la vie de Koolhaas : 1968 (lorsqu'il a commencé ses études à l'AA), 1972 (lorsqu'il a obtenu son diplôme et qu'il a réalisé *Exodus* avec Elia et Zoe Zenghelis, et Madelon Vriesendorp), 1975 (année de fondation de l'OMA) et 1978 (année de publication de *Delirious New York*). Le structuralisme barthésien des années 1970 peut aider à lire, à apprécier et à critiquer *S,M,L,XL*, mais également à comprendre les « effets d'échelle » qui dominent l'ouvrage, du *small* à l'*extra large*, du bâtiment à la ville, de l'individu à la culture.

Johannes Vermeer de Delft,
Une dame debout au virginal, *1672.*

II.

Dissipons tout d'abord un malentendu. Depuis les années 1970 (et depuis la publication de l'ouvrage *Structuralisme en architecture et urbanisme* en 1981)[2], le structuralisme a été associé à un type d'architecture (néerlandaise) qui a peu à voir avec le structuralisme philosophique ou linguistique. A l'instar de tous les vocables en «-isme», la signification du terme structuralisme est difficile à définir. Néanmoins, ses tenants et aboutissants ont été résumés par Alan Colquhoun dans un essai publié en 1988, qui constituait à cette époque un «regard rétrospectif» sur «le postmodernisme et le structuralisme». Colquhoun a notamment expliqué que le climat dans lequel émergeait le structuralisme était régi par l'anti-fonctionnalisme.

«L'attaque n'était pas contre l'idée d'un bâtiment ayant une finalité, mais contre l'idée que la forme esthétique du bâtiment devait entièrement laisser transparaître cette finalité, définie par un ensemble de fonctions plus ou moins quantifiables. […] [Une] *arme contre le fonctionnalisme était née, une arme qui semblait posséder toutes les propriétés intrinsèques d'une science positive. C'était le "structuralisme", comme énoncé pour la première fois par Ferdinand de Saussure, et comme développé ensuite par Roman Jakobson, Claude Lévi-Strauss, et Roland Barthes. Selon cette approche, la capacité des signes à véhiculer la signification, au sein de tout système sémiotique, quel qu'il soit, dépend de la structure arbitraire et conventionnelle des relations intervenant au sein d'un système spécifique, et non de la relation des signes vis-à-vis de référents préexistants ou fixes situés en dehors de la réalité. L'application de ce modèle linguistique à l'architecture a permis à la "fonction" d'être considérée comme la fausse réification et la naturalisation d'une série de valeurs déterminées culturellement et susceptibles d'être perçues ou non comme une partie du système de signification constitué par un bâtiment.»*[3]

Les significations et les fonctions des produits culturels émergent presque inconsciemment, et elles ne peuvent jamais être le simple résultat des intentions rationnelles de l'auteur ou de l'architecte; l'échelle du «petit» de l'architecture est dominée et déterminée par l'échelle du «très grand», bien plus importante, de la culture et de l'idéologie. Colquhoun a ensuite expliqué comment le structuralisme ne pouvait être une recette architecturale universelle: en tant qu'école de pensée, il *«ne pouvait constituer qu'un cadre critique général. Comprendre comment une critique structuraliste peut s'appliquer à l'architecture impose un procédé de traduction»*[4].

Le cas du structuralisme néerlandais démontre de quelle façon ce procédé de traduction a échoué. En réaction au fonctionnalisme du CIAM (et avec le Team X comme postures intermédiaires), ce structuralisme avait deux apparences, souvent complémentaires. La première était «l'esthétique du nombre», conduisant à une architecture composée (en principe) d'un nombre infini de structures cellulaires. L'autre était celle d'une «joyeuse pluriformité», comme résultat de la participation. Ces apparences, et les suppositions émises quant à leurs interprétations, révèlent le noyau «structuraliste» de l'architecture d'Aldo van Eyck, John Habraken, Herman Hertzberger ou Piet Blom: la conviction que les signes architecturaux peuvent avoir des *«références préexistantes ou fixes en dehors*

de la réalité», pour reprendre les mots de Colquhoun. On estimait qu'il était possible d'investir les signes architecturaux ou les éléments structurels d'une signification anthropologique et éternelle. On le remarque, non sans drôlerie, dans l'un des aphorismes poétiques de Van Eyck: «*Faire de chaque porte un accueil / et donner un visage à chaque fenêtre.*»[5] Cette idée selon laquelle les objets architecturaux et culturels pourraient être identifiés en une dimension et interprétés avec clarté, c'est-à-dire la conviction que l'architecture est un processus de communication bijectif entre l'architecte et l'habitant, sans interruptions, distorsions ou incompréhensions inconscientes, causé par des déterminations culturelles et idéologiques: rien ne pourrait être plus contraire aux principes du structuralisme philosophique.

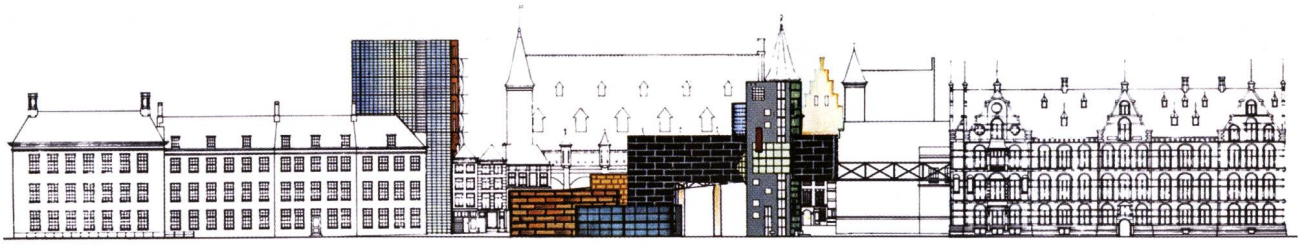
Certains commentateurs ont affirmé que ce que l'on appelle le structuralisme néerlandais est, selon Georges Teyssot, «*une étiquette facile, une nouvelle marque promue par ces architectes*»[6]. Francis Strauven, biographe d'Aldo van Eyck, écrivait fin 2014, lors d'une relance du structuralisme à la biennale d'architecture de Venise: «*Dans la mesure où les structures de construction répétitives auxquelles on associe le terme de "structuralisme" ont peu de choses en commun avec ce qui est généralement considéré, depuis les années 1950, au sein des sciences sociales comme structuralisme, ce changement d'appellation,* [par lequel le "casbahisme" est devenu le "structuralisme"], *demeure un choix malheureux.*»[7] Il est toutefois peu probable que le nom disparaisse, et Koolhaas en est en partie responsable.

III.

Le combat polémique contre le structuralisme néerlandais constitue l'une des forces motrices de l'œuvre de Koolhaas. Le projet d'extension du bâtiment du parlement néerlandais, initié en 1978, était présenté comme une alternative délibérée à la «solution structuraliste» associée à la ville européenne. L'argument a été reproduit dans *S,M,L,XL* sous le titre «*Final Push*».

«*Au cours des 20 dernières années, de vastes pans du monde architectural aux Pays-Bas ont été sous l'emprise de la doctrine locale du structuralisme néerlandais. Dans la lignée de l'orphelinat d'Aldo van Eyck à Amsterdam et des recherches connexes menées dans la revue* Forum, *la doctrine avance, au nom de l'humanisme, que toutes les institutions supérieures peuvent et doivent être divisées en plus petites composantes de dimension humaine; comme si chaque institution, quelle que soit sa nature, devait devenir plus*

Timbre hollandais de 1969. Aldo van Eyck, Burgerweeshuis Amsterdam, 1960.



OMA/Rem Koolhaas, projet de concours pour l'extension du parlement néerlandais, La Haye, 1978.

transparente, moins bureaucratique, moins aliénante, plus compréhensible, et moins rigide, à travers la simple action de la subdivision. [...] Le projet proposé pour l'extension du parlement, un modèle du genre, s'inscrira entièrement dans ce courant, et emportera donc finalement le parlement lui-même dans cette croisade humaniste. Cette solution proposera le parlement-casbah*: une structure séparera le site triangulaire en petits carrés [...], dont chacun marquera le site d'une petite tour, connectée aux autres. Dans la mesure où les tours n'auront pas la même hauteur, la ligne supérieure affichera toute la spontanéité de l'irrégularité planifiée. Présentés comme un signe de respect supplémentaire à l'histoire, les couleurs et les matériaux refléteront les structures existantes.*»[8]

La proposition de l'OMA était différente: il n'y avait aucune intention de présenter l'intervention comme «amicale» ou «lisible». La confrontation avec le tissu urbain était absolue; en utilisant quelques éléments de grande échelle et abstraits issus de l'histoire de l'architecture moderniste, la puissance institutionnelle était représentée de façon extrêmement forte et indécente.

Ce recours flagrant à l'architecture peut être considéré comme étant plus structuraliste que les expériences linguistiques et humanistes des «structuralistes néerlandais». La charge ou la contamination architecturale, c'est-à-dire le fait que l'architecture soit toujours compromise et en quelque sorte victime d'exigences politiques, culturelles et idéologiques, n'a pas été évitée par l'OMA. Au contraire, elle était entièrement embrassée et exposée. Nous faisons ici face à une architecture qui ne s'excuse pas, mais qui révèle sa propre complicité.

IV.

Koolhaas n'était pas le seul à envisager la possibilité de prendre stratégiquement parti pour l'architecture. Ce ralliement à la nature idéologique de l'architecture était un écart bienvenu du «combat linguistique» que deux camps se livraient à l'époque. Au lieu de suspendre, et de façon pessimiste, toute forme de communication d'une part, ou d'inventer un langage plus efficace et plus humain d'autre part, il était également possible,

en guise de troisième option, de maximiser l'intégration de l'architecture. Jorge Silvetti nous renseigne à ce sujet dans un article publié en 1977 dans *Oppositions*. Intitulé «La Beauté des ombres», ce texte peut être perçu comme un manifeste oublié du «véritable» structuralisme architectural: *«En se plaçant dans l'acte créatif et en évitant d'utiliser les instruments du langage, mais ceux de l'architecte lui-même»*, Silvetti écrivait que *«l'architecture est menacée par la nature idéologique de tous les objets produits par la culture. Mais simultanément, et aussi paradoxalement, l'identification même à ce type de critique dépend du fait que ces mêmes objets possèdent la capacité d'exprimer certaines significations de l'œuvre qui seraient, dans le cas contraire, obscurcies par des voiles idéologiques»*[9].

La conviction derrière cette stratégie implique de reconnaître que l'architecture ne peut ou ne veut plus être simplement bonne, mais qu'elle ne doit pas rester silencieuse ou s'isoler de la société. Au lieu de croire de façon unilatérale aux conséquences de ses propres actes, l'architecte peut miser sur le caractère révélateur, explicatif ou intéressant de son travail. La base de ce structuralisme architectural est, pour reprendre à nouveau les mots de Silvetti, *«la reconnaissance que l'architecture, comme tout autre produit culturel, peut être étudiée comme un système de significations, établissant différents niveaux, accumulant des couches de signification et de sens, et constituant l'une des nombreuses sphères symboliques instituées par la société»*[10]. Silvetti identifie ce type d'architecture à travers un «spectre critique interne»: *«[...] ce qui est peut-être le plus compromettant dans ce type de critique, c'est précisément la prise de conscience que nous ne bénéficierons pas de l'architecture à travers l'accès à la connaissance scientifique objective [...], mais plutôt à travers l'univers imaginaire-symbolique que l'architecture suggère et réprime simultanément.»*[11]

En dépit des différences entre Silvetti et Koolhaas, nous avons là une bonne définition de l'architecture de l'OMA: la suggestion et la répression simultanée de l'univers imaginaire-symbolique qui coïncide avec la culture contemporaine. La correspondance de cette combinaison avec le structuralisme général et avec celui de Roland Barthes en particulier a été soulignée par Silvetti à la fin de son essai, par le biais d'une citation issue de l'ouvrage *Le Plaisir du texte*: *«Certains veulent un texte (un art, une peinture) sans ombre, coupé de "l'idéologie dominante"; mais c'est vouloir un texte sans fécondité, sans productivité, un texte stérile. [...] Le texte a besoin de son ombre: cette ombre, c'est un peu d'idéologie, un peu de représentation, un peu de sujet: fantômes, poches, traînées, nuages nécessaires: la subversion doit produire son propre clair-obscur»*[12].

V.

Le structuralisme barthésien peut être résumé comme suit (comme Barthes le fit en 1964): *«[...] une pensée (ou une "poétique") qui cherche moins à assigner des sens pleins aux objets qu'elle découvre, qu'à savoir comment le sens est possible, à quel prix et selon quelles voies.»*[13] L'émergence du nom de Barthes peut constituer un indice de

l'applicabilité de cette poétique à *S,M,L,XL*. En parcourant l'ouvrage du début à la fin, il est cité huit fois : des phrases de «L'Image», *La Tour Eiffel*, «Notes sur André Gide et son Journal», *Le Degré zéro de l'écriture*, la préface de *Tricks* de Renaud Camus et *L'Empire des signes* sont utilisées pour «illustrer» les lemmes *époché*, *extérieur*, *incohérence*, *langage*, *autre*, *Tokyo* et *visibilité*. L'organisation alphabétique de *S,M,L,XL* démontre comment la signification prend naissance au sein de l'univers du livre : aucune véritable définition n'est donnée, aucune vérité n'est proclamée, mais des suggestions sont faites ; la signification est possible, à défaut d'être effective.

OMA/Rem Koolhaas, projet de concours pour un terminal marin, Zeebruges, 1989 (photographie du modèle, 2015).

L'expression la plus manifeste de cette conviction dans l'œuvre de Barthes se trouve dans *Le Plaisir du texte*, publié en 1973, que nous avons déjà cité. Il s'agit d'un essai également structuré comme un index : 46 chapitres, souvent d'un seul paragraphe, allant d'«Affirmation» à «Voix». Barthes décrit la naissance d'un nouveau type de lecteur : quelqu'un *«qui mélangerait tous les langages, fussent-ils réputés incompatibles ; qui supporterait, muet, toutes les accusations d'illogisme, d'infidélité. [...] Cet homme,* écrit-il à la première page, *serait l'abjection de notre société : les tribunaux, l'école, l'asile, la conversation, en feraient un étranger : qui supporte sans honte la contradiction ? Or ce contre-héros existe : c'est le lecteur de texte, dans le moment où il prend son plaisir»*[14]. *S,M,L,XL* peut également être lu de cette façon, offrant du plaisir au lecteur si ce dernier est disposé à le prendre : *«[...] le sujet accède à la jouissance par la cohabitation des langages, qui travaillent côte à côte.»*[15]

Cette cohabitation est présente tout au long de *S,M,L,XL* : les textes écrits sont non seulement mélangés, mais ils y coexistent avec les images, les dessins, les nombres, les diagrammes et les photographies. Il n'y a pas de véritable logique rationnelle, comme si les cartes étaient rebattues, les règles réinventées, à chaque page. Stabilité rationnelle, ascétisme référentiel, tranquillité typographique, uniformité médiale – tout y est déstabilisé, perverti, criblé d'accidents et d'occurrences qui restent universellement inexplicables. L'accent placé sur l'interrelation des éléments culturels en général, et des signifiants architecturaux en particulier, fait partie de la technique pénultième dans l'œuvre de l'OMA ; une technique exprimée en quadrature dans *S,M,L,XL*.

VI.

La conception du Sea Trade Center de Zeebruges en 1989 nous gratifie d'un bon exemple : une «Tour de Babel opérante», l'antithèse de la cacophonie linguistique, une Tour de Babel (par Pieter Brueghel) renversée, pour reprendre la métaphore de Koolhaas lui-même. A travers le projet de terminal de ferry sur la côte belge, cette image se réfère au rêve d'une Europe où différentes parties (et différents langages) peuvent coïncider ; le principal objectif politique de Koolhaas à la fin des années 1980. Sur un plan strictement littéral et textuel, une «Tour de Babel opérante», c'est un environnement où différents langages ne se comprennent pas, sans que cette incompatibilité soit un problème en soi, que du contraire : *«le texte de plaisir, c'est Babel heureuse»*[16] nous dit Barthes.

L'exemple de la Villa dall'Ava à Paris, terminée en 1991, n'est pas moins éclairant: montage et collage de clichés modernistes et d'éléments industriels ou vernaculaires, perturbés et déformés pour ouvrir, comme l'écrit encore Barthes, *«ces portes du langage par où l'idéologique et l'imaginaire pénètrent à grands flots»*[17]. Dans un article récent, Françoise Fromonot a analysé les pages consacrées à la Villa dall'Ava dans *S,M,L,XL*, qualifiant l'ouvrage de *«massif de preuves assemblées de telle sorte à susciter l'interprétation»*[18]. «Susciter» est le mot approprié: il s'y passe tant de choses, tant de preuves, qu'il devient rapidement assez difficile d'en saisir avec exactitude la finalité. La photographie présentée en pages 142 et 143 illustre, depuis le jardin, la façade de verre du salon et la fenêtre de la chambre de la fille, soutenue par des colonnes inclinées. Dans le coin gauche de la page, on retrouve une peinture. Il s'agit, selon la légende, de la peinture de Vermeer intitulée *Une dame assise au virginal* (le titre est en réalité *Une dame debout au virginal*). Une jeune fille joue du clavecin, également appelé «virginal», un mot dont l'étymologie n'est pas attestée avec précision, qui fait simultanément référence au fait que l'instrument était joué par une jeune femme, aux sautereaux en bois reposant à l'extrémité des touches, au son de l'instrument, analogue à la voix d'une jeune fille, et à la Vierge Marie, puisque cet instrument était utilisé par les nonnes pour accompagner les hymnes à la Vierge. Ce type d'excursion étymologique abonde dans *S,M,L,XL*: chaque image, chaque dessin et chaque photographie du livre attire la signification, provisoirement, accidentellement, fugacement, comme *«un paratonnerre attire la foudre»* disait Barthes dans un texte sur la Tour Eiffel[19], qui occupe une place prépondérante dans le projet de la Villa dall'Ava. On peut ainsi se demander ce que cette jeune fille fait là, page 142? A l'intérieur de la peinture, on en retrouve d'autres, dont une de Cupidon: cette jeune fille est prête à tomber amoureuse, ou au moins à se marier. Un paysage montagneux illustre le monde extérieur, comme la préfiguration d'une vie adulte inconnue. L'une des interprétations possibles

OMA/Rem Koolhaas, Villa dall'Ava, première esquisse, Paris, 1989.

de cette présence se rapporte au fait, comme le raconte Koolhaas dans son projet, que la maison était construite pour deux parents et leur adolescente. Et pour cause : on la retrouve, page 141, dans sa chambre, debout devant son bureau. Elle ne regarde pas par la fenêtre, mais fixe une chose ou un personnage inconnu à l'intérieur. C'est un peu comme si elle ne pouvait pas s'adresser aux spectateurs, comme si elle devait détourner les yeux. Ce qu'elle souhaite, ce qui est important, doit rester à l'abri du regard.

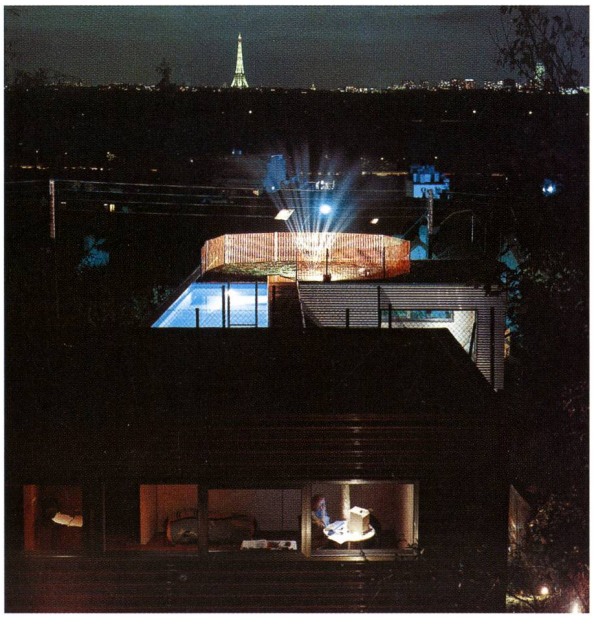
C'est une constante dans *S,M,L,XL* : les yeux ou les doigts pointent dans une direction, mais l'objet exact de cette attention reste obscur. Le résultat de ce jeu de références, que l'on retrouve au fil des pages, est une forme de *concentration distraite*. Dans *S,M,L,XL*, l'attention portée *sur* l'architecture de l'OMA est constamment influencée, voire détournée, que ce soit par le dictionnaire, par les références culturelles, par les nombreuses images, par les descriptions de Koolhaas, par les langages s'exprimant côte à côte. Quiconque souhaiterait se concentrer sur des éléments propres à l'échelle du bâtiment est presque inévitablement obligé de penser à des éléments inhérents à une échelle bien plus grande et bien plus vaste. Et selon Barthes, cette particularité conduit à un texte qui *«produit, en moi, le meilleur plaisir s'il parvient à se faire écouter indirectement ; si, le lisant, je suis entraîné à souvent lever la tête, à entendre autre chose. Je ne suis pas nécessairement captivé par le texte de plaisir ; ce peut être un acte léger, complexe, ténu, presque étourdi : mouvement brusque de la tête, tel celui d'un oiseau qui n'entend rien de ce que nous écoutons, qui écoute ce que nous n'entendons pas»*[20].

VII.

Quelle est la *valeur* de cette présence et de cette cohabitation obstinée de multiples langages à l'intérieur d'un grand texte de plaisir babylonien ? Le plaisir forme une part importante de la vie humaine, et toute vie dépourvue de plaisir en devient passablement triste. Mais dépasse-t-on le stade du simple plaisir en traversant, sans conclusion ou sans utilité, différentes échelles de pensée, d'espace et de culture ? C'est une question importante, qui est adressée à Koolhaas dans de multiples formes et aspects. Faut-il se préoccuper des événements du monde ou tout doit-il être considéré comme une possible source de plaisir, qui nous isole du reste de la société ? Jean-Claude Garcias concluait ainsi son article sur *S,M,L,XL* dans *L'Architecture d'Aujourd'hui* : *« Pire encore, une sorte d'ivresse de la défaite, du renoncement à une culture urbaine séculaire. »*[21]

Dans la conception barthésienne de la lecture du plaisir, ce renoncement culturel ne serait pas accepté. Le plaisir survient à l'intérieur de l'immersion par la culture, ce qui implique que le texte ne peut ni la détruire ni l'établir. La culture est toujours là, il est impossible de la remplacer. Ce qui est possible, c'est de l'accepter et d'y renoncer simultanément, ce que fait un objet qui *« participe en même temps et contradictoirement à l'hédonisme profond de toute culture [...] et à la destruction de cette culture »*[22]. Ou pour le dire différemment : *« La culture ni sa destruction ne sont érotiques ; c'est la faille de l'une et de l'autre qui le devient. »*[23] Il s'en dégage une position perverse que Koolhaas souhaite ouvertement adopter. Dans l'introduction de *S,M,L,XL*, il écrit : *« [Ce livre] tente d'étouffer puis de ranimer l'architecture ; de détruire*

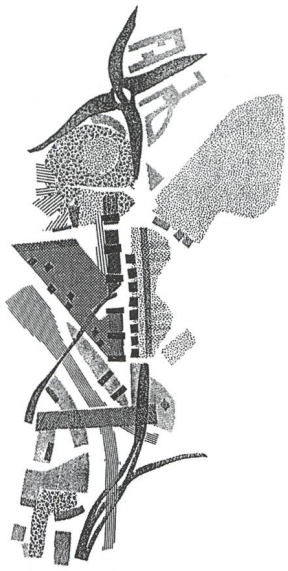
OMA/Rem Koolhaas et Bruce Mau, S,M,L,XL, 010 Publishers, Rotterdam, 1995, pp. 140-141 et 142-143.



et de reconstruire.»[24] Pour Koolhaas, l'architecture n'a pas pour mission d'instaurer la culture. L'architecte ne sait pas avec certitude s'il construit des valeurs ou des idéaux ; il ne sait même pas si une telle chose est possible.

Euralille est le projet le plus évocateur de cette philosophie : à aucun moment dans le texte d'accompagnement publié dans *S,M,L,XL* Koolhaas n'affirme que l'œuvre de l'OMA est «importante» ou positive. Et en guise de conclusion à une conversation avec le «père» d'Euralille, Jean-Paul Baïetto, il écrit : *«Ce n'est que lorsque tous les éléments sont reliés les uns aux autres, dans le respect de leurs exigences mutuelles, lorsqu'ils sont enchaînés par une vision globale jamais entièrement révélée, lorsque la dynamique de l'enfer rend la situation entièrement irrévocable et que le projet devient comme un banc de sables mouvants dont personne ne peut s'échapper, que vous pouvez mener une telle entreprise à bien en Europe.*»[25] La capacité d'un projet à avoir des conséquences positives ou à être doté d'une quelconque valeur devient aussi incertaine que de savoir si telle ou telle chose est douée de signification. *«Le plaisir du texte, c'est ça : la valeur passée au rang somptueux de signifiant. [...] Ce que le plaisir suspend, c'est la valeur* signifiée*: la (bonne) Cause.*»[26] C'est une autre règle que Koolhaas partage avec Barthes : dans une société surcultivée, savoir si les gens sont des agents autonomes capables de prendre de «bonnes» décisions est devenu complètement incertain. La seule solution est d'entrer dans une relation amour-haine avec la culture, de se positionner dans une salle des machines culturelle, non seulement pour étudier, mais également pour contribuer à la poursuite des activités, en se laissant émouvoir et libérer, sans remettre en question le début ou la fin. En d'autres termes : *«Mieux vaut renoncer à passer de la* valeur, *fondement de l'affirmation, aux* valeurs, *qui sont des effets de culture.*»[27]

OMA/Rem Koolhaas, Villa dall'Ava avec la Tour Eiffel en arrière-plan, Paris, 1991 et projet pour Euralille, première esquisse, 1989.



VIII.

Errer entre la base et l'effet, sans pencher ni pour l'un ni pour l'autre, est une caractéristique propre à *S,M,L,XL*, de par les raisons pour lesquelles il veut et ne veut pas être un livre, ce vieux et digne représentant de la culture humaniste. Quiconque le regarde ne doutera un instant de sa nature. Simultanément, un livre ne se limite jamais à son statut de séquence de pages reliées les unes aux autres : un livre est un ordre, une séquence de pages, qui suscite l'attente d'une histoire. Ce que Barthes a écrit sur Flaubert pourrait également s'appliquer à Koolhaas : l'enjeu est de *« trouer le discours sans le rendre insensé »*[28].

Trois régimes et dimensions créent le suspense narratif dans *S,M,L,XL* – avec un niveau d'intensité croissant : alphabet, pagination, taille. L'alphabet n'induit pas réellement un mouvement vers l'avant : qui lirait un dictionnaire du début à la fin ? Mais il crée une précision pseudo-scientifique : tous les éléments qui sont ordonnés alphabétiquement créent une impression de complétude – il n'y a pas de mots commençant par une hypothétique 27e lettre. Parallèlement, le nombre de pages de *S,M,L,XL* lui confère une dynamique, induit la prise de conscience qu'il s'agit tout de même d'un livre conséquent. La puissance la plus manifeste de l'ouvrage réside dans le titre. Il démontre les conséquences d'un voyage d'une échelle à une autre : nous passerons du *small*, au *medium*, au *large* et enfin à l'*extra-large* : les choses ne cesseront de grandir, au sens littéral du terme.

Ce triumvirat composé de l'ordre, de l'échelle et du suspense tient de l'ironie : nous n'avons pas affaire à une narrativité classique, mais suggestive. Mais est-elle vraiment là ? *« Cet ouvrage peut être lu de toutes les façons »*, écrit Koolhaas dans son introduction, mais il n'a probablement jamais été lu de façon traditionnelle : du début à la fin. Ce qu'il y a d'étrange, c'est que *S,M,L,XL* nous invite à procéder de cette façon : il offre un triple récit, et le plaisir réside dans le refus de cette triple invitation. Barthes : *« [...] ce que je goûte dans un récit, ce n'est donc pas directement son contenu ni même sa structure, mais plutôt les éraflures que j'impose à la belle enveloppe : je cours, je saute, je lève la tête, je replonge. »*[29]

IX.

En guise de conclusion, nous pourrions nous interroger sur le destin de *S,M,L,XL*. Est-il possible de déterminer si cet ouvrage, avec les méthodes et les idées qui le façonnent, avait ou a encore un avenir ? Pourquoi serait-il impossible de publier un autre *S,M,L,XL* en 2016, ou même de concevoir l'architecture à la façon de l'OMA ?

Nous pouvons trouver des réponses paradoxales dans l'historique de cette poétique et dans les « effets d'échelle » du structuralisme. Colquhoun conclut son article de 1988 en *« mettant le doigt sur l'inadéquation du structuralisme lorsqu'il est question d'agir dans une situation historique spécifique. Le structuralisme nous apporte le champ de*

possibilités qui existent à tout moment. Ce faisant, il réintroduit l'élément du choix, qui était exclu par le fonctionnalisme et l'historicisme. Il ne nous renseigne toutefois pas sur les motifs des choix que les artistes doivent faire en permanence ; des choix qui, pris collectivement, sont susceptibles de déterminer le passage d'un ensemble de paradigmes à un autre»[30].

En sélectionnant librement tout ce que la culture contemporaine et l'histoire avaient à offrir, Koolhaas n'avait pas la prétention de pouvoir expliquer ces sélections. Après tout : un choix personnel reste une illusion. En se basant sur la conviction qu'avoir des motivations n'a pas vraiment de sens, Koolhaas est souvent resté muet sur les raisons qui l'ont amené à devenir architecte. Ce silence, et le fossé de 20 ans qui nous séparent de sa publication, rendent tous deux encore plus périlleux l'exercice de reconnexion de *S,M,L,XL* au présent, sauf lorsque qu'on est préparé à reconstruire le contexte historique et, effectivement, les motivations qui ont résidé à la base de sa création.

Le Plaisir du texte présente un problème plus direct et moins méthodologique. Le texte nous démontre de façon presque poignante comment le «plaisir» était une catégorie essentielle pour Barthes en 1973 : la nature débridée et industrielle de la recherche de plaisir individuel et isolé n'était rien d'autre que de la science-fiction. «*Imaginer une esthétique [...]* – écrit Barthes – *fondée jusqu'au bout (complètement, radicalement, dans tous les sens)* sur le plaisir du consommateur, *quel qu'il soit, à quelque classe, à quelque groupe qu'il appartienne, sans acception de cultures et de langages : les conséquences seraient énormes, peut-être même déchirantes.*»[31] Plus de 40 ans plus tard, et plus de 20 ans après la publication de *S,M,L,XL*, le plaisir du consommateur semble souvent être la force motrice qui régit tous les événements de notre monde.

X.

«*Cette accumulation de mots et d'imaginaires illustre l'état de l'architecture aujourd'hui, sa splendeur et ses mystères, explorant et révélant l'impact corrosif de la politique, du contexte, de l'économie, de la modélisation. En un mot : du monde.*» Voilà la dernière phrase de la quatrième de couverture de *S,M,L,XL*, et la preuve d'un paradoxe historique : la méthode structuraliste des années 1970, utilisée pour faire un livre qui passe de l'échelle du bâtiment à l'échelle du monde dans les années 1980 et dans les années 1990, a été dépassée et absorbée 20 ans plus tard par le monde lui-même, et par l'immense incapacité des hommes à distinguer les significations, les valeurs et les motivations. Au-delà de son contenu, c'est la poétique et l'esthétique de *S,M,L,XL* qui peuvent être considérées comme une prédiction du monde culturel et politique en 2016. Simultanément, cette évolution rend sa stratégie inutile, en fait un vestige vidé de sa puissance critique, même s'il a gardé son rayonnement historique.

Notes

Ce texte a été traduit par de l'anglais au français par d'onderkast vof (Belgique).

[1] Quatre exemples très différents : Anthony Vidler, «A REM-Based Program for Interactive Architecture», *Any* 9, 1994, pp. 58-59 ; Lieven De Cauter, «The Forward Flight of Rem Koolhaas», *Archis* 4, 1998, pp. 28-34 ; Pier Vittorio Aureli, «Architecture and Counter-revolution. OMA and the politics of the grands projets», *OASE* 94, 2015, pp. 45-51 ; et Alicia Imperiale, «(1995 Into the Future) Drinking the Kool-Aid», *Journal of Architectural Education* 2, 2015, pp. 157-159.

[2] Arnulf Lüchinger, *Strukturalismus in Architektur und Städtebau*, Krämer, Stuttgart, 1981.

[3] Alan Colquhoun, «Postmodernism and Structuralism : A Retrospective Glance», *Assemblage* 5, 1988, p. 9.

[4] *Ibidem*, p. 10.

[5] Vincent Ligtelijn, Francis Strauven (éd.), *Aldo van Eyck. Collected Articles and Other Writings*, SUN, Amsterdam, 2008, p. 291.

[6] Georges Teyssot, *Une topologie du quotidien*, PPUR, Lausanne, 2016, p. 154.

[7] Francis Strauven, «Piet Blom : from Kasbahism to "structure"», *Volume* 42, 2014, p. 26.

[8] Rem Koolhaas, «Final Push», in OMA/Rem Koolhaas, Bruce Mau, *S,M,L,XL*, 010 Publishers, Rotterdam, 1995, p. 287.

[9] Jorge Silvetti, «The Beauty of Shadows», *Oppositions* 9, 1977, p. 44.

[10] *Ibidem*, p. 45.

[11] *Ibid.*, p. 55.

[12] Roland Barthes, «Le Plaisir du texte», in idem, *Œuvres complètes. Tome IV*, Seuil, Paris, 2002, p. 238.

[13] Roland Barthes, «L'activité structuraliste», in idem, *Œuvres complètes. Tome II*, Seuil, Paris, 2002, pp. 470-471.

[14] Roland Barthes, «Le Plaisir du texte», in idem, *Œuvres complètes. Tome IV, op. cit.*, p. 219.

[15] *Ibidem*.

[16] *Ibid.*

[17] *Ibid.*, p. 226.

[18] Françoise Fromonot, «The House of Doctor Koolhaas», *AA files* 68, 2014, p. 72.

[19] Roland Barthes, «La Tour Eiffel», in idem, *Œuvres complètes. Tome II, op. cit.*, p. 534.

[20] Roland Barthes, «Le Plaisir du texte», in idem, *Œuvres complètes. Tome IV, op. cit.*, p. 233.

[21] Jean-Claude Garcias, «Koolhaas et le Sublime», *L'Architecture d'Aujourd'hui* 304, 1996, p. 61.

[22] Roland Barthes, «Le Plaisir du texte», in idem, *Œuvres complètes. Tome IV, op. cit.*, p. 226.

[23] *Ibidem*, p. 221.

[24] Rem Koolhaas, «Introduction», in OMA/Rem Koolhaas, Bruce Mau, *S,M,L,XL, op. cit.*, xix.

[25] Rem Koolhaas, «Quantum Leap», in *ibidem*, p. 1208.

[26] Roland Barthes, «Le Plaisir du texte», in idem, *Œuvres complètes. Tome IV, op. cit.*, p. 260.

[27] *Ibidem*, p. 239.

[28] *Ibid.*, p. 223.

[29] *Ibid.*, p. 225.

[30] Alan Colquhoun, «Postmodernism and Structuralism : A Retrospective Glance», *op. cit.*, pp. 14-15.

[31] Roland Barthes, «Le Plaisir du texte», in idem, *Œuvres complètes. Tome IV, op. cit.*, p. 256.